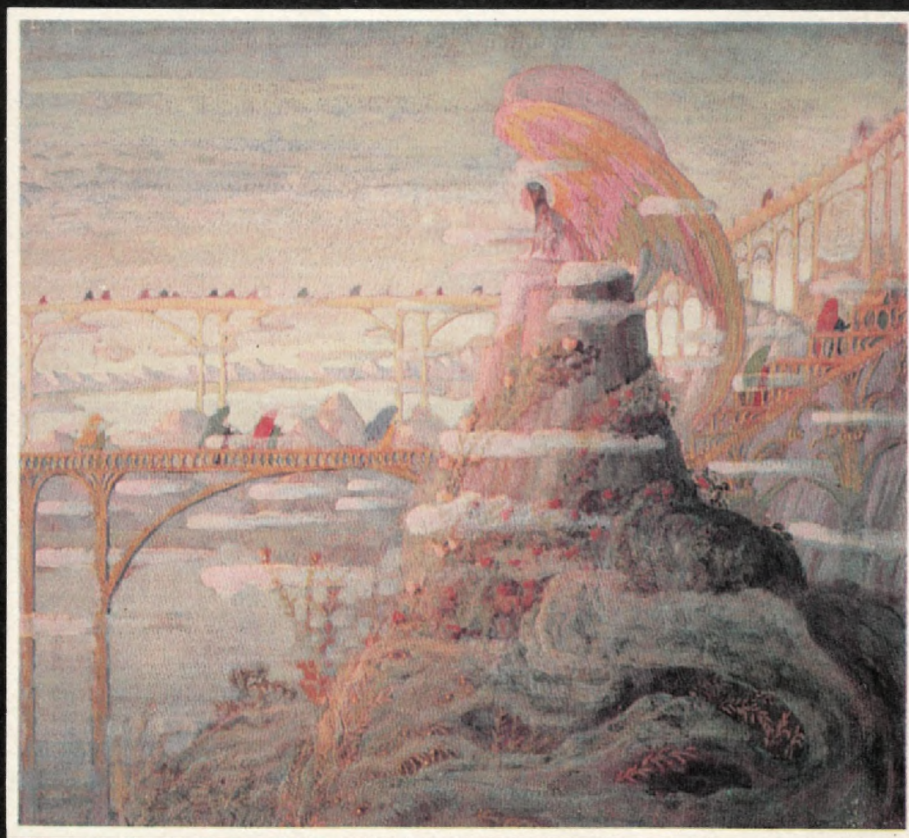


ФЕЛИКС РОЗИНЕР

# Искусство ЧЮРЛЁНИСА



ФЕЛИКС РОЗИНЕР

Искусство  
ЧЮРЛЁНИСА

---

## ИСКУССТВО ЧЮРЛЁНИСА





**ФЕЛИКС РОЗИНЕР**

Искусство  
ЧЮРЛЁНИСА



Жизнь

Личность

Живопись

Музыка

Поэзия

Философия творчества



МОСКВА

«ТЭРРА» – «TERRA»

1993

ББК 85.143 /3/  
Р 64

*Художник С. А. Лифатов*

Р  $\frac{4903020000 - 044}{А30(03) - 93}$

Без объявл.

**ISBN 5-85255-152-X**

© Издательский центр ТЕРРА 1993

# СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

ПРЕДИСЛОВИЕ

ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ И ЖИЗНЬ

Дорога

Прелюдия детства

«Счастлив не буду»

На рубеже двух столетий

Искусство и дух эпохи

Academia

«Привыкший грезить звуками»

Литовский Ренессанс

Петербург

Finale

Судьба искусства

ЭТЮДЫ О ЖИВОПИСИ

ОТРАЖЕНИЯ В СЛОВЕ

ЭТЮДЫ О МУЗЫКЕ

АРХЕТИПНАЯ ЖИВОПИСЬ

Триптих «Путешествие королевича»

Семантика образа Облако

Визуальный словарь Чюрлёниса

Основы архетипной живописи

Галерея совпадений и различий

Новый аргумент в старом споре: Чюрлёнис — Кандинский

ПРИМЕЧАНИЯ

БИБЛИОГРАФИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

## ОТ АВТОРА

*Эта книга была написана в рамках моей работы в Русском исследовательском центре Гарвардского университета /США/. Замечательная творческая и дружеская атмосфера Русского центра самым благотворным образом повлияла на то, что я смог сделать.*

*Я хочу поблагодарить здесь всех тех, кто помогал мне в этой работе. Прежде всего я должен вспомнить уже ушедших из жизни Пятраса Йодвалькиса, Надежду Клименкову, Альберта Лорда, Алексиса Раннита, Бориса Симолина, Валерию Чюрлённите-Каружене, Марка Эткинда. Я храню благодарную память о них.*

*Моя особая благодарность Витаутасу Ландсбергису, всегда делившемуся со мной своими глубокими знаниями обо всём, что связано с Чюрлёнисом, с Литвой, с её искусством.*

*В течение многих лет, начиная со времён работы над первой книгой о Чюрлёнисе, моим неизменным добрым помощником оставался Лев Фейгелович, переведший для меня с литовского сотни страниц. Ядвига Чюрлённите подолгу и откровенно беседовала со мной, не только рассказывая о брате, но и, в силу своего внутреннего сходства с ним, как бы воссоздавая для меня его живой облик. Елизавета Шукель участвовала в работе, связанной с одним из разделов этой книги, и постоянно оказывала мне самую разнообразную помощь. Милда Ричардсон провела по моей просьбе словарный анализ литовских сказок. Бируте Федаравичене, Раса Андрюшите, Освальдас Даугялис сделали возможным внести в эту рукопись новейшие исследовательские результаты научных работ Музея Чюрлёниса в Каунасе.*

*Баяра Арутюнова-Манусевич, Джон Боулт, Томас Венцлова, Елена Гессен, Муся Гланц, Игорь Голомшток, Маршалл Голдман, Вячеслав Иванов, Елена и Гарри Левин, Александр Лейфел, Джон Малмстед, Жорж Нива, Хью Олмстед, Ганс фон Рат, Роберт Ричардсон, Василий Рудич, Ада Склютаускайте, Грета Словин, Мери Тоул, Адам Улам, Дональд Фангер, Евгений Фрейман, Ярослав Шукель, Ефим Эткинд — каждый по-своему внёс высоко ценимый мною вклад в то, что мне удалось в этой книге сделать.*

*Моя жена Татьяна Розинер всегда шла вместе со мной по долгому двадцатилетнему пути познания Чюрлёниса.*

*Сердечное спасибо всем и каждому.*



# ПРЕДИСЛОВИЕ

«...все искусства суть только обнаружение форм искусства, проявляющегося в них».

Таким афоризмом Томас Манн выразил мысль о внутреннем единстве видов искусств и значит — о единой сущности природы художественного творчества. Микалоюс Константинас Чюрлёнис (1875 – 1911), жизни и творчеству которого посвящена эта книга, остаётся вот уже больше трёх четвертей века поразительным подтверждением этой мысли. Он был музыкантом, художником, поэтом, но, работая в разных областях искусства, всегда одну и ту же «тихую песню он пел». Мечта о единении искусств (идея «синтеза искусств») нашла в Чюрлёнисе едва ли не лучшее по сей день воплощение. Принадлежащий эпохе символизма, он, в силу особенностей своего художественного мышления, оказался прямым выразителем мифологических, архетипных начал, лежащих в основе искусства, и потому он был больше, чем символист. В этой книге многие страницы посвящены попыткам проникнуть в существо того, что названо в ней архетипной живописью Чюрлёниса.

С течением времени становится всё ясней и другое: сделанное им в музыке и в живописи относится к отправным точкам авангардного искусства нынешнего столетия. Прошло уже полвека с той поры, когда впервые было сказано, что Чюрлёнис-живописец начал писать абстракции ещё до того, как это направление было развито и утверждено Кандинским. Сейчас этот взгляд на искусство Чюрлёниса как на один из истоков абстракционизма разделяется рядом специалистов по истории искусства начала нашего столетия. И Чюрлёнис-композитор тоже «писал абстракции» — сочиняя прелюды для фортепиано на основе звуковых рядов, подобных тому, что позже нашло своё воплощение в серийной музыке Шёнберга и его последователей. Один из основных «лейтмотивов» этой книги — авангардистские черты чюрлёнисовского искусства.

Большая художественная ценность его наследия, то новое и необычное, что в нём заключено, даёт основание утверждать, что в истории европейской культуры XX века Чюрлёнис должен занимать своё значимое место. Следует добавить при этом, что на своей родине, в Литве, он давно уже признан художником, композитором, просветителем общенационального масштаба, чьё искусство любимо, почитаемо, овеяно славой и оказывает огромное культурное влияние вот уже на несколько поколений. Но и не только в Литве, и не только в Прибалтике: искусство Чюрлёниса хорошо известно в культурной среде России и соседних с ней республик. В Литве, в Ленинграде, в Москве издано уже немало альбомов его живописи, исполняется в концертах и издаётся в грамзаписях его музыка, публикуются искусствоведческие монографии и популярные книги о его искусстве. В их числе назову и изданную тиражом в 150 тысяч экземпляров мою книгу «Гимн солнцу» (М., «Молодая гвардия», 1974).

Что касается культурного Запада, то ему ещё предстоит открыть для себя Чюрлёниса. Хотя картины художника ещё в 1912 году побывали на Второй выставке постимпрессионистов в Лондоне, а в 1916-м о нём писалось в весьма известной книге Р. Ньюмарч «Русское искусство» (Нью-Йорк), его знают мало, точнее, почти не знают, и ниже я остановлюсь на причинах этого. Однако за последнее десятилетие, в течение которого рос интерес к искусству начала века, появились признаки внимания к Чюрлёнису и на Западе. Укажу в связи с этим на выставку его картин, прошедшую в Западном Берлине в 1979 году, выставку 1989 года в Дуйсбурге (ФРГ) («Чюрлёнис и литовские художники 1900 – 1940») и на две недавние книги на английском языке: альбом с четырьмя эссе покойного Алексиса Раннита — одного из наиболее давних и глубоких исследователей Чюрлёниса (1984), и изданный в 1986 году сборник работ трёх авторов — проф. Альфреда Эриха Сенна (биография Чюрлёниса), проф. Джона Боулта, признанного авторитета среди изучающих рус-

ское искусство (живопись Чюрлёниса), и г-жи Дануте Сташкевичюс (музыкальное творчество).

Цель данной книги — представить Чюрлёниса как художественное явление особого рода, которое, с одной стороны, есть часть европейской культуры начала XX века, а с другой — обращено к отдалённым истокам художественного мышления; попытаться определить особое место Чюрлёниса в истории живописи и одновременно увидеть его в ряду других художников, как и в ряду музыкантов. В книге содержатся описание и анализ его творчества, размышления по поводу сделанного им, рассказ о его личности и судьбе, часто основанный на том, что я знаю непосредственно от близких ему людей. Здесь отражены результаты моей предшествующей работы с малоизвестными материалами о Чюрлёнисе. Кое-где, особенно в биографическом разделе, используются материалы моей предыдущей книги «Гимн солнцу».

Книга достаточно широко демонстрирует само искусство Чюрлёниса: в ней большое число репродукций его живописных работ, на её страницах воспроизведено то, что можно назвать его поэтическим наследием, в разделе, посвящённом музыке, даются нотные иллюстрации.

По своему характеру это издание является иллюстрированной монографией, или альбомом-монографией. Но многое в нём касается не только непосредственно искусства Чюрлёниса. В книге содержится ряд идей, относящихся к общей проблематике связей словесного, визуального и музыкального в искусстве, в частности, идея визуального словаря как инструмента для исследования этих связей. Затронуты здесь также проблемы психологии восприятия искусства и психологии творчества — всё это на основе того, что даёт нам феномен Чюрлёниса.

В связи с тематикой монографии я хотел бы сказать, что как ни сложен казался мне самому иногда предмет моего исследования, я старался не забывать, что являюсь столько же искусствоведам, сколько и писателем-прозаиком. Я стремился сделать свою книгу ясной и доступной для тех, кого я назвал бы «просвещёнными любителями искусств» и кто, в сущности, являются самыми искренними и достойными читателями, зрителями, слушателями. Помимо прочего, я хотел поделиться с ними своей любовью к художнику — любовью, которой живу уже почти тридцать лет. И если где-то она выражена слишком сильно, я надеюсь, что те, кто благодаря этой книге узнают и полюбят Чюрлёниса, меня поймут и... простят.

*Кембридж, США, 1988*

# ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ И ЖИЗНЬ

## ДОРОГА

Описание жизни Чюрлёниса я хотел бы начать со своих личных воспоминаний об осеннем дне 1975 года, когда в Литве торжественно отмечалось столетие со дня рождения художника. Тогда рано утром мы с женой вышли из дома наших вильнюсских друзей и совершили пешее паломничество к его могиле. Сентябрьское солнце лишь всходило. И хотя у могилы не было никого, перед памятником с барельефом Чюрлёниса уже горели зажжённые кем-то свечи, а наши цветы легли рядом с теми, что были здесь положены ещё раньше.

Мы вернулись в город и присоединились к группе людей, приглашённых на торжества в Друскининкай — в места, навсегда связанные с Чюрлёнисом. Наш небольшой автобус двинулся на юг, но, не доезжая приблизительно сорока километров до Друскининкая, остановился неподалёку от Варены. В этом маленьком местечке 22 (10 по старому стилю) сентября 1875 года родился Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Двойное имя — по-русски Николай Константин — дано было ему при крещении, отца звали также Константин, поэтому русский вариант имени художника был — Николай Константинович Чурлянис, и только позже утвердилось общепринятое теперь литовское Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Монограмма из букв М-К-Ч приобрела у художника явно символический характер, он включил её в композиции целого ряда своих работ, и сегодня она действительно стала графическим, легко узнаваемым знаком всего, что связано с Чюрлёнисом, — разные варианты монограммы постоянно воспроизводятся в книгах и статьях о нём и в обширной иконографии Чюрлёниса. Меж тем Ядвига, сестра Чюрлёниса, пишет, что о первом имени Микалоюс (русское Николай) в семье никогда не упоминалось, оно как будто было забыто, и дома брата все звали Константином. Литовские окончания появились позже, по-видимому, в пору увлечения идеями литовского национализма, где-то после 1905 года, то есть к концу жизни Чюрлёниса. Всё разнообразие его имён — литовских, польских, русских — представляет собой целый список: Константин, Константинас, Констант, Константа, Костек, Кастукас, Каститис, Микалоюс Константинас, Николай-Константин, Николай Константинович Чурлянев (так, на русский лад, записан он в книге рождений), Чурлянис, Чурленис, Чюрлёнис... Непривычное и не существующее в русской орфографии ю, стоящее после ч, связано, по-видимому, с официально принятыми в советской Литве правилами взаимного перевода собственных имён с литовского на русский и наоборот.

Отец художника, вероятно, тоже имел официальное имя Константин, но литовское Константинас ему вполне пристало, так как он был истинным литовцем, сыном крестьянина из южной части Литвы — Дзукии. Ему воистину на роду написано было стать крестьянином: мать родила его во время жатвы, прямо в поле! И внешне он был типичным литовским крестьянином из Дзукии: светлые волосы, голубые глаза, нос с горбинкой, средний рост. Но крестьянином он не стал из-за отсутствия основательности в характере и стремления к прочному бытию — качеств, без которых крестьянствовать невозможно. Он, видимо, был романтик и фантазёр по натуре, из тех, кого благополучные и обыкновенные зовут «странными» и «чужаками», и с ранних лет был заражён необъяснимым стремлением к музыке. На исходе своей юности Константин-отец, выучившись грамотно писать польски и по-русски и восприняв от деревенского органиста основы искусства игры на органе, становится тем, кого мы сегодня назвали бы «интеллигентом в первом поколении». Не имея ни серьёзного музыкального образования, ни хорошей исполнительской техники,

он обладал, вероятно, врождённой музыкальностью, которую передал своим детям. Из них по крайней мере самый старший, Константин, и самая младшая, Ядвига, имели абсолютный слух, но музыкальны были и остальные дети. С отца как будто начиналась, как в семействе Бахов, династия органистов и композиторов... Но на втором поколении Чюрлёнисов музыкальная линия, кажется, оборвалась — иными оказались судьбы, иные пришли времена...



1. Адель и Константинас — родители М. К. Чюрлёниса

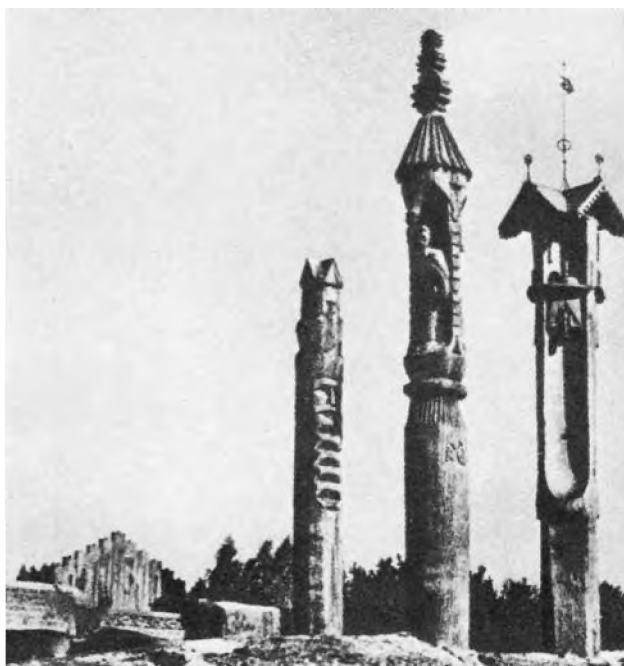
Учил Чюрлёниса-отца органист костёла в Лишкяве, там же получил место и молодой музыкант. Дальнейшая история семьи Чюрлёнисов романтическим образом связана с этим костёлом и, прежде всего, с его органом. Как пишет о том Ядвига, «матушка, бывало, говаривала: моим сватом был орган». Органист Чюрлёнис играл, а восемнадцатилетняя миловидная девушка то и дело поглядывала туда, где он сидел за клавиатурой, — на хоры. Вероятно, по той причине, что католическая служба даёт органисту возможность отвлекаться от игры, он не оставил девушку без внимания. Орган, костёл и двор при костёле — не участвуют ли они в завязке некой сентиментальной истории в немецком духе? Именно в немецком, так как девушка, которую звали Адель-Анна-Мария-Магдалена, была немка. Она принадлежала к одной из семей, составлявших колонию немецких поселенцев городка Сейрияй. Эти люди были выходцами из баварского города Регенсбурга, принадлежали к евангелической церкви и в своё время из-за конфликта с католиками эмигрировали. Немецкая фамилия Адели была, вероятно, Радман (с литовским окончанием — Радманайте), и в Регенсбурге, может быть, ещё сохранились какие-то сведения о предках Чюрлёниса с материнской стороны. В семье же было известно, что отец Адели занимался изготовлением гипсовых, деревянных и янтарных статуэток, которые продавал. Зная это про деда и рискуя оказаться слишком прямолинейным в своих предположениях, можно было бы сказать, что, унаследовав с отцовской стороны музыкальность, Чюрлёнис получил по материнской линии способность к изобразительному творчеству. Похоже, что вообще было в семье Чюрлёнисов нечто «странное», что привело к трагедии, — впрочем, вполне в духе народных легенд и сказаний. Ядвига пишет об этом так: «Дед наш был си-лач и любил похвастаться своей силой. Матушка рассказывала, что в сорок лет он поспори-рил, что с корнями вырвет дерево из земли. Спор он выиграл, но тут же упал на землю, и у него пошла кровь горлом. Через несколько дней его похоронили. Осталось пятеро сирот».

Адели было тогда четырнадцать лет, её забрал к себе один из родственников. Позже она пошла служить в семью графа Опермана, где провела в общем-то безоблачную юность, так как в семействе графа её любили. Адель знала родной немецкий, знала польский и литовский, и в дальнейшем её дети услышали от матери множество песен этих трёх народов, как и многочисленные сказки и истории, рассказанные ею и прочитанные.

Именно с семейством графа она, евангелистка, посещала католический костёл с незнакомой ей службой, и здесь её внимание привлёк орган. Молодой органист Чюрлёнис заговорил с нею во дворе костёла — по-польски, вероятно, и далее любовь, которой так способствовали звуки музыки, привела к венчанию, в том же костёле состоявшемуся. Игрался ли при этом на органе торжественный свадебный марш и кто сидел при этом за клавиатурой — об этом в семейных преданиях не говорится.



2. Резные деревянные столбы — скульптуры на Дороге Чюрлёниса



### 3. Резные деревянные столбы — скульптуры на Дороге Чюрлёниса

Константин и Адель венчались в 1873 году и тогда же поселились в Варене. Здесь у них родился сын. Спустя три года после этого Чюрлёнисы перебираются в Друскининкай. Знаменательное событие — переезд молодого семейства, состоящего из отца, матери и их трёхлетнего дитяти, из Варены в Друскининкай — запечатлелось спустя 97 лет в названии «Дорога Чюрлёниса».

22 сентября 1975 года наш автобус двигался по «Дороге Чюрлёниса» от Варены к Друскининкаю, делая через каждые шесть-семь километров длительные остановки. На этих остановках все выходили, чтобы осматривать только что установленные вдоль дороги резные деревянные скульптуры. Почти все они имели вид столбов, традиционно связанных с теми деревянными крестами и изображениями христианских святых, которые в Литве, как и в других местах Центральной и Восточной Европы, можно увидеть у дороги, на улицах и перед домами в небольших городках и селениях. В Литве такие резные кресты, распятия, столбы с небольшими изображениями Богородицы с младенцем или святых отразили своеобразные, оригинальные формы литовского народного искусства. Среди них можно встретить фольклорный примитив и работу резчика-профессионала, обычно сочетающиеся с особой, присущей литовцам, фантастичностью мышления, с экспрессивностью и острым природным чувством формы. Очень часто деталью этих деревянных скульптур становится условно-символическое изображение солнца, нередко в виде кованного из железа навершия на столбах. Фольклористы склонны усматривать в этих литовских солнцах и кругах остатки языческого культа Солнца. Вообще в литовском фольклоре часто ощущается дохристианское происхождение тех или иных его элементов, может быть, яснее, чем у других европейских народов. Объясняется это, в частности, тем, что литовцы крестились лишь в XIV веке — много позже, чем даже их восточные соседи — русские.

За годы советской власти, то есть за последние десятилетия, начиная с середины 40-х годов эти уникальные деревянные скульптуры стали исчезать из литовского ландшафта — из-за их причастности к религиозной идеологии, чуждой, как известно, идеологии тогдашнего режима. Скульптуры уничтожались повсеместно, уцелели кое-какие в глубинке, в частности, на кладбищах, где было принято ставить их над могилами. Затем ревнителям

добра и красоты, чьи души страдали от происходящего, удалось добиться того, что уцелевшие скульптуры признали ценностью и богатством народа и стали свозить в музей. Там, в отделах фольклора, можно сегодня увидеть деревянные кресты, распятия, столбы с киотами-часовенками и скульптурами святых. Среди собранного сохранилось немало подлинных шедевров.

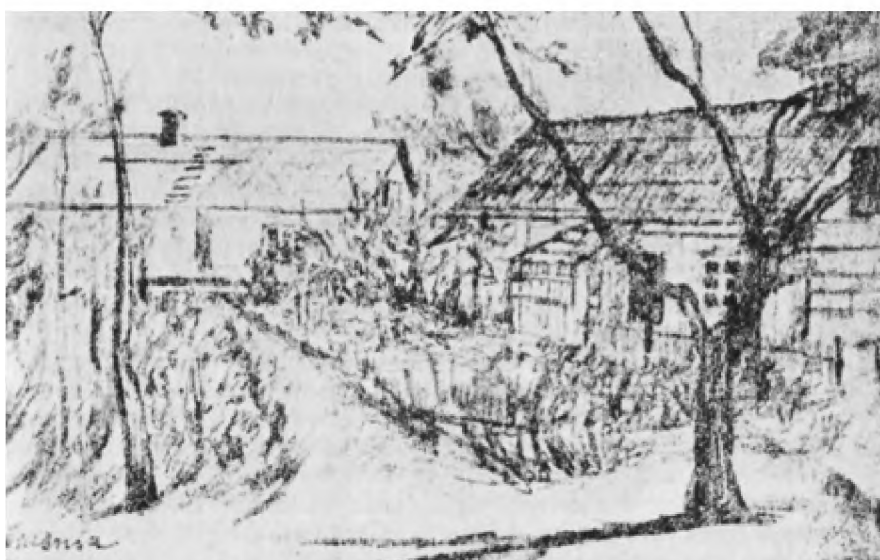
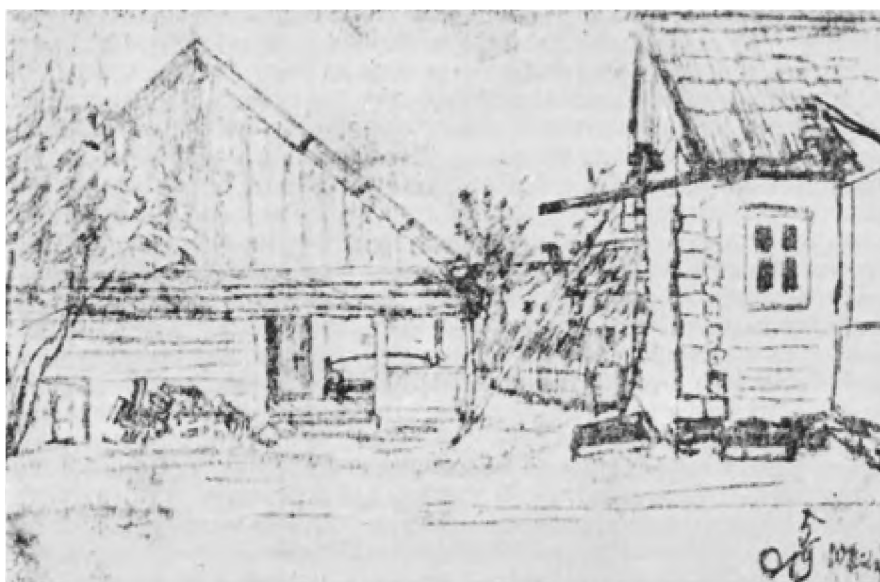
Кое-где в Литве работали, да и теперь, наверно, работают, мастера — резчики по дереву, не утерявшие старой, доброй традиции. Оговорка о старой традиции здесь необходима, потому что среди этих народных деревенских ремесленников позже появилось много таких, кто работает на торговлю, на рынок, находящийся под контролем властей, и делает довольно грубые фигурки людей и зверей, греша и против вкуса, и против традиции. О том, что традиция всё же не умерла, как раз и говорят те деревянные столбы, что в посвящение Чюрлёнису были поставлены вдоль отрезка шоссе от Варены до Друскининкая.



4. Памятник М. К. Чюрлёнису в Друскининкае

В то лето 1975 года кому-то пришла в голову счастливая идея такого необычного памятника к столетию Чюрлёниса. Для осуществления её собрали где-то в одной из деревень народных мастеров-резчиков, кормили их и поили за счёт государства, дали дерево

и всё необходимое для работы. Условие было одно: тематика изображений на столбах должна быть связана с Чюрлёнисом. И резчики великолепно, как мне, видевшему их работы, кажется, справились с задачей. Столбы, группами и в одиночку стоящие у края дороги, привлекают простотой и выразительностью силуэтов, резьба, то изысканная, то примитивная, хорошо смотрится в свете и тени солнечного дня. Некоторые из столбов увенчаны коваными солнцами, кое-где резные фигуры раскрашены простыми яркими красками — именно в духе народной традиции. В самом начале, на первом из столбов, можно увидеть цветной барельеф с изображением молодого семейства: отец, мать, и на руках у них младенец с поднятыми ручками. Читается этот незамысловатый сюжет легко: вот они, Чюрлёнисы, отправляются с трёхлетним сыном из Варены в Друскининкай. И тут же ещё одна скульптура: немолодой печальный музыкант, в ногах которого монограмма Чюрлёниса и цифра 100. Некоторые из столбов повторяют сюжеты картин Чюрлёниса, один из них, например, покрыт изображениями знаков зодиака, напоминая о цикле картин на ту же тему. А в самой идее «Дороги Чюрлёниса» отразился один из поздних мотивов его художественного творчества: увлечшись «литовским колоритом», он сделал несколько работ с изображениями традиционных священных столбов.



5 – 6. Дома Чюрлёниса в Друскининкае (рисунки М. К. Чюрлёниса)



Друскининкай, куда приводит дорога из Варены, — место, по праву навсегда связанное с Чюрлёнисом. Здесь он вырос, здесь жила любимая им семья, здесь под его пальцами звучал орган местного костёла, а окружающий мир — здешние поля и леса, парк, озеро и река — стал частью его личного мира. Он всегда стремился оказаться здесь, дома, где отдыхала душа и где хорошо работалось.

В Друскининкае сейчас по крайней мере два памятника Чюрлёнису: один во дворе дома-музея художника — невысокий прямоугольный постамент с высеченной в камне головой Чюрлёниса, и второй — монументальный, высотой в несколько метров, у городского парка. Этот памятник отлит в бронзе и очень удачен по замыслу, прочтение которого заставляет сразу же вспомнить о склонности самого Чюрлёниса придавать изображению многообразный смысл. Памятник представляет собой фигуру с портретной, но достаточно обобщённо выполненной головой Чюрлёниса, сама же фигура как бы «вправлена» в две руки — в два крыла — в два ростка — в два лепестка, растущих из земли. Голова словно рассечена разломом, и это придаёт изображению подчёркнутый трагизм. Растущие из земли руки-крылья в какой-то мере умеряют этот трагизм: «в руках земли» фигура обретает устойчивость, защиту и покой. Земля возносит Чюрлёниса к свету, к солнцу, к небу. Автор памятника — скульптор В. Вильдьюнас, архитектор — Р. Дичюс. На открытии его в 1975 году между гостями, приехавшими на торжества, вполголоса шёл разговор о том, почему не было выполнено ранее принятое решение поставить памятник Чюрлёнису в столице Литвы, в Вильнюсе: власти опасались, что памятник станет для литовского национального самосознания тем же символом свободы и сопротивления режиму, какими оказались памятник Пушкину в Москве и памятник Шевченко в Киеве...

Мемориальный музей Чюрлёниса в Друскининкае занимает те самые два небольших домика, в которых некогда размещалась многочисленная семья Константина и Адели с их девятью детьми. Последней в 1900 году родилась Ядвига, оказавшись на двадцать пять лет младше самого старшего — Константа.

## ПРЕЛЮДИЯ ДЕТСТВА

Семья, хотя и жившая в «честной бедности», была достаточно счастливой. Однако в самом начале пребывания Чюрлёнисов в Друскининкае был период, когда всё чуть было не развалилось. После пяти лет жизни с женой, имея трёхлетнего ребёнка, дом, кое-какую доставшуюся от отца собственность и постоянное место церковного органиста, глава семейства вдруг всё бросает. «В отце проснулась старая его страсть к бродяжничеству, — пишет об этом Ядвига. — И вот, продав свою часть леса в Гуобиняе, он пустился в долгое путешествие. Просто так — на свет поглядеть. Мать, оставшаяся с трёхлетним Кастукасом на руках, тяжело переживала этот удар, тем более, что он был совершенно неожиданным: они жили душа в душу и ни малейшее облачко не омрачало их счастья. Жена Опермана, узнав о случившемся, приехала в Друскининкай и забрала маму с ребёнком к себе. Через год, когда отец возвратился, матушка не сразу согласилась вернуться к нему... О своём путешествии отец не любил рассказывать, и только из ненароком брошенных иной раз слов мы поняли, что он побывал в Сибири, в Перми. Вероятнее всего, воспоминания эти, а может, последствия этого путешествия не были ему приятны, и потому, не желая причинять лишней боли матери, он редко заговаривал на эту тему».

То, что Ядвига называет «старой страстью к бродяжничеству», было, возможно, одним из заметных проявлений неординарной, а может быть, и не совсем здоровой психики старшего Чюрлёниса. По крайней мере, в данном случае проявилось то, что сейчас называется «асоциальным поведением». И в дальнейшем Чюрлёнис-отец готов был бежать от людей куда-нибудь на рыбалку, заставляя своего сына идти рано утром в костёл и играть

вместо него на утренней службе — ребёнок уже в шесть лет освоил инструмент, и чем дальше, тем больше отец этим пользовался. Судя по тому, как часто, говоря о чудесном характере матери, её доброте, оптимизме и юморе, Ядвига упоминает «трудности её жизни», «трудные обстоятельства», «теневые стороны жизни», можно сказать с большой долей уверенности, что всё это было связано с поведением и характером отца. Возможно, в нём бродило нечто необъяснимое и неосознанное, что влекло прочь от обыденной жизни куда-то вглубь собственного сознания и заставляло уединяться где-нибудь в глуши живой, дышащей вокруг него природы. Бродило то, что он сам выразить не мог, не умел, но что потом сумел его сын, в душе которого жило и светлое материнское начало, и туманное, временами тёмное, начало отцовское. Однажды, когда сын был вполне уже взрослым и самостоятельным, они вместе, отец и сын, сооружали лодку. В описании этого события у Ядвиги, помимо окрашенных юмором и сентиментальностью реальных деталей, можно прочесть и о чём-то более сложном. Так, перед началом строительства «Кас-тукас нарисовал на стене под крышей модель лодки, похожую на те заоблачные ладьи, которые он изображал в своих картинах. Затем, когда лодка была закончена, он сам же раскритиковал свою работу, сказав, что “получилась не небесная ладья, а старая сношен-ная **клумпа**” (деревянный башмак). Его недовольство было, по-видимому, того же рода, что и постоянная неудовлетворённость написанными им картинами... История строительства на этом не окончилась: спустя некоторое время отец заявил, что большая ладья ему не нравится, она неудобна и тяжела. Была построена вторая — маленькая и лёгкая. На ней отец выезжал ловить щук. И, таким образом, вторая лодка служила ему одному, была его «скорлупой», в которую он помещал себя, стремясь отделиться и от любимого старшего сына, и от всех остальных своих чад и домочадцев.

Сын быстро обгоняет отца, начавшего учить его музыке. Пианино, имевшееся в доме, звучит постоянно, кое с чем юного Константа знакомит заходящий к Чюрлёнисам доктор Маркевич, рано увидевший в мальчике явные задатки таланта. Маркевич жил в Варшаве, а в Друскининкай, где у него была дача, приезжал с семьёй к началу лета, когда здесь появлялась курортная публика, стекавшаяся сюда «на воды» из Варшавы, Вильнюса, Петербурга. Курортники пили целебную воду, принимали минеральные ванны, купались в реке, прогуливались в курзале и в парке, где была «раковина», под которой рассаживался оркестр, игравший популярную музыку. Так жители Друскининкай в течение сезона приобщались к другой, более открытой и разнообразной жизни, чем жизнь маленького провинциального городка.

Здесь, на юге Литвы, рядом с Белоруссией, было смешанное население — поляки, евреи, литовцы, русские, и каждая из этнических групп привносила особенности своих культурных и религиозных традиций. Всё это существовало рядом и вместе, в отдельности и смешении. Времена пробуждения социальных и национальных претензий придут несколько позднее, уже в новом, XX веке, и молодой Чюрлёнис будет в некоторой степени захвачен этими веяниями. Но его раннее детство проходит в мире вполне устойчивом. Он учится в русской школе, говорит по-польски, слушает литовские песни, которые поёт ему мать, чей родной язык — немецкий. Десяти лет «Николай-Константин Константинович Чурлянис, из крестьян... успешно окончил курс в Друскининкайском народном училище», и родителям впервые приходится всерьёз задуматься о будущем старшего сына. Детей уже к этому времени было четверо, семья вела более чем скромное существование. Продолжить учение десятилетний сын мог бы лишь в губернском городе Гродно, в гимназии, но содержать его там, вдали от дома, родители не могли. Ещё три года Константин проводит в Друскининкае, ничем особенно не занимаясь, кроме музыки. Сверстники, учившиеся в гимназиях, и в их числе его друзья — дети Маркевича, уже начинали его обгонять. Возможно, доктор Маркевич, человек, некогда участвовавший в польском восстании 1863

года и поплатившийся за это двумя годами тюрьмы и ссылкой в Сибирь, чувствовал несправедливость того, что происходило со всеобщим любимцем, талантливым первенцем Чюрлёнисов. Он написал о нём князьям — братьям Богдану и Михалу Огиньским, прося их принять участие в судьбе сына друскининкайского органиста. Младший из братьев, Михал Огиньский, ответил доктору согласием взять мальчика в оркестровую школу, которую князь содержал в своём поместье в Плунге.

Братья Огиньские принадлежали к старинному польско-литовскому роду, в котором когда-то были и претенденты на польский престол. Один из Огиньских, Михал-Клеофас, был близким сподвижником Тадеуша Костюшко, руководителя польского национального восстания в 1794 году, и командовал военным отрядом. Михал-Клеофас был незаурядным композитором, написавшим и поныне популярный полонез «Прощание с родиной», и ему же приписывается авторство песни, ставшей польским национальным гимном («Ещё Польша не сгинела...»). Братья Богдан и Михал, о которых идёт речь, доводились Михал-Клеофасу внуками.



7. Костёл в Друскининкае

О Богдане известно только плохое: он был, по-видимому, грубым самодуром. Михал являлся его полной противоположностью и оставил по себе добрую память. На окраине Плунге, городка в западной части Литвы, примерно в 70 километрах от Балтийского моря, у Михала Огиньского было большое поместье с усадьбой — двухэтажным, классического стиля дворцом с порталом в центре и флигелями и окружавшим его огромным старым парком. Ворота у въезда свидетельствовали о древности и величии княжеского рода: в нишах каменных столбов по обе стороны чугунных решетчатых створ находились скульптуры рыцарей, а сами эти столбы несли фигуры львов, державших геральдические щиты. Владелец усадьбы имел вид весьма импозантный, особенно благодаря пышным, вполне польским и вполне княжеским, усам, глаза же его, несколько навывкате и с меланхолическим выражением, выдавали человека мягкого и, вероятно, поэтически настроенного.

Подобно немецким и австро-венгерским титулованным особам — веймарскому герцогу времён Баха, князю Эстергази времён Гайдна и другим, каждый из обоих князей Огиньских имел свой оркестр. Михал содержал на свои средства и музыкальную школу, в

которой готовились музыканты для оркестра. В неё принимались способные подростки и юноши из малообеспеченных и бедных семей, жившие при школе на полном пансионе. Надо воздать Огиньскому должное: в его школе приобретали общие и музыкальные знания те, для кого учёба могла остаться недостижимой мечтой.

Юный Чюрлёнис нашёл в Плунге не только богатого мецената и своего покровителя. Князь быстро распознал в ученике незаурядные качества. Почти полтора десятилетия, до самой его смерти, молодой Чюрлёнис и Михал Огиньский, несмотря на огромную разницу в возрасте и положении, относились друг к другу с взаимным уважением и симпатией. Да, со стороны князя было именно уважение. Юноша приобрёл его не только благодаря таланту и репутации лучшего ученика: в житейских ситуациях, подчас довольно сложных, он вёл себя с удивительным достоинством. О пребывании Чюрлёниса в Плунге мы знаем немного, но в преданиях семьи сохранилась память по крайней мере о двух эпизодах из этого периода юности композитора.

Освоившись на новом месте, познакомившись с учениками, юный Констант довольно скоро стал играть в мальчишеской компании заметную роль. Он обладал природной общительностью, фантазией и изобретательностью в играх и развлечениях.

В усадебном парке был искусственный пруд, где для княжеского стола разводились отличные карпы. Аппетиты подростков были ничуть не меньше хозяйских, однако мальчикам эти карпы не доставались. Констант решил хотя бы на один вечер устранить несправедливость, тем более что наследственный рыбацкий азарт не давал ему покоя. «Как насчёт рыбы на ужин?» — беспечно спросил он своих однокашников. В ответ раздался громогласный радостный вопль. Заручившись столь единодушной поддержкой, Констант пошёл срезать удилище. Удочка оказалась в умелых руках, а карпам было всё равно, в чьих желудках заканчивать своё существование. Так или иначе, но вскоре рыбак явился со связкой карпов. «Давайте-ка, ребята, за работу, отличный будет ужин!» — сказал он, встреченный восторженным и голодным блеском десятков глаз.

Но тут его пригласили к князю. Оказалось, что рыбное браконьерство не прошло незамеченным. Стал ли он отпираться, просить извинения? Ничего подобного. Как всякий рыбак после удачной ловли, он сперва рассказал о своём успехе, похвалил пруд и карпов, не забыл добавить, что и удочка была неплохая, и клевало на редкость хорошо, — вот на озере в Друскининкае и на Немане, где доводилось ловить, так там... ну и так далее.

Подобная наглость заставила князя оцепенеть. Он не сразу пришёл в себя, а когда наконец обрёл дар речи, разразился громом и молнией. Начало было грозное, но продолжения не последовало — Констант пулей вылетел за дверь. Оставшийся в одиночестве князь разъярился ещё больше, но он и предположить не мог, что произойдёт минуту спустя: ученик Чюрлёнис явился снова, и увесистая связка карпов плюхнулась на пол перед ясновельможные очи. «Вот, ешьте вашу рыбу сами!»

Констант был уверен, что князь выгонит его из школы, и, не дожидаясь этого, хотел тут же уехать. Но... не уехал, а Огиньский его так и не выгнал. А позже князь вспоминал историю с карпами со смехом.

Второй инцидент произошёл зимой, когда мальчишки принялись однажды бросаться снежками. Разбились на две воюющие группы, и во главе одной оказался Констант. Именно эта команда и начала побеждать, когда Огиньский, наблюдавший за ходом сражения со стороны, решил принять в нём личное участие. Он присоединился к слабым, взял на себя командование и первым делом запустил снежком в предводителя своих противников — в Константа. Тот не заставил себя ждать: крепко слепленный снаряд угодил князю точно в нос. «Как ты смел?» — вспылил Огиньский. И получил спокойное объяснение Константа: «Вы — главная сила врагов, и поэтому я должен был нападать именно на вас».

Много позже Чюрлёнис вспоминал о годах, проведённых в Плунге, как о самых лучших временах. Его любили и князь, и сверстники, он занимался музыкой, к которой тянулась его душа. Тоска по дому сглаживалась тем, что Огиньский разрешал Константу подольше задерживаться дома во время летних каникул.

Он бродил по окрестностям усадьбы, много читал — во дворце была богатая библиотека. Тогда же юный Чюрлёнис начинает рисовать. Без всякого руководства, ни у кого не учась, повинаясь, вероятно, лишь безотчётным желанием, он делает на листах бумаги карандашные зарисовки парка, домов, чьих-то лиц. Пока это было лишь развлечение, отдых, удовольствие. Однако именно те наивные рисунки, что он делал в Плунге, оказались первыми предвестниками его будущего живописного творчества.

В оркестре Чюрлёнису дали место среди деревянных духовых инструментов, и он начал играть на малой флейте. Вторым его инструментом стал корнет. Довольно хорошо познакомился он и с остальными оркестровыми инструментами и однажды сочинил марш, который был разучен и исполнен оркестрантами на каком-то торжестве в честь князя Огиньского. Марш этот не сохранился, и скорее всего большой беды в том нет, так как первое оркестровое сочинение юного Чюрлёниса вряд ли обладало большими музыкальными достоинствами. Но примечательно, что он смело брался за композицию, справлялся с техникой инструментовки и его композиторские опыты не пропадали впустую: для неокрепшего дарования, конечно, было очень полезно услышать сочинённое в исполнении оркестра.

Довольно скоро Чюрлёнис перешёл из учеников в категорию оркестрантов, и Михал Огиньский положил ему пятирублёвое месячное жалование. Для юноши и его семьи оно стало ощутимым подспорьем, тем более что Константин продолжал оставаться у князя на полном обеспечении, которое включало не только учёные, жильё и еду, но также и нарядную форму с золотым шитьём — оркестр должен был блистать не только трубами, но и галунами. Надо сказать, что и музыка, которую приходилось играть, частенько тоже была рассчитана на внешний эффект: марши, польки, вальсы, увертюры и отрывки из опер и оперетт составляли значительную часть репертуара. Но кроме вальсов исполнялись увертюры Моцарта, Мендельсона, Россини, произведения Шуберта и Шопена.

В эти годы у Чюрлёниса были и другие источники музыкальных впечатлений: песни, звучавшие в тех местах, где он жил, музыка танцев на свадьбах, крестинах и прочих празднествах, которые, по старинному народному обычаю, выплёскивались из тесных изб и дворов на улицу, на площадь, на зелень травы. Играл оркестрик, состоявший из двух скрипок, самодельного ящика-контрабаса и старого большого барабана, когда-то принадлежавшего некой воинской части, кружилось несколько пар, остальные объединялись в слаженный хор.

Дзукия — та часть Литвы, где Чюрлёнис родился и где находился его родной дом, — была краем песен — в большинстве своём грустного, печального характера, — построенных на минорных тональностях. Но разные части Литвы, которая по территории весьма невелика, во многом различались по чертам культуры и быта и даже по языковым наречиям своих жителей. Городок Плунге относится к Жемайтии, население которой состоит в основном из потомков древнего племени жмудь. Литовец с юга, из Дзукии, не всегда поймёт речь жемайтийца. Что же касается песен, то в Жемайтии чаще всего поются песни мажорные и ритмичные.

## «СЧАСТЛИВ НЕ БУДУ...»

Чюрлёнису исполнилось восемнадцать лет, когда князь Огиньский предложил ему материальную поддержку для продолжения учёбы. Проведя лето 1893 года дома, в Друскининкае, Чюрлёнис уезжает в Варшаву, где с начала 1894 года зачисляется в студенты Музыкального института (позже — Варшавская консерватория). С этого времени он более чем на двенадцать лет остаётся тесно связан с Варшавой и все эти годы, конечно же, испытывает серьёзное воздействие артистической атмосферы этого города — столицы входившей тогда в Российскую империю Польши. Можно сказать, что литовские корни Чюрлёниса пустили первые побеги на польской почве.

Варшавский музыкальный институт имел весьма высокую репутацию и давал своим выпускникам диплом профессионального музыканта. Как и в других консерваториях на территории империи, учащиеся изучали здесь, помимо музыкальных, также и общеобразовательные дисциплины. Но при этом институт был единственным в Польше высшим учебным заведением, где преподавание велось не на русском, а на польском языке.

Чюрлёнис поступил в фортепианный класс. Первую ступень обучения он проходил у профессора Т. Бжезицкого, вторую у А. Сыгетинского — не только известного музыканта, но и литератора. В репертуаре студента — Бах, Гайдн и Моцарт, Бетховен и Шопен. В первые же годы обучения, приступив к изучению контрапункта под руководством З. Московского, Чюрлёнис начинает сочинять сам. Первые его произведения — небольшие пьесы для фортепиано. Он играет в интимном кругу — в Варшаве, в семье доктора Маркевича, с детьми которого он продолжает дружить и здесь, и в Друскининкае, летом, когда он, как всегда, приезжает на каникулы домой. Эти первые пьесы относятся к 1896 году. Можно считать, что композитор Чюрлёнис известен нам именно с этого времени, то есть с той поры, когда ему было двадцать лет.

Спустя год Чюрлёнис меняет специальность: в дальнейшем он учится именно композиции.

Обозревая всю его недолгую жизнь, мы видим, что предпринятый тогда шаг был первым в цепи подобных: не захотев стать пианистом, он станет композитором, а став композитором, начнёт с самых азов изучать живопись...

Композиции Чюрлёниса учил тот же профессор Зигмунд Носковский — признанный глава польских композиторов, директор и дирижёр Варшавского музыкального общества. Московский сыграл заметную роль в развитии музыкальной культуры Польши. Он был известным композитором, и некоторые из его произведений исполняются и в наши дни. Значительны и его заслуги как педагога. Воздав им должное, следует, впрочем, сказать, что ученики отзывались о Московском без особого энтузиазма. Чюрлёнис уже после окончания консерватории назвал свои отношения с ним «комедией ученика и профессора» и высказался о последнем весьма резко, не желая прощать ему того равнодушия, которое он проявлял к студентам. «Я не говорю, что он мало знает, — стараясь быть объективным, писал он другу, — думаю, что в нашей науке он очень силен, но он плохой человек. Говори, что хочешь, но я твёрдо уверен, что учитель композиции должен быть хорошим и благородным человеком».

Слова эти обращены к товарищу Чюрлёниса по консерватории Генеку Моравскому (Эугениуш Моравский-Домброва, 1876 – 1948), который впоследствии стал одним из признанных польских композиторов и директором Варшавской консерватории в период 1932 – 1939 годов. Биографии этих двух личностей, Чюрлёниса и Моравского, неотделимы от объединившей их глубокой дружбы. На тех немногих фотографиях, где запечатлён Чюрлёнис, мы часто видим двух друзей, которые и среди большой компании неизменно

оказываются рядом. Генек на полголовы выше Константа, носит пенсне, один глаз его заметно косит. У Чюрлёниса худощавая фигура и удлинённое лицо, Моравский плотен и ширококул. На более поздних фотографиях мы убедимся, что к старости профиль Эугениуша Моравского стал приобретать орлиную остроту, а взгляд сделался гордым и величественным; Чюрлёнис же, проживший вдвое меньше своего друга, в последние свои годы будет выглядеть усталым и смотреть на нас с невыразимой печалью...



**8.** М. К. Чюрлёнис и Э. Моравский. Ок. 1902

Чюрлёнис начинает часто бывать в семье Генека, у него возникают дружеские отношения и с его братом Владзимежем, а в их сестру Марию он влюбляется. Мария, красавица с тонким, нежным лицом, чьи огромные глаза светятся добротой и грустью, отвечает

Константу взаимностью. Старшие же Моравские, родители Марии и её братьев, заметив, что у их дочери и Чюрлёниса возникли чувства, которые, собственно, ни от кого не скрывались, стали на него смотреть настороженно и с явным холодом. Причина заключалась не столько в самом Чюрлёнисе, сколько в их взглядах на его будущую профессию. Их сын Эугениуш учился в консерватории против желания родителей: к профессии музыканта они относились без одобрения.

Спустя много лет, рассказывая о Чюрлёнисе, Мария так описывала романтику их встреч:

«Мы часто встречались на Повонзковском кладбище. Однажды во время нашего свидания начал падать мелкий морозящий дождь, но нам не хотелось расставаться. За несколько лет до того я купила берёзу и велела садовнику посадить её на могиле сестры Шопена, четырнадцатилетней девочки. Берёза прекрасно разрослась. Я повела туда Константина, и мы стали под самой берёзой... Моросил мелкий дождь, с листьев берёзы капли как слёзы падали на наши лица... Мы уже изрядно промокли, когда Константин, указывая на небо, сказал: «Эти капли, падающие на нас, — это благословение, которое нам дано, мы это чувствуем, и в наших душах это останется». Этот незабываемый день остался в моей памяти, и когда мы, промокшие, возвращались домой, наши души были полны покоя...»

Константин почти ежедневно бывал у Моравских, Мария часто пела под его аккомпанемент, Евгений тоже садился за клавиатуру, и оба друга играли в четыре руки. Читали вслух, в соседнем костёле слушали орган.

В эти годы внутреннее развитие Чюрлёниса идёт с необычайной интенсивностью. Культурная жизнь Варшавы, достаточно богатая и разнообразная в то время, сама атмосфера этого «польского Парижа» хорошо способствовала развитию в нём артистизма и удовлетворяла его удивительную любознательность, проявлявшуюся в самых необычайных сферах. Сохранилась, например, тетрадь, запечатлевшая на своих страницах кое-что из его интересов в сфере гуманитарных и естественных наук. Большая, то исполненная порыва, то скрупулёзная, работа ума отражается в этой тетради: современные европейские языки и древние письмена халдеев, финикийцев, ассирийцев; алфавит собственного изобретения; данные по геологии и географии; таблицы химических соединений; исторические даты; физические свойства твёрдых тел, жидкостей и газов. И многое, многое другое. Перечень этот производит впечатление разбросанности, но за ним явно стоит стремление Чюрлёниса вникнуть в суть явлений живой и мёртвой природы, и кажется, что с ранней молодости хотел он вместить в себя ту необъятность мира, которую потом пытался воплотить в своих картинах...

В середине 1899 года Чюрлёнис заканчивает Варшавский музыкальный институт. К этому времени он уже автор около тридцати небольших и сравнительно крупных сочинений для фортепиано, квартетных вариаций и написанной в качестве дипломной работы кантаты для большого хора и симфонического оркестра «De profundis». Он получил диплом композитора, по поводу чего писал позже Е. Моравскому: «Диплом, говоришь? Зачем он мне? Он мне не поможет ни польку, ни мазурку написать, а служба «музыкального руководителя» не по мне. Не умею управлять таким слабым человеком, как я сам, а о руководстве другими людьми и говорить нечего. Разве только могу быть водителем трамвая (читай — извозчиком)?»

Сразу же после окончания консерватории Чюрлёнису предложили место директора музыкальной школы в крупном губернском городе Люблине. Он отказался. Вероятно, потому, что служба «музыкального руководителя» была не по нему, но так же вероятно, что ему вообще были чужды как внешняя устроенность, так и внутренняя успокоенность. В сохранившихся отрывках из его дневника того периода есть такие самопризнания:



«Ведь я представлял себе счастье таким близким и возможным. Однако решил: счастлив не буду, это столь же верно, как и то, что умру. Сие меня как бы утешило несколько, потому что убедился так или иначе — если это можно назвать убеждением, — открыл истину.

Так и есть, счастлив не буду, иначе быть не может. Я слишком легко раним, слишком близко всё принимаю к сердцу, чужих людей не люблю и боюсь их, жить среди них не умею.

Деньги меня не привлекают, ожидает меня нужда, сомневаюсь в своём призвании и таланте и ничего не достигну. Итак, буду ничто, ноль, но буду знать своё место.

Перестану мечтать, но запомню мечты своей юности. Смеяться над ними не буду, потому что они не были смешными. Буду как бы на руинах своего недостроенного замка, образ которого лежит глубоко в душе и которого, тем не менее, никакая сила из руин не подымет. И, зная это, неужели буду счастлив? Нет, это правда. Уже с полгода тому назад приходила эта мысль, а сейчас я в ней убедился. Печально, но что поделаешь».



9. Мария Моравская. 1898 – 1899

Это его «счастлив не буду», звучащее как заклинание, как самогипноз, это самоуничтожительное «буду ничто, ноль», как и слова о боязни чужих людей, приоткрывают что-то скрытое глубоко в его психике, где-то в подсознании, там, где таятся человеческие страхи перед жизнью, грозящей неизвестностью и смертью («умру»). В это время — в 1900 году, когда ему исполнилось уже двадцать пять — «уже», потому что живой, осознанной жизни ему оставалось лишь девять лет, — его поведение лишь подтверждает это безнадежное отношение к своей судьбе. Ядвига, сестра Чюрлёниса, повествует о любовной драме Константина и его возлюбленной Марии (в основе рассказа — записки самой Марии, пересказанные её дочерью в письме к Ядвиге):

«1899 год. Подготовка к выпускным экзаменам в консерватории отнимала много времени, поэтому свидания стали реже. И в Закрочим Константина весной навещается лишь ненадолго. А в начале лета отправился туда в последний раз и сообщил, что теперь у него настали «длинные каникулы», так как учёба в консерватории закончена. Погостив немного, он уехал на целое лето в Друскининкай.

Отец запретил Марии переписываться с Чюрлёнисом, но Константинас придумал остроумный способ воспротивиться воле старика. Он часто писал Евгению, а между строк, лимонным соком, Марии. Мария, взяв письмо, держала его недолго над горящей лампой. При этом буквы, написанные соком, темнели, и она прочитывала предназначенный ей текст, полный тоски и любви. Евгений, обнаружив такое письмо к Марии, был возмущён, что оба не доверяют ему и обманывают. Он бы облегчил им переписку, ничего не сказав отцу.

Однажды Мария услышала, как отец сказал матери:

— Маня должна выйти замуж. У меня есть для неё жених.

Мария сразу же запротестовала, сказала, что любит Чюрлёниса и выйдет только за него. Тут поднялась такая буря, что Мария закричала:

— Никогда, никогда этого не будет.

Страшно рассердившись, старик властно заявил:

— Не желаю, чтобы моя единственная дочь вышла замуж за человека без положения, без будущего — не будешь ты стирать бельё на пятом этаже!

Напрасно Мария со слезами объясняла отцу, какой это замечательный человек, как сильно она его любит, умоляла разрешить им пожениться. Но воля отца была непреклонной. Мария несколько символически рассказывает о пережитых ею тогда страданиях:

“Буря, страшная буря бесновалась за окном, когда я вышла из комнаты отца, у меня кружилась голова от дикого ливня, молний и раскатов грома. Я стояла у окна, ослеплённая молниями, плакала и просила Бога, чтобы меня поразило громом. В этот момент молния действительно пронеслась по улицам Бугая (где жили родители), по каменным ступенькам, через огород и утонула в Висле. Электрический разряд с такой силой оттолкнул меня от окна, что я упала на пол. Долго лежала, не в состоянии подняться. И задыхалась от слёз”. Это потрясение сильно подействовало на душевное состояние Марии. И всё же свадьба была назначена отцом на осень 1900 года.

Была ранняя осень, когда Мария, встретившись с Чюрлёнисом на обычном месте в Лазенках, рассказала ему о том, что произошло. Долгая, гнетущая тишина. Наконец Мария предложила бежать из дома и тайком пожениться. Чюрлёнис не согласился. Он объяснил растерявшейся девушке, что это не спасёт положения. Почему Константинас не согласился — этого Мария не могла понять. Её жертва не была принята. В её разгоряченном романтическом воображении побег был полон такого очарования! Сколько таких побегов кончалось счастливо — родители в конце концов прощали и принимали беглецов в дом. Наконец, с любимым человеком никакие беды не страшны. Но он отказался. Поняла ли Мария своего друга и его большую, самоотверженную любовь? Может быть, поняла, но значительно позднее — через много-много лет...

Отец Марии, убедившись, что “опасность” для его дочери миновала, по-своему оценил ситуацию и снова стал проявлять симпатию и даже уважение к Константинасу. Чюрлёниса опять стали приглашать в гости, его даже позвали на предсвадебный обед, в котором участвовали только члены семьи (без жениха). Обед, по рассказам Марии, походил на похороны. Все молчали, никто не промолвил ни слова, только отец, рассердившись, упрёкнул Марию в мрачном настроении.

— Я хороню сегодня мечты своей юности, — ответила Мария и ушла из-за стола.

Чюрлёнис был приглашён шафером и во время обряда держал над головой Марии венец (семья была униатская). Это было большой честью! И, надо полагать, не было издевательством, а было благодарностью. Иногда люди и так понимают мораль».

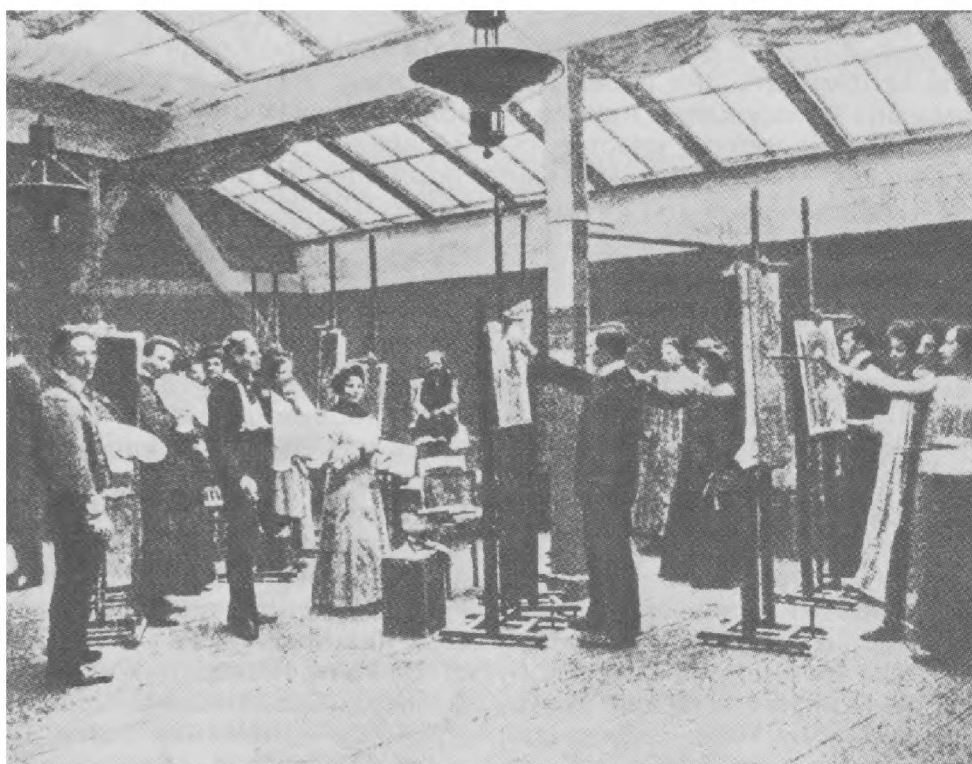
Пересказывая эти события, Ядвига не раз осуждающе комментирует поведение Марии: «Мария не была Кларой Шуман, которая судилась со своим отцом и только через суд завоевала право выйти замуж за любимого человека. А ведь это было за 60 лет до того!..

Хрупкая мечтательница испугалась отцовского гнева. Ни решимости, ни упорства не хватало, а слёзы мало чем могли помочь».

Судя по словам Ядвиги, осуждал Марию и её брат: «Страдали не только Мария и Кас-тукас, но и ближайший друг Евгений, который весь вечер был печален и опекал своего друга. Марии он сказал: “Ты не стоишь Чюрлёниса, ты не сумела за него бороться”».

Читая всё это, задаёшься, однако, вопросом: почему не боролся за Марию Чюрлёнис? Не заслуживает ли осуждения он, если их любовь была так сильна и так возвышенна, а он ничего не сделал для их счастья и даже принял двусмысленное предложение отца Марии присутствовать на семейном обеде и затем быть шафером на свадьбе?

Осуждать его, вероятно, не следует, как и осуждать Марию. Здесь можно лишь задаваться вопросами, на которые прямых ответов нет. «Почему Константинас не согласился? — этого Мария понять не могла», — Ядвига пишет так, как будто для Чюрлёниса действительно не было другого выхода и это было ясно для всех, кроме Марии. Но спросим и мы сегодня — почему?



**10.** В студии Варшавской художественной школы.  
Первый слева — М. К. Чюрлёнис

Оговорившись, что в такого рода интимных ситуациях любое предположение оказывается упрощением, скажем здесь о нескольких возможных объяснениях. Одно из них самое простое: Чюрлёнис разлюбил Марию или не любил её уже так сильно, как то было в начале их любви или как то казалось ей, готовой бежать с возлюбленным хоть на край света. Другое объяснение может быть связано с его всё тем же представлением о себе как о человеке, который не умеет жить, которого ждут одни неудачи, и потому он не может быть ответственным за судьбу других — жены, семьи. Может быть, он вообще не соби-рался жениться? В конце концов, это совсем не обязательно в двадцать пять лет. И жизнь музыканта, жизнь и натура художника далеко не всегда располагают к тому, чтобы вить раннее гнёздышко. И последнее: если болезнь, приведшая к ранней смерти, уже владела

им в то время, и если он отдавал себе в этом отчёт, то и это могло быть причиной, по которой он без лишних объяснений отказался от женитьбы на любимой девушке.

...Мария стала хорошей женой и любящей матерью большого семейства. Она дожила до глубокой старости и в течение многих десятилетий хранила память о Чюрлёнисе. Преклонный возраст не смог стереть с её лица черты былой красоты. Когда она начинала вспоминать дни своей первой любви, это лицо озарялось. Сама она не осуждала никого, в своих записках она только рассказала о недолгом счастье своей далёкой молодости. Мария Моравская-Мацеевская пережила Чюрлёниса на шесть десятилетий и скончалась в 1972 году.

## НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ

1900-й год застаёт Чюрлёниса за работой. Прежде всего в знак благодарности к князю Огиньскому он пишет посвящённый ему торжественный полонез. Тот же оркестр, в котором когда-то играл юный Чюрлёнис, разучивает партитуру бывшего оркестранта — теперь профессионального композитора. Растроганный успехами и знаками внимания своего подопечного, добрый князь дарит Чюрлёнису великолепное пианино.

Тогда же пишется самое популярное из произведений композитора — симфоническая поэма «В лесу». Созданная в едином порыве — Чюрлёнис сделал фортепианное изложение всего за одиннадцать дней! — поэма тем не менее вызвана к жизни обстоятельством вполне обыденным: варшавский меценат граф М. Замойский объявил конкурс среди молодых польских композиторов и за лучшее симфоническое произведение пообещал премию в тысячу рублей. В начале весны 1901 года поэма была полностью инструментована, а затем представлена конкурсному жюри. Поэма удостоилась похвалы, но премии за симфоническое произведение вообще не стали присуждать. Было обещано, однако, исполнить поэму «В лесу» на филармоническом концерте, но это исполнение тогда так и не состоялось.

Летом 1901 года, живя в Друскининкае, Чюрлёнис пишет около двадцати прелюдий и мазурок — свежих, полных искреннего лиризма фортепианных миниатюр. А осенью наступает новая перемена в его жизни: он решает пройти курс композиции в Лейпцигской консерватории. Средства на это вновь даёт князь Огиньский.

В заполненной Чюрлёнисом при поступлении в консерваторию анкете можно прочитать:

«16 октября 1901.

Полное имя кандидата на поступление:

— Николай-Константин Чурлянис.

Домашний адрес:

— Из России, веры — католической.

Где родились? Пожалуйста, дату, год:

— Варена, 10 сентября 1875 года.

Какой музыкальной специальности вы особенно хотели бы посвятить себя?

— Композиции.

Примечание: Педагоги, у которых студенты обоого пола занимаются, будут названы дирекцией. Пожелания, которые могут быть учтены в виде исключения, указываются ниже для обсуждения и решения.

— Композиции — у проф. д-ра Рейнеке, контрапункту — у проф. д-ра Ядассона...»

Дирекция учла «в виде исключения» пожелания Чюрлёниса, и он стал заниматься у Карла Рейнеке и Соломона Ядассона. Письма, которые он пишет в течение последних месяцев 1901 года, создают довольно живую и яркую картину академической жизни Чюрлё-

ниса в Лейпциге, характеризуют его самого и фиксируют новую, но с этих пор уже не исчезающую «лейт-тему» его устремлений: смущаясь и подшучивая над собой, он не раз упоминает о занятиях живописью.

21 ноября 1901 года он пишет несколько строк Марьяну Маркевичу:

«Пишу коротко, мало времени, да и у тебя не хочу отнимать. У меня всё по-старому, только появилось много работы. У меня трое коллег: американец, англичанин, чех. С двумя первыми разговариваю по-английски и по-французски, а с третьим — по-чешски. Сам понимаешь, что сговориться почти не можем. Может, из-за этого мы и симпатизируем друг другу. Время бежит: работаю, играю, пою, читаю, и мне почти хорошо...»

Начало декабря — брату:

«У меня всё хорошо, одно горе — с этими немцами не могу сговориться. Работаю, работаю, отнесу профессору сделанное, он что-то пробурчит, и не знаю, выругали меня или похвалили. Но догадываюсь, что хорошо. На этой неделе у Рейнеке коллеги будут играть мои произведения. Напишу тебе, как это получилось, но особенно на успех не надеюсь, ведь немцы не любят наших мелодий. Я по этому поводу не огорчаюсь, лишь бы понравилось вам. Вечерами играю те свои вещи, которые вы любите, и мне кажется, что вы их слушаете, тогда и играть приятнее, и время бежит быстрее. Вообще мне тут хорошо, только нет у меня никаких знакомых, не с кем поговорить... Так мне легко и хорошо, так тебя и всех наших люблю, что описать невозможно. Ну, давай свою морду, Стаселе, до встречи. Пиши, как только будет время — хоть открытку».

Тогда же — Эугениушу Моравскому:

«...Рейнеке мною доволен, хоть и хвалит мало. Я на каждом уроке наблюдаю за ним и хорошо вижу, что он мною интересуется, доволен и рад. Но я злюсь на себя, на него, на всех, потому что то, что я им приношу, не стоит этого. Чувствую, что мог бы написать квартет в 100 раз лучший. Посоветуй что-либо. Очевидно, в субботу этот несчастный квартет будет исполнен... Можешь представить, какой это плохой квартет, если я ему совершенно не радуюсь и всё думаю, как бы там что-нибудь поправить. Напишу тебе подробно, как его исполнили.

Эх, Геня, можешь мне позавидовать, во вторник в Гевандхаузе слушал “Иуду Маккавея” Генделя. Не хотел верить ни ушам, ни глазам — мне почудилось, что я в другом мире. Оказывается, иногда на этой ничтожной земле около всяких мелочей существует столько величественного и чудесного. Эту ораторию нельзя себе представить — её надо услышать...

Ты приедешь? Мой Генеле, подумай хорошо, пошевели небо и землю и приезжай. Ты там пропадёшь, ничего не делаешь... Пиши, скотинушка, чаще, так как мне чем дальше, тем тяжелее».

Последние числа декабря 1901 года — Петру Маркевичу:

«Теперь я немного пишу. Озеро в Друскининкае, по-моему, удалось. Потом написал море, где вдали исчезают корабли, но так как вода вышла слишком зелёной, а корабли угловатые, то перечеркнув пару раз кистью, море превратил в луг, а корабли в избы, и сейчас у меня есть замечательная литовская деревня».

Михалу Огиньскому:

«Ваша светлость, господин Князь,

прошу меня извинить, что решился без особой причины надоедать своими письмами, но не могу удержаться, чтоб не похвалиться. На прошлой неделе проф. Рейнеке, желая доставить мне удовольствие, велел ученикам консерватории исполнить мою композицию — струнный квартет. Большого удовольствия не получил, так как играли плохо, но, как бы там ни было, это говорит за то, что профессор мною интересуется, и мне самому кажется, что я сделал весьма большие успехи. Работаю много...»

Марьяну Маркевичу:

«Купил краски и холст. Наверно, ты скажешь, что холст мог бы пригодиться на что-нибудь другое. Мой дорогой, я тоже чувствую угрызения совести из-за этих истраченных марок, но должен же я иметь на праздники какое-то развлечение».

(Квартет, первое исполнение которого автору не понравилось, в отличие от нескольких других его крупных произведений того периода, сохранился, но не полностью: известны три его части из четырёх. Сейчас квартет исполняют довольно часто, он записан на пластинки.)

Говоря об учёбе Чюрлёниса в Лейпциге, любопытно сопоставить его впечатления с рассказом другого студента, который учился здесь же сорока годами раньше, но у того же Карла Рейнеке. Ко времени, когда к Рейнеке пришёл Чюрлёнис, тот бывший студент стал знаменитым композитором, и звали его Эдвард Григ. Вот что он писал по поводу своих занятий:

«Читатель легко представит, каковы были эти уроки, если я скажу, что, хотя я сразу заявил, что не имею ни малейшего представления ни о музыкальных формах, ни о технике смычковых, мне было поручено сочинить струнный квартет. Задание показалось мне совершенно бессмысленным... То, чему меня не научил Рейнеке, я старался почерпнуть у Моцарта и Бетховена... Таким образом я кое-как довёл работу до конца, партии были написаны и квартет исполнен моими соучениками в классе ансамбля... После сомнительного “успеха”, выпавшего на долю моего струнного квартета, Рейнеке сказал: “А теперь напишите увертюру”. Это я-то, не имевший никакого представления ни об оркестровых инструментах, ни об оркестровке, должен был сочинить увертюру!.. Я в полном смысле слова завяз посредине увертюры — и ни с места. Как это ни неправдоподобно звучит, но в Лейпцигской консерватории не было класса, где ученик мог бы усвоить начальные сведения об оркестровке... К счастью для меня, мне довелось услышать в Лейпциге много прекрасной музыки, в особенности оркестровой и камерной».

Нельзя без улыбки читать об этом совпадении: тоже квартет, тоже исполнение соучениками и тоже «сомнительный успех». Правда, в отличие от юного Грига, Чюрлёнис к моменту сочинения квартета был достаточно знаком и со смычковыми, и вообще с оркестровкой (хотя сам он, с его склонностью не доверять себе, думал иначе). Тем не менее, что касается Рейнеке, то воспоминания Грига, написанные, кстати, как раз тогда, когда у маститого профессора учился Чюрлёнис, рисуют точно такую же картину, какую мы находим в одном из писем Константина в Варшаву:

«Хотел научиться у него оркестровке — и ничего. Ни разу мне даже словечка не сказал. Сначала я думал, что у меня очень хорошая оркестровка, но откуда? Ведь никогда этому не учился, а Носковский также ничего не говорил. Я начал нарочно странно оркестровать... Наблюдаю за Рейнеке — ничего, поглядел и даже не удивился. А, пся крив, злость меня взяла. Я не удержался и спросил: “Герр профессор, не слишком ли это высоко?” — “О нет”, — ответил герр профессор, и это были единственные его слова о целых 307 тактах оркестровки!»

Плох ли, хорош ли был почтенный профессор Карл Рейнеке, но вскоре оказалось, что он покидает консерваторию. Эту новость догнала другая — совсем печальная: неожиданно умер профессор контрапункта С. Ядассон, которого Чюрлёнис высоко ценил. И почти сразу же — ещё одна смерть: не справился с болезнью князь Михал Огиньский. Чюрлёнис, погружённый в скорбь, пребывает также и в полной растерянности. Всё выглядит мрачно. Он голодает и питается растительной пищей — не столько из-за вегетарианских воззрений, сколько из-за отсутствия денег. Его друг Моравский исхитряется присылать ему по десять рублей ежемесячно. «Я тебе должен 42 рубля. Особо не радуйся, скорее всего этих денег ты не увидишь», — невесело шутит в письме Чюрлёнис. Он бежит по урокам, зара-

батывает понемногу то здесь, то там. Бегаёт без перчаток и отмораживает пальцы на руке. Наконец, за неуплату учебного взноса его исключают. Друзья бросаются на выручку, наскребают нужную сумму, и он, слава Богу, восстановлен. Однако долго так продолжаться не может. Учебный год заканчивается, и Чюрлёнис решает, что с него хватит. В результате получено учительское свидетельство, отразившее в кратких записях педагогов перипетии его нелёгкой студенческой жизни в Лейпциге:

«К. Чюрлёнис после смерти приват-профессора прошёл курс 4-5-голосной фуги, а также двойную фугу, прилежно выказав очень большие музыкальные способности, продолжил учёбу и заслужил моё всяческое признание. Эмиль Раули».

«Посетил только три урока и из-за болезни руки был вынужден прекратить изучение органа. Пауль Хомерцер».

«К.Ч. очень прилежен и приобрёл технику композиции, достойную внимания. Я желаю ему немного больше свежести и молодости. По поводу изобретательности: иногда он пишет ещё немного серо, также он пишет слишком много диссонансов. Карл Рейнеке».

Замечание о диссонансах звучит сегодня как похвала смелому новаторству, проявлявшемуся наперекор рутине... «Достойная внимания техника» принесла, меж тем, богатые плоды: свыше двадцати канонов и фуг для фортепиано, два крупных симфонических произведения, струнный квартет, фуга для хора, органная фуга, вчерне законченная первая часть симфонии — таковы итоги восьми месяцев, проведённых в одиночестве, в голоде и холоде.

И вот, этот профессионал, закончивший одну консерваторию и проведший год, как мы сказали бы сегодня, усовершенствования в другой, пишет в эти дни слова, выдающие его глубокое внутреннее беспокойство, страх перед жизнью и какое-то самоуничижительное неверие в себя, в свои возможности:

«Только в одном я теперь уверен — что очень мало умею. Инструментовки совсем не знаю, контрапункта отведал чуть-чуть, да и то поверхностно, гармонии никогда не знал и не знаю, за всю жизнь не написал ничего без ошибок и недостатков, а мне уже 27 лет, и скоро у меня не будет ни гроша...»

И это пишет о себе музыкант — автор немалого числа сочинений разных жанров, профессионал, которого приглашали стать директором музыкальной школы! Он возвращается летом 1902 года в Варшаву, и теперь ему предлагают место преподавателя в его alma mater — в Варшавском музыкальном институте. От этого предложения он тоже отказывается, хотя знает, что скоро у него «не будет ни гроша». Стоит ли за этим та же неуверенность в себе? Возможно, что и это тоже. Но с достаточной долей вероятности можно говорить о его сознательном (или подсознательном?) нежелании «социализироваться» — занять одну из «ячеек» в структуре общества, которое берёт себе на службу и тем приручает художника. Его жизнь после окончания в 1899 году Варшавской консерватории состоит из целого ряда событий, выстраивающихся в «цепь отказов»: отказ от места в Люблине; отказ связать себя с Марией; отказ от продолжения учёбы в Лейпциге; отказ от места в Музыкальном институте. Из этой цепи лишь отказ от Лейпцига носит характер вынужденного (из-за отсутствия средств). Но Чюрлёнис и не сделал попытки найти такие средства, например, заработать их теми же уроками. Дальнейшее показало, что сложную ситуацию он и на этот раз разрешил посредством отказа: чтобы расчистить себе дорогу на иной почве, нежели завлекавшая его в сети профессионализма музыка, он поворачивает от неё в сторону живописи. Можно сказать, что невозможность продолжения учёбы в Лейпциге он воспринял, быть может, как знак судьбы: откажись — и обретёшь совсем иное, новое, влекущее тебя, ради этого отвернись от обыденного, от жизни в устойчивом мире, где ждёт заработок, размеренная жизнь, спокойное будущее уже на пороге тридцатилетия. И он отказывается стать уважаемым преподавателем, он вновь как будто хочет быть

начинающим учеником, который «только в одном... уверен — что очень мало умею...» Он начинает учиться живописи.

## ИСКУССТВО И ДУХ ЭПОХИ

Несомненно, что переход к живописи произошёл у Чюрлениса в силу действия глубоких внутренних причин, в силу творческих склонностей, проявившихся в нём с ранней юности, но до поры до времени дремавших. Дремавших, помимо прочего, и потому, что творческую потенцию он реализовывал в музыке. Источник творчества в человеке един. Это как будто некий запас энергии, которая может проявлять себя в различных формах, и если некоторое количество её преобразовывается в один из видов искусства, то на другое пойдёт лишь остаток. Не слишком углубляясь в проблему физиологии творчества, можно вспомнить о словах Бальзака, звучавших, кажется, так: «Знаете ли вы, что стоит писателю ночь, проведённая с женщиной? Ненаписанных полтома, молодой человек, полтома!» И коль скоро это верно, то ещё более верно, что создание симфонической поэмы стоит десятка или двух ненаписанных картин.

Чюрлёнис был, по-видимому, равно способным к музыке, к живописи и — можно это заявить с достаточной долей уверенности — к словесному творчеству тоже. Несомненно, что он ощущал потребность выражать себя по крайней мере в двух из этих творческих областей — в разное время с разной интенсивностью — в музыке и в живописи. Оставленное им небольшое по объёму словесное наследие — лирические записи в дневнике, написанная в «квазисонатной форме» стихотворная поэма «Осень», несколько эссе и переписка — доказывает, что он мог бы стать и литератором, подобно тому как стал музыкантом и стал художником. У таких, как Чюрлёнис, «резервуар» художественного воображения, наполняющийся благодаря неизвестному нам аккумулятору творческой энергии, имеет как будто несколько каналов, по которым в процессе творения эта энергия устремляется вовне: один канал — музыкально-слуховой; другой — живописно-визуальный; третий — словесно-абстрактный (абстрактный относительно органов чувств: музыка прямо связана со слухом, картина прямо связана со зрением, тогда как слово, воспринимаемое через слух или через зрение, связано главным образом с абстрактным мышлением и представлением). Вопрос о том, как и при каких условиях происходит «переключение каналов» — если пользоваться этой механической моделью, — остаётся загадкой, чем-то непознаваемым, как и многое иное, относящееся к природе творчества, и мы способны лишь высказывать различные предположения. Помимо прочего, происшедшее с Чюрлёнисом можно связать не только лишь с самим явлением синестезии, которое проявилось в его способностях с редкостной интенсивностью, но, как мне кажется, также и с тем, что явилось веянием времени — с эпохой перемен в искусстве конца XIX — начала XX столетия.

Бросая беглый взгляд на историю, вернее, на жизнь европейского искусства в течение столетия от 1820-х до 1920-х годов, мы видим, что этот период ведёт нас от расцвета романтизма к искусству середины XIX века, когда преобладают реально-натуралистические тенденции; к импрессионизму и неоромантизму 1870 – 1880-х годов; к модерну и символизму конца XIX века; и наконец к авангарду 1910 – 1920-х годов. За этой последовательностью в смене течений, школ, стилей, представленной здесь хотя и в общепринятой, но весьма упрощённой и условной схеме, стоит одно интереснейшее явление. Расцвет романтизма проявился прежде всего в музыке и поэзии, тогда как живопись этого времени шла как будто вслед за ними. Музыкальный романтизм оказался столь значителен, что продлил свою жизнь и на тот, более поздний этап, когда «реальное» возобладало в литературе и заметно проявилось в живописи (термин «реализм» по отношению к музыке



обычно не применяется вообще, если только не иметь в виду так называемый оперный «веризм» более позднего периода). Импрессионизм безусловно связан прежде всего с живописью и только вторичным и весьма условным образом — с музыкой. В конце XIX века вновь возникает преобладание романтических тенденций, что в музыке стало определяться как неоромантизм, а в поэзии и живописи как символизм. Далее, к 1910 — 1920-м годам авангардизм, с его резким, демонстративным разрывом с традицией, захватывает все области искусства — и живопись, и музыку, и литературу. Таким образом, можно увидеть, что каждый из периодов как будто избирает для наиболее полного выражения своих идей и особенностей определённые виды и жанры искусств. Именно они чутко воспринимают и отражают самые заметные перемены, которые несёт время, — в стилистике, в формах, в технике, в идеологии, и потому эти виды искусств становятся поистине выразителями «духа эпохи». На переходе от прошлого столетия к нынешнему, двадцатому, выражением духа эпохи, или, как было сказано выше, «веяний времени», служило искусство символизма, который заявлял о себе в литературе и изобразительном искусстве прежде всего. О символизме же в музыке приходится говорить с большой осторожностью, деля символистские элементы в идеях музыки того времени с элементами и идеями импрессионизма (у Дебюсси с его «Послеполуденным отдыхом Фавна» и «Морем»), а дань первенства отдавая неоромантизму (Малер). Музыкальные формы, стилистика и техника того периода питались вполне жизнеспособным наследием романтиков первой половины XIX столетия и самого позднего из них — одновременно и первого модерниста новой уже эпохи — Рихарда Вагнера. Дальше этого дело как-то ещё не заходило, и тот же Дебюсси мало что менял в общей неоромантической картине музыки конца столетия. Лишь Скрябин, начиная от его Третьей симфонии (1904) и особенно в последние годы творчества (1910 – 1914), определённо становится выразителем музыкального символизма. Но тут уже подоспела пора авангарда, и Шёнберг, Стравинский, юный Прокофьев пошли по этой новой — авангардистской стезе. Лет же за пятнадцать до этого, на смене столетий, музыка ещё не смотрит так далеко вперёд, и славное её прошлое остаётся ни в чём не превзойдённым современниками.

Теперь представим себе молодого, полного творческой энергии человека, осознавшего свою способность работать в искусстве, стремящегося в нём, в искусстве, жить — то есть не просто работать в нём, а творить в нём самого себя — через своё участие в искусстве. Где, в каком из искусств? Там, — наверное там! — где сегодня, сейчас, на глазах, происходят явные перемены, где всё полнится новым и необычным и где есть поле для собственных оригинальных идей. Рутинное обучение музыке, которое прошёл Чюрленис в Варшаве и в Лейпциге, дало ему технику, но, судя по всему, принесло не уверенность, а, напротив, разочарование в той мечте, что именно музыка открывает собой возможности для нестеснённого самовыражения. Потом окажется, что в композиторском творчестве он искал и находил свои необычайно своеобразные пути, ведущие, как теперь нам видно, куда-то к авангарду типа шёнберговского, но это были только попытки прозрения, значительность которых им самим не была осознана, и дальше попыток дело, к сожалению, не зашло. И вот, поскольку «дух эпохи» выражался тогда языком по преимуществу не музыкальным, а живописным, Чюрленис переходит на это новое, влекущее поприще. Таковой и видится одна из основных причин его обращения к живописи: он свернул на дорогу, где новое, нерутинное уже заметно проявлялось и открывало больше возможностей для его творчества.

В пользу этого предположения говорит и то обстоятельство, что вместе с Чюрленисом начинает заниматься живописью его ближайший друг и тоже профессиональный музыкант Эугениуш Моравский. Здесь трудно видеть лишь случайное совпадение интересов или влияние одного из друзей на решения другого. Хотя несомненно, что этот шаг обсуж-

дался обоими, и было принято решение обдуманное, явно не случайное и нужное обоим. Результат, как мы знаем, оказался различен: достижения Чюрлёниса в живописи необычайны, а в музыке достаточно немаловажны; Моравский вошёл в историю польской культуры именно как незаурядный композитор, хотя не оставлял живопись и скульптуру (эмигрировав из Польши и оказавшись в Париже, он некоторое время был учеником Э. Бурделя).



11. М. К. Чюрлёнис с матерью, братьями и сёстрами

Завершая рассуждение о «музыкально-изобразительном потенциале», стоит ещё раз упомянуть Шёнберга, который был, как известно, неплохим художником. Того же поколения, что и Чюрлёнис (Арнольд Шёнберг ровно на год старше), он и начал как композитор одновременно с Чюрлёнисом, проявив себя прежде всего как неоромантик, следующий за Вагнером и Малером. Он остаётся романтиком-символистом и в симфонической поэме «Пелеас и Мелисанда» (1903) и лишь спустя десятилетие как бы присоединяется к общеевропейской авангардной волне, явив своим творчеством, как уже было сказано, один из истоков всего музыкального авангарда XX века. Однако в своих обращениях к изобразительному искусству он оказался более «спокоен», если можно так выразиться, по отношению к экспрессионизму. Похоже, что на авангардной сцене все роды искусств выступают в равнозначных ролях. Этим я хочу сказать только то, что в эпоху авангарда Шёнберг вполне мог реализовать свои стремления к новизне, пользуясь искусством музыки. Противоположная посылка — что в эпоху символизма он обязательно реализовался бы более успешно именно в живописи, как то произошло с Чюрлёнисом, — неверна и логически, и в силу того, что полные аналогии в такого рода явлениях, как творчество и искусство, невозможны.

## ACADEMIA

С осени 1902 года Чюрлёнис начинает заниматься в частной Школе живописи и художественных ремёсел Я. Каузика. В школе много времени уделяется чисто техническим и учебным задачам рисования обнажённой натуры, постановок и гипсов. Но, вероятно, в классах пишутся и «свободные композиции»: «Симфония похорон» — первый из дошедших до нас циклов живописных работ Чюрлёниса — написана в 1903 году, то есть в период занятий в школе Каузика.

Снова ставший студентом, Чюрлёнис зарабатывает традиционным способом — даёт уроки музыки. Заработка хватает на жизнь, на оплату учёбы и на некоторую помощь трём младшим братьям, которые в это время живут в Варшаве вместе с ним в одной комнате и тоже учатся, причём двое из троих — музыке. Однажды, когда выяснилось, что из-за отсутствия свободных денег братья не приедут на Пасху домой, в Друскининкай, к ним в Варшаву отправилась мать, взяв с собой домашние пироги и окорока. «Вернувшись домой, — вспоминала Ядвига Чюрлёните, — матушка много рассказывала нам о своей поездке, но была при этом грустна. Говорила о том, что Кастукас с раннего утра топает по Варшаве вдоль и поперёк, торопясь на уроки. Вознаграждение за эти уроки является, по сути, единственной материальной базой, на которой зиждется благополучие всех четырёх братьев. Рассказала также, что пока Кастукас спал, она осмотрела его гардероб и заметила, что на подмётках туфель дыры величиной «право же в целый рубль». Договорившись со швейцаром, она нашла сапожника, который наложил подмётки... Маму удивляло, что у наших мальчиков в Варшаве всегда весело. По вечерам собираются друзья, становится шумно, много спорят, смеются, острят, а уж Кастукас — “да сами знаете, какой он”, — завершала свой рассказ мама».

По мере того как шли месяц за месяцем, Чюрлёнис усердно заполнял свои альбомы и рисовальные листы набросками, эскизами, этюдами с натуры, кропотливо трудился над гипсовыми масками. Лето в Друскининкае тоже посвящалось занятию, которое целиком поглощало его: природа, фигуры людей, лица своих домашних — всё это он фиксировал, чтобы «набить руку». Его сестра Ядвига, рассказывая мне о своём брате (октябрь 1970 года), говорила, что, приезжая домой, Чюрлёнис привозил ворохи своих рисунков, которые вскоре забрасывал как ненужный хлам: «Он писал портреты почти всех из нас, но, написав, никому не хотел их показывать. Если же показывал, то тут же замазывал портрет несколькими ударами кисти и засовывал за печь — для сожжения. Помню, отец запротестовал, тем более, что его портрет вышел совсем удачным, а главное, было сходство. Кастукас рассмеялся и сказал:

— Батюшка, ты можешь заказать целую дюжину ещё более похожих у нашего Баранускаса (местного фотографа)».

Судя по этому эпизоду, точное следование объекту изображения уже тогда для Чюрлёниса являлось лишь задачей техники, а никак не живописного искусства.

В 1903 году в Варшаву приехал из-за границы художник Казимир Стабровский, взявшийся за организацию в польской столице высшего учебного заведения по типу Петербургской академии художеств. К. Стабровский (1869 – 1929) сам окончил академию в Петербурге, где учился с 1887 по 1894 год. Его учителем был великолепный русский рисовальщик Павел Чистяков. Затем в течение двух лет Стабровский занимался у Ильи Репина. Он много, как то было принято тогда у художников, путешествовал по Средиземноморью, побывал в Греции, в Египте, в Палестине, в Константинополе, затем жил в Париже. Начав как реалист, он, однако, с начала 1900-х годов проявляет себя как один из наиболее зна-

чительных польских символистов. Именно на годы после 1900-го приходится расцвет его дарования, и в Варшаве он становится одним из общепризнанных мастеров.

Взявшийся за организацию художественной академии, Стабровский встретил полную поддержку местной интеллигенции и молодых артистических кругов. Ему удалось получить разрешение на открытие не академии, а школы, обладавшей статусом высшей. Но и ученики, и профессура предпочитали называть Варшавскую школу изящных искусств «Академией».

И сам Стабровский, и остальные профессора его художественной школы были сравнительно молодыми, и это во многом определяло далеко не академический дух «академии». Учителя и ученики жили одними и теми же помыслами и в целом являли собой рабочее сообщество, разбитое на «артели», как они сами себя называли, причём во главе артелей стояли не учителя, а выбранные из учеников.

В числе профессоров школы были художники, оставившие заметный след в польском искусстве. Фердинанд Рущиц (1870 – 1936), как и Стабровский, занимался в Петербургской академии, где его учителями были И. Шишкин и А. Куинджи. Влияние школы Куинджи — мастера пейзажных световых «волшебств» — в творчестве символиста Рущица достаточно заметно. В Варшаве он становится известен, как и Стабровский, тоже с 1900-х годов, после своей персональной выставки. Кароль Тихий (1871 – 1939) учился в Кракове, в Мюнхене и в Париже и был мастером таких изобразительных жанров, как театральная декорация, мозаика и витраж. Ещё моложе, чем эти профессора, был Конрад Кшижановский (1872 – 1922), родившийся на Украине. Он учился в Киевской рисовальной школе Николая Мурашко в то время, когда там преподавал Михаил Врубель и когда ученики школы принимали участие в росписи Кирилловской церкви, в которой Врубель делал свои знаменитые фрески. Кшижановский занимался также и в Петербургской академии, и в Мюнхене. Он тоже приехал в Варшаву в 1900 году, заявив о себе как о талантливом пейзажисте и портретисте более экспрессионистской, чем символистской, манеры. Ксаверий Дуниковский (1875 – 1964) был ровесником Чюрлёниса, и его первые серьёзные работы в живописи в начале 1900-х годов только-только стали появляться. Позже, уже на склоне лет, Дуниковский стал одним из крупнейших европейских скульпторов.

Творческий мир этих художников — черты их стилистики и техники, их пристрастия в искусстве, отношение к реальности, художественная и социальная идеология — всё это в целом входило в круг тех явлений, которые известны как искусство периода «Молодой Польши». Принято считать, что этот период определяется примерными рамками 1890 — 1914 годов, то есть временем расцвета символизма в живописи Восточной Европы, интенсивных проявлений эстетики ар нуво и того отношения к жизни, которое зовётся декадансом. В условиях Польши, однако, все эти художественно-интеллектуальные явления тесно соприкасались с явлениями сугубо польскими: с устремлениями польского национализма, с мечтой о политической независимости, о свободной и сильной Польше. Варшавское окружение Чюрлёниса, безусловно, несло в себе этот дух «Молодой Польши», и сам он достаточно определённо отождествлял себя с этим варшавским миром — до той поры, пока спустя несколько лет не повернулся лицом уже к литовским проблемам и не стал представителем того явления, которое, по аналогии с польским, можно было бы назвать «Молодой Литвой».

О школе Стабровского, о её преподавателях и учениках в Польше существует своя, достаточно обширная и интересная, литература. Я же приведу здесь выдержки из дневников студентки школы Лидии Брылкиной, с которой Чюрлёнис был в дружеских отношениях. Л. Брылкина вела свой дневник с 1900 по 1905 год. Он хранится в Москве, в Центральном государственном архиве литературы и искусства. О дневнике я узнал от Валерии Чюрлёните-Каружене, старшей из двух здравствовавших сестёр Чюрлёниса, и, возможно,

стал первым, кто вчитался в записи, явившиеся непосредственным, живым и, вероятно, единственным на сегодняшний день «синхронистическим» свидетельством о нём. Но прежде чем перейти к записям Лидии Брылкиной, стоит сказать о самом дневнике.

Среди многих читанных мною человеческих документов мало что на меня производило такое сильное впечатление, как этот дневник. Это исповедь, цепь признаний, множество фактов и событий жизни самой Лидии и её окружения за долгие годы. Начинает она писать свой дневник, будучи семнадцатилетней девушкой, и на первых страницах от многого веет салоном «хорошего дома» (Лидия — дочь профессора). Тут и флирт, и горячая жажда страсти, и возвышенные мысли о цели, о предназначении, о пользе. Лидия красива, умна, темпераментна, мечтает о театре. Отступая от хронологии, можно здесь сказать, что после нескольких лет обучения живописи в Варшаве она едет в Москву, где выходит замуж за поэта и издателя Сергея Кречетова (Соколова), становится актрисой театра Корша, снимается в первых русских фильмах и получает немалую известность под сценическим именем Лидия Рындина. В её окружении — поэты Бальмонт, Брюсов, Сологуб, целый круг заметнейших представителей «серебряного века», не обходивших своим вниманием и поклонением юную красавицу-актрису. Страницы её интимного дневника 1900 — 1915 годов описывают этот мир, окружавший Лидию, — сперва в Варшаве, затем в Москве. В 1920 году она эмигрировала, жила в Чехословакии, в Берлине, поселилась в конце концов в Париже, где и скончалась в 1964 году.

Вернувшись в декабрь 1903 года, найдём в дневнике Лидии такие строчки:

«Нужно будет пойти к Стабровскому, кажется у него записываются желающие поступить в здешнюю академию». В том же декабре появляется такая запись: «Была сегодня ещё раз у Стабровского, не застала. Насчёт академии, как мне говорил один его ученик, ещё ничего не известно». Но спустя три месяца Лидия уже целиком погружена в новую жизнь, описание которой хорошо передаёт атмосферу, которой дышали тогда и она, и Чюрлёнис, и Моравский:

«Я в академии уже три дня, — пишет она в начале апреля 1904 года, — так мало, но столько впечатлений. Действительно, на эти три дня я забыла обо всём: о театре, куда меня больше уже не тянет, об увлечении, о любви, о чтении, даже о Париже хладнокровно думаю. Рисование — успехи в нём, композиции — и ещё работа — лепка и т. д. Впечатлений — тьма, мыслей ещё больше, — я увлечена до не знаю чего. Занимаюсь с 9, то есть я прихожу около 10, перемена для завтрака с 1 до 3 — и опять до 8 вечера. 8 часов работы и ещё дома композиции. Работаю с небывалым увлечением, откуда берётся желание, надежда — мне кажется, всё настроение влияет, а главным образом Кшижановский, это профессор, который преподавал у нас с 9 до 6 часов. Резкий, некрасивый, но с такой верой в наше будущее, такой целью перевернуть весь мир нашей маленькой академии, такими огромными силами. «Вера, работа и вы перевернёте мир искусства, вы достигнете высшего развития вкуса и блеска, славы, возрождения искусства — вас мало, но вы сила. Вера горы сдвигает!» Все буквально под его влиянием, сердятся, ругаются и спрашивают его мнения, между тем как там 5 профессоров...»

Апрель, через две недели:

«Я так давно не писала, но я была занята это время, я действительно занималась, по крайней мере 6 часов в день, что из этого будет. Будущее неизвестно, но есть лето. Вчера, несмотря на нездоровье, была в школе, подала композицию килима, то есть ковра, за которую с удивлением получила 3-ю категорию, была на выставке с Кшижановским, которого, кажется, это пленило, болтала с учениками — Лапинским — разочарованным и с Чюрлянисом — последний очень способный, несмотря на то, что есть масса лиц, более учившихся, чем он».

Чуть позже:

«Я не способна — то есть настолько, насколько хочу быть, — да и есть ли у меня способности вообще? Мягкая, артистическая натура (говорят Закшевский и Чурлянис) — разве это определение».

В мае она записывает:

«Чурлянис очень со мной хорош, мы будем, вероятно, с ним друзьями...» И тут же: «Думаю устроить, чтоб тёткину книжку иллюстрировал Чурлянис — он с радостью».

По-видимому, речь идёт здесь об одной из многих несбывшихся попыток связать творческую работу Чюрлёниса с какими-то деловыми и денежными предложениями. Впереди будет ещё немало подобных планов, иногда более реалистичных, чаще же наивных. Большинство их осталось только планами, и до конца своих дней он мог рассчитывать лишь на те заработки, которые давали ему уроки фортепиано. Одной из его юных учениц стала младшая сестра Лидии Брылкиной — Ольга, и Чюрлёнис в качестве знакомого и учителя стал бывать у них в доме: «Чурлянис был уже два раза у нас, — запишет Лидия чуть позже. — Ему у нас понравилось, кажется».

О тех же весенних месяцах 1904 года рассказывает в письмах и сам Чюрлёнис. Обычно сдержанный и склонный преуменьшать свои успехи, он с каким-то радостным удивлением пишет:

«Я не надеялся, что произведу такое большое впечатление, и не только на коллег, но и на Кшижановского и Стабровского, — “Колокол” получил вторую категорию, “Храм” — вторую, а “Остров” — третью. Едва не получил первую». В другом письме он столь же радостно сообщает Петру Маркевичу:

«Среди коллег я признан. Сделался директором наших академических хоров, разумеется, — почётным директором! Переживаю время, подобное тому, что было в Плунге, — я окружён всеобщей симпатией и уважением».

И Брылкина, и Чюрлёнис упоминают о категориях, которые присваивались работам учащихся. Категории эти были чем-то вроде оценочных мест, занятых тем или иным произведением на смотрах, которые устраивались еженедельно. Категории присваивали преподаватели, победителям выдавались небольшие денежные премии. Обсуждение работ происходило в присутствии самих учеников. Бывало, что окружающие требовали дать Чюрлёнису высшую категорию, а Кшижановский отбивался, говоря, что тот, кто делает такие работы, будет потом получать и высшую... Похоже, что у Кшижановского было по отношению к Чюрлёнису что-то подобное ревности. Близкие по возрасту, они, вероятно, оба заметно влияли на учеников академии, талант же Чюрлёниса был слишком заметен и ярок, чтобы не спорить с талантом молодого профессора. Оба ухаживали за Лидией Брылкиной, — впрочем, не они одни, она многим кружила голову. Были минуты, когда Чюрлёнис говорил Лидии, что ему нужна её любовь — нужна для творчества. Можно ли было такими признаниями увлечь девушку? Во всяком случае, слова, в которых в одно целое объединялись и любовь, и творчество, и жизнь художника вообще, были вполне в духе времени. Он говорил ей и о том, что болен. Говорил потому, вероятно, что это тоже было в духе времени — соединять болезнь и творчество в одно. Всё это дань эпохе, когда здоровье выступало синонимом банального, ординарного. Существенно другое: на основании ряда записей Брылкиной можно сделать вывод, что Чюрлёнис уже тогда страдал от душевных расстройств и отдавал себе в этом отчёт.

Летом было решено всей школой отправиться на пленэр. «Ездила в Аркадию выбирать помещение для дам», — записывает Брылкина.

Поэтическим именем «Аркадия» называлась красивая местность неподалёку от польского города Ловича — большой превосходный парк, где в соответствии с греческим наименованием были построены многочисленные «храмы» («храм Дианы» и другие), сделаны романтические «руины» и «гrotы». Учащиеся школы работали там летом 1904 года,

странным видом своих перемазанных красками длинных рабочих блуз и балахонов вызывая недоумение и испуг окрестных жителей. Днём — работа, вечерами — прогулки по аллеям парка, пение, маскарады. Именно тут, во время прогулок наедине с Лидией Чюрлёнис говорил с ней о своём одиночестве и просил её о любви. Но кажется, что больше она была увлечена Кшижановским...

С середины сентября вновь начались занятия в классах — pracovнях (то есть в рабочих комнатах). «Нас, аркадийских, рассовали по всем pracovням, я в восьмой — хозяин Чурлянис», — записала Лидия.

Что собой представляли классы академии, видно на одной из фотографий, сделанной в помещении школы, где-то на верхнем этаже, возможно, это чердак с верхним светом. За мольбертами — десятка два молодых дам и мужчин с палитрами и кистями в руках. Зная, что их фотографируют, одни картинно касаются кисточками холста, другие откровенно выглядывают из-за мольберта, чтобы попасть в объектив. Самая непринуждённая поза у Чюрлёниса: он, стоя к фотографу боком, повернул к нему голову, словно на миг оторвавшись от работы и всем своим видом говоря, что он ждёт, когда эта процедура закончится.

Преподавание в школе резко отличалось от принятых академических традиций обучения изящным искусствам. Гипсов не было, учащимся предлагалось заниматься не столько детализацией изображения, сколько передачей настроения, характера, движения живой природы. Каждый из студентов работал не только в графике и живописи, но и в скульптуре, пробовал себя в керамике, витраже, декорациях, оформлении книги. За исключением керамики, у Чюрлёниса можно найти примеры его работ всех этих видов.

Летом 1905 года академия снова выезжает на природу, на этот раз в живописную местность под Люблином. Тем же летом в Варшаве устраивается выставка работ учащихся академии. Картины Чюрлёниса привлекали наибольшее внимание публики, и несколько его работ отобрали покупатели, которые должны были их оплатить и забрать после закрытия выставки. Чюрлёнис был окрылён успехом и переживал настоящий творческий подъём. Приехав на каникулы домой, он пишет находящемуся в Америке брату Повиласу:

«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!»

Слова о музыке говорят, конечно, не о желании с ней покончить, а о сожалении, что он не может отдаваться ей. Ещё в одном из тогдашних писем к брату он пишет такие полные оптимизма строки:

«К живописи у меня ещё большая тяга, чем прежде, я должен стать художником. Одновременно я буду продолжать заниматься музыкой и займусь ещё другими делами. Хватило бы только здоровья, а я бы всё шёл и шёл вперёд!»

## «ПРИВЫКШИЙ ГРЕЗИТЬ ЗВУКАМИ»

Лето 1905 года закончилось большим путешествием на Кавказ и в Крым. Возможным оно стало благодаря знакомству Чюрлёниса с семейством инженера Вольмана, который в конце 1904 года приехал в Варшаву из Иркутска. Один из его детей, Бронислав, поступил в художественную академию. Там он познакомился с Чюрлёнисом, который стал бывать у Вольманов. Галине, сестре своего соученика, он начал давать уроки фортепиано. Мать этих молодых людей, Бронислава, быстро разглядела в Чюрлёнисе незаурядную личность. И начиная с 1905 года весь последний период жизни Чюрлёниса отмечен дружбой с семьёй Вольманов. Известно, что этими отношениями навеяна тема одной из самых романтических и возвышенных по духу работ Чюрлёниса «Дружба», которую он подарил Брониславе Вольман. Ей же посвящён целый ряд его музыкальных сочинений, включая и

самое значительное из написанного композитором — симфоническую поэму «Море». Многие из его фортепианных миниатюр связаны с юной Галиной.

Бронислава Вольман устроила у себя в доме музыкально-литературный салон, где царил весьма привлекательная для молодёжи богемная атмосфера. Здесь Чюрлёнис постоянно играл свои сочинения. Вообще же Бронислава взяла на себя миссию всячески поддерживать Чюрлёниса и прямо заботиться о нём, начиная с предложения столоваться в её доме и кончая покупкой многих его картин. Её заботы были для Чюрлёниса тем же, чем в своё время была поддержка князя Огиньского. Он отвечал ей искренней привязанностью, называл Брониславу «единственной удивительной женщиной из всех, мне известных» и очень тепло сравнивал её с матерью и сестрой: «Нечто напоминающее нашу маму и Юзе вместе взятых, но, кроме того, ещё страшная энтузиастка». Говоря о себе, о своём брате Стасисе и о Моравском, Чюрлёнис писал, что они «почти влюблены в неё».



**12.** Во время поездки на Кавказ. М. К. Чюрлёнис — третий слева, Э. Моравский — второй справа, Бр. Вольман — пятая справа. Анапа. 1905

К концу лета 1905 года госпожа Вольман устроила, взяв на себя все расходы, поездку на Чёрное море, на Кавказ и в Крым целой компании, в которую, помимо самой Брониславы и её детей, входили Чюрлёнис, Моравский и ещё несколько молодых людей. Жили в Анапе на берегу моря, затем из Новороссийска отправились во Владикавказ, пересекли Главный Кавказский хребет, были в Тифлисе, приехали в Батум, а оттуда морем отправились в Крым. Нет сомнений, что путешествие это оказало сильное воздействие на Чюрлёниса, дало воображению немалую пищу. В его письмах об этом немало признаний:



«Я видел горы, и тучи ласкали их, видел я гордые снежные вершины, которые высоко, выше всех облаков возносили свои сверкающие короны. Я слышал грохот ревущего Терека, в русле которого уже не вода, а ревут и грохочут, перекатываясь в пене, камни. Я видел в 140 километрах Эльбрус, подобный большому снежному облаку впереди белой цепи гор. Видел я на закате солнца Дарьяльское ущелье среди диких серо-зелёных и красноватых причудливых скал».

«Я рисовал или по целым часам сидел у моря, в особенности на закате я всегда приходил к нему, и было мне всегда хорошо, и с каждым разом становилось всё лучше...»

«Слишком красиво, чтобы смотреть на эту красоту с кем-то ещё».

Осенняя Варшава внесла в настроение Чюрлёниса контраст, так как выяснилось, что прошедшая выставка денег не принесла совсем.

«После возвращения с Кавказа, — писал он, — оказалось, что мне снова придётся давать уроки музыки (чтоб они провалились), — выяснилось, что деньги, которые я должен был получить за проданные на выставке картины, превратились в какие-то груши на можжевельнике. Покупатели или отбыли за границу, или вернули картины с целью сбить цену».

Как известно, 1905 – 1906 годы были в Российской империи временем мощных революционных потрясений. И подчинённая русскому царю Польша, и никак не выделенная внутри остальной империи Литва оказались очагами сильных волнений. В той среде интеллигенции, к которой принадлежал Чюрлёнис, главенствовали антиправительственные настроения, сочетавшиеся с активными действиями в пользу национальной независимости. Разумеется, в польской среде это отражало стремление к независимости Польши, что же до литовцев, то для них ситуация выглядела не столь определённой, как для поляков. В течение сорокалетия, последовавшего за подавлением волнений 1863 года на польско-литовской территории, литовцам было запрещено публиковать любого рода литературу на литовском языке, и всё это время шёл процесс подавления литовской национальной культуры, подавления как прямого, так и более опосредованного — через сильные влияния языков и культур польских и русских. В 1904 году разрешена была литовская пресса, и на волне революционных событий 1905 – 1906 годов начинает оживать то, что было названо «литовским национальным возрождением».

Подобно другим представителям интеллигенции литовского происхождения, Чюрлёнис также начинает идентифицировать себя как литовца уже не только этнически, но и в культурном, и в общественно-социальном отношении. Эта перемена повлекла немало важных последствия не только для его личной судьбы и творчества, но и для судьбы его наследия, которое в дальнейшем признаётся никак не польским, а определённо литовским, хотя в такой идентификации есть и много проблематичного. Но об этом речь ниже, пока же следует отметить, что наступивший бурный 1906 год принёс Чюрлёнису и новый поворот в его собственном развитии, и перемены в творчестве, и много событий во внешней жизни. Пожалуй, об этом времени можно было бы написать целую книгу под названием «Год из жизни Чюрлёниса».

Весной была устроена выставка Варшавской художественной школы в столице России. Петербургская академия художеств предоставила для выставки свои лучшие, так называемые Рафаэлевские залы, в которых и были размещены многочисленные работы учеников школы, существующей всего около двух лет. Картины Чюрлёниса вызвали у посетителей и у критики особый интерес. «Чурляниса вещи произвели фурор в Петербурге», — записала Брылкина. Сам же он, по его словам, высокой оценки «не ожидал и даже стыдился как незаслуженной». В двух крупных столичных газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Биржевые ведомости» критик Н. Брешко-Брешковский, описывая выставку Варшавской школы, уделил внимание прежде всего Чюрлёнису. Эти две статьи в петер-

бургской прессе — первый сколько-то значительный отзыв современника об искусстве художника:

«В мире искусства. Выставка Варшавской рисовальной школы... Богатство её — выставлено около пяти тысяч номеров — говорит о необыкновенной продуктивности. Много работают, учатся. Заметно стремление к творчеству... По сравнению с другими школами варшавская идёт впереди.

Говоря об учениках варшавской школы, нельзя ни в коем случае обойти молчанием длинной серии фантастических пастелей Чюрляниса. Чюрлянис — родом литвин. По словам Стабровского, он, кроме того, и музыкант, окончивший две консерватории. Его музыкальностью и объясняется отчасти его мистическое, туманное творчество. Видишь сразу перед собой художника, привыкшего грезить звуками. Представляется, что из этого Чюрляниса может выработаться самобытный художник. Даже теперь, на заре своей деятельности, он совершенно самобытен, никому не подражает, прокладывая собственную дорожку. Тут же, на выставке, его портрет, писанный товарищем. Какая благородная голова с умными, благородными глазами!

Это пантеист чистой воды. Всё своё творчество он отдал на служение стихийной обожествлённой природе, то кроткой, ясной, улыбающейся, то гневной, помрачневшей, карающей... В нём много смутного, недоговорённого. Как в звуках! Недаром Чюрлянис — музыкант».

Дальше рецензент подробно описывает цикл «Сотворение мира», затем «Музыку леса», «Покой» и другие картины, отмечая, что это лишь десятая часть выставленных работ художника. Вся статья посвящена только Чюрленису, больше не упомянут никто. За всем этим чувствуется, насколько поражён был столичный критик открытием нового имени.

Выставку в Петербурге посетила Бронислава Вольман, ставшая свидетельницей успеха своего молодого друга. Вернувшись в Варшаву, она сделала Чюрленису подарок, дав ему средства (100 рублей) на поездку в Европу. Летом 1906 года он посещает Прагу, Дрезден, Нюрнберг, Мюнхен, Вену. В письмах к Б. Вольман и брату Повиласу он описывает свои художественные впечатления от работ европейских мастеров. Любопытно такое его перечисление: «Нюрнберг, Прага, Ван Дейк, Рембрандт, Бёклин, ну и Веласкез, Рубенс, Тициан, Гольбейн, Рафаэль, Мурильо, и т. д.», — таким образом, Бёклин, помещённый между Рембрандтом и Веласкезом, оказался у Чюрлениса в ряду «величайших». О Бёклине он говорит ещё не раз, когда упоминает художников новой живописи — Клингера, Сегантини, Штука, Пюви де Шаванна, Ходлера.

Ближе к концу года Чюрленис отправляется в Вильнюс (тогда Вильно), где становится организатором и одним из участников Первой литовской художественной выставки. Открывшаяся 27 декабря 1906 года, эта выставка имела и практическое и, в не меньшей, а скорее в большей степени, символическое значение для того периода, когда движение за культурно-национальное возрождение Литвы делало свои первые шаги. Именно об этом символическом значении выставки писал Чюрленис год спустя, перед открытием следующей, Второй литовской выставки, то есть когда Первая стала уже недавней историей:

«Эта выставка была как бы герольдом, который вышел рано утром на зелёный холм и протрубил в золотой горн во все стороны света, призывая работников духа разжечь одно великое пламя искусства во славу и возвышение нашей матери Литвы. И собрались работники, и хотя немного их было, но огонь был зажжён».

Удивительно, что столь возвышенные слова о Первой выставке Чюрленис написал, ничуть не смущаясь тем, что выставленные им 33 работы вызвали у публики недоумение. Происходило нечто прямо противоположное тому, что было во время успеха в Петербурге. «Были и такие, — писал Чюрленис, — кто, глядя на мои картины, покатывался со смеху». Общий же его вывод по этому поводу был таковым:

«Мои картины успеха не имели, и ничего удивительного: Вильнюс всё ещё в пелёнках — в искусстве ничего не смыслит, но это не портит мне настроения. В будущем году устроим вторую выставку, и я должен буду победить».

И всё же в среде студентов и немногочисленной вильнюсской интеллигенции работы Чюрлёниса были восприняты как нечто очень значительное. И когда вскоре последовало учреждение Литовского художественного общества, Чюрлёниса приглашают к участию в нём. Вместе со своими коллегами по искусству он разрабатывает устав, в котором, кроме благородных задач объединения, материальной и моральной поддержки людей искусства, декларируются и просветительские цели, такие, например, как «развитие художественной культуры населения, поощрение народного творчества».

Чюрлёнис был избран членом правления общества, и уже глубоко преданный идеям и вовлечённый в практические дела литовского культурного движения, он решает покинуть Варшаву, чтобы, как о том написано в письме Брониславе Вольман, «навсегда переселиться в Вильнюс».

Первую половину года он проводит в напряжённой работе. Вероятно, что-то существенное скрывается за его словами о пережитом, когда в июне он пишет брату:

«За последний год я многое пережил, нервы истрепал вконец, но это пустяки. Одно меня утешает, что не гаснет во мне желание работать! С Нового года и до сего времени написал пятьдесят картин, которыми весьма доволен». В этот период была закончена партитура симфонической поэмы «Море», тогда же написана одна из лучших живописных серий художника — цикл «Зодиак».

Проведя плодотворное лето в Друскининкае, с наступлением осени Чюрлёнис вернулся в Варшаву. Обстановка в городе была напряжённой: здесь, подобно тому что происходило повсюду на территории Российской империи, подавлялись последние попытки поддержать уже задушенную революцию. Жандармы и полиция свирепствовали. Арестовали ближайшего друга Чюрлёниса Эугениуша Моравского — он был членом боевой организации революционного крыла Польской социалистической партии. Арестовали и ещё нескольких его друзей. Вскоре после этого, когда он находился у Вольманов, туда пришёл швейцар из его дома и сообщил, что у него была полиция. Хотели делать обыск, но, не застав хозяина, ушли. Чюрлёнис, зная, что у него ничего не найдут, решил было идти в полицию и дать ключи, но присутствующие запротестовали и объяснили своему наивному другу, что ему не только домой идти не следует, но и в Варшаве нельзя оставаться, надо немедленно уезжать. По-видимому, это был верный совет: ситуация была такова, что полиция арестовывала едва ли не каждого подозреваемого в «свободомыслии». Чюрлёнис же был близок к разным радикальным группам, которые существовали в Варшаве в 1905 – 1907 годах, в частности, и среди студентов Художественной школы, его квартира не раз становилась местом нелегальных собраний.

События последних месяцев 1907 года навсегда разлучили двух друзей — Чюрлёниса и Моравского. После ареста Моравскому предстояла ссылка в Сибирь, но в результате различных ходатайств приговор был заменён изгнанием за пределы Российской империи. Моравский оказался в Париже. Чюрлёнис, избегая грозящей ему опасности, уехал из Варшавы в Друскининкай. Вскоре он осуществил своё намерение и поселился в Вильнюсе. В местной газете появилось объявление: «К. Чюрлёнис, окончивший Варшавскую и Вильнюсскую консерватории, проживает в Вильнюсе (Андреевская, 11, квартира 6) и учит игре на фортепиано и музыкальной теории». Итак, ему и здесь предстояло зарабатывать на жизнь всё теми же уроками музыки — «чтоб они провалились».

## ЛИТОВСКИЙ РЕНЕССАНС

Тогдашний Вильнюс являл собою пёструю этнографическую и, соответственно, культурную картину. Это был город по преимуществу с еврейским и польским населением, а литовцы, равно как и русские, составляли меньшую его часть. Однако именно Вильнюс был наиболее крупным культурным центром литовского ареала, этот город испокон веков был исторической столицей Литвы, здесь был один из старейших на территории Российской империи университетов. Неудивительно поэтому, что в начале XX века Вильнюс становится центром возрождающейся литовской культуры.

Первые годы, первые шаги «литовского ренессанса» прямо связаны с именем Микалоюса Константиноаса Чюрлёниса. В его лице культурно-просветительское движение получило не только, в сущности, первого профессионального композитора, чутко ощутившего природу литовской музыки, не только наиболее яркого литовского живописца, но также и умного публициста, умевшего ясно, с глубиной и поэтичностью, говорить о насущных проблемах культурного возрождения. Всё это осталось в его наследии и сегодня воспринимается как золотой фонд культурного достояния литовцев. Однако было и многое другое, чему он отдавал свои силы и время: открылись наконец-то разрешённые правительством литовские народные школы — и Чюрлёнис составил сборник народных песен, которые приспособил для пения в школьном детском хоре; появились новые композиторские силы — Чюрлёнис подготовил и опубликовал условия конкурса в поддержку молодых музыкантов; организовался в Вильнюсе литовский хор — Чюрлёнис стал его руководителем. Он записывал, обрабатывал и публиковал народные песни; занимался организацией музыкальных изданий; писал рецензии; обсуждал идею создания народного дворца; выступал в концертах как дирижёр хора и как пианист, исполнявший не только свои произведения, но и музыку классиков — Бетховена, Шопена. Его хватало, кажется, на всё, и вот как в его собственном описании выглядела подготовка к открытию Второй литовской выставки:

«Всё, связанное с выставкой, мне пришлось делать самому, своими руками. Письма, а их было множество, билеты, статьи, каталоги, типографии, торговые лавки, разговоры с полицией и губернатором... Своими руками я распаковывал ящики и даже втаскивал все тяжести на 3-й этаж, без конца ходил к окантовщику...»

Романтическим аккомпанементом этой бурной деятельности, а может быть, чем-то гораздо большим стала влюблённость в двадцатидвухлетнюю студентку-филолога Софию Кимантайте, которая уже с 1905 года публиковалась как пишущий на литовском языке литератор. София впервые издала увидела Чюрлёниса на Первой литовской выставке, познакомили же их на генеральной репетиции пьесы «Блинда» Г. Ландсбергиса-Жямкалниса (на традиционный сюжет о разбойнике — защитнике народа). София заговорила на великолепном литовском, которым он едва владел. Им пришлось перейти на польский. Чюрлёнис, однако, сделал смелый выпад, который, видимо, и покорила Софию:

- Я решил, что вы будете учить меня литовскому, — без обиняков сказал он.
- Хорошо, — ответила София.

В связи с этим диалогом писателю-биографу, в роли которого выступает здесь автор, хочется привести одну аналогию. Она, я уверен, выглядит достаточно странным анахронизмом, но надеюсь, читатель всё же меня извинит. Дело в том, что несколько лет назад я работал над книгой, тема которой была связана с еврейским движением в СССР в недавние 1970-е годы. Это была книга о деле Анатолия (Натана) Щаранского, ложно обвинённого советскими властями в шпионаже в пользу США и находившегося тогда в заключении. Описывая знакомство Щаранского с его будущей женой, я приводил следующий их диа-

лог: «Учишь иврит?» — спросил он. Она, уже почувствовав к нему симпатию, ответила: «Я ужасно хочу. Ты можешь мне помочь?»

То, что 67 лет спустя после встречи Чюрлёниса и Софии подобная же сцена повторилась в Москве, для меня, биографа, не выглядит случайным совпадением. Столь характерный эпизод говорит весьма многое об атмосфере, в какой происходит пробуждение национальной самоидентификации — относится ли то к литовцам или к евреям, когда приходит в движение неразделимый комплекс самых различных социальных и психологических явлений, когда, как мы видим, национально-языковое, общекультурное тесно соединяется с интимно-личным. У меня нет сомнения, что подобная атмосфера сыграла большую роль не только в судьбе самой этой пары — Константинаса и Софии, но и в развитии особых сторон творчества Чюрлёниса, поскольку в дальнейшем многое инспирировалось в нём «через Софию» — через её «литовскость».



13. М. К. Чюрлёнис с женой Софией Кимантайте. 1909

Вторая литовская выставка, организованная Художественным обществом, открылась 28 февраля 1908 года. По сравнению с первой число участников увеличилось, экспозиция была более обширной. Чюрлёнис представил на неё 59 работ, в их числе цикл «Зодиак», несколько циклов, посвящённых временам года («Весна», «Лето», «Зима»), и свои первые живописные сонаты, которые в каталоге так и были названы — «Соната I» и «Соната II», известные как «Соната Солнца» и «Соната Весны».

Выставка была открыта в течение месяца, затем её перевели в Каунас. Хотя об экспозиции и о работах Чюрлёниса в прессе появились похвальные рецензии, участие в ней ему самому мало что дало: картины не продавались, и так как Вильнюс был, по упомянутым уже словам Чюрлёниса, ещё «в пелёнках», художнику, неузнанному среди посетителей, приходилось слушать удручающие глупости по поводу своих картин. Он писал домой, что «уроков почти нет, поэтому и с деньгами неважно, но зато купил в кредит новое пианино, за которое обязался ежемесячно выплачивать по 10 рублей». Жизнь в Вильнюсе уже не казалась многообещающей, как это выглядело ещё так недавно, но он был влюблён, и София уже наречена была его невестой. В июне они проводят череду дней, озарённых светом любви, у моря, в Паланге, навещают родителей невесты, живущих в Ковенской губернии, счастливый жених везёт свою красавицу Зосю — так, на польский лад, зовёт он её — к своим родителям, в Друскининкай.

Об идиллии этого лета пишет сам Чюрлёнис:

«А ты знаешь, кто такая Зосе? Наверное, догадываешься, — она моя жена — невеста. Та, о которой я столько мечтал и которую искал на своём пути, а встречал лишь ничтожное сходство, разочарование и обман. Сейчас у меня так хорошо на душе, что страшно хочется обнять весь мир, прижать, согреть и утешить».

И много о тех же днях недолгого счастья своего брата пишет Ядвига:

«А Зосе действительно красива. Она такая нежная, голос у неё ровный, держится просто, со всеми ласкова, прекрасно говорит по-литовски. А по вечерам, когда Кастукас играет, она слушает, как-то мечтательно откинув голову и закрыв глаза. Я сразу в неё влюбилась, сказала ей на ухо, что хотела бы иметь такую дочь, как она. Она это тут же передала Кастукасу, а он — всем, и было много смеху. Она бывала особенно хороша, когда надевала национальный костюм...

В тот месяц брат рисовал мало, больше играл, а чаще всего ходил с Зосей гулять. Очевидно, хотел показать ей все живописные окрестности Друскининкай.

У брата был фотоаппарат, и в тот раз он много фотографировал, а потом они с Зосе проявляли, сушили, обрезали снимки и клеивали в альбомы. Некоторые из этих снимков, сделанных им, сохранились до наших дней. Из Паланги брат привёз толстую нотную тетрадь, в которую было записано несколько произведений для фортепиано, созданных им в Паланге.

<...> Он показал и сыграл мне все свои новые прелюдии по несколько раз. Для меня это явилось большим, хотя и детским переживанием. Тогда он часто исполнял свою «Тему и шесть вариаций», которая всегда напоминает мне сумерки в Друскининкае, и окутанный вечерним туманом сад, и мерцающую где-то высоко над крышей дома звезду, которая, если приглядеться, с каждым разом становилась всё светлее. А когда Кастукас переставал играть, она внезапно гасла и потом вспыхивала где-то в другом месте. Удивительными были те вечера. Так прошёл весь месяц».

В течение этого времени в доме было два пианино: старое и то, которое было куплено в рассрочку. (В скобках можно было бы задаться вопросом, что стало с пианино, подаренным Огиньским, — инструментом, вероятно, нестарым?) Музыкальному семейству это доставляло особую радость, так как на двух инструментах игрались «достаточно сносно», как пишет Ядвига, концерты Моцарта и Бетховена. Но...

«Однажды под осень, перед обедом, распахнулись ворота, и во двор въехала телега, запряжённая гнедой лошастью. С неё сошли двое мужчин, а в калитку вошёл Навроцкий, тот самый Навроцкий, у которого Кастукас купил пианино. Он словно хочет в чём-то извиниться, как-то избежать неприятного положения. Понятно! Горько, грустно и неловко смотреть на Кастукаса. Но он весело восклицает: “О, как хорошо, что вы приехали, я уже беспокоился, удастся ли лошадь достать. — А затем: — Эй, братишки, Стасис, Пятрас, Йонас, идите, помогите вынести пианино”, — и сам, скинув пиджак, пошёл за ящиком.

Итак, погостив у нас несколько месяцев, “Лепенберг” торжественно, а может быть, и повесив нос, отбыл, а “Арнольд Фибигер”, показав ему вслед язык, вернулся на своё старое место.

Когда пианино покинуло наш дом, Кастукас вошёл в комнату и, закурив, некоторое время молча ходил взад и вперёд. Мне показалось, что он опечален, а это страшно угнетало всех. Стояла неловкая тишина. Но вдруг Кастукас повеселел и заговорил:

— Эй ты, Вильке, чего нос повесила?

Сев за “старое” пианино, он сыграл весёлую шуточную песенку и, внезапно вскочив, убежал на кухню. Я, конечно, следом. Там я увидела маму, которая утирала передником слёзы и тоже пыталась засмеяться. А Кастукас подошёл, обнял маму и, расцеловав все её пальчики, просил “не сердиться”.

Я не сразу поняла случившееся, но позже мама мне всё объяснила. Кастукас рассчитывал продать кому-то несколько картин и уплатить Навроцкому за пианино, но покупатель отказался от покупки, Кастукас попал в неловкое положение и был вынужден просить Навроцкого забрать пианино. Денег едва хватило на оплату транспорта».

Итак, он не может платить ежемесячно 10 рублей за пианино. А ему уже тридцать три, впереди женитьба и заботы о семье. Однако пока есть любовь, есть и надежда, и Чюрлёнис с Софией в надежде найти своё счастье осенью 1908 года приезжают в Петербург.

## ПЕТЕРБУРГ

О Петербурге Чюрлёнис думал давно. Ещё из Лейпцига он писал Моравскому: «Отсюда думаю поехать в Петербург. Там буду учиться инструментровке и перебиваться уроками. Потом поеду в Америку, заработаю на домик у Немана и поеду в Африку. Потом навсегда в Литву. А в конце концов, могу и никуда не ехать». Три года спустя, не поехав, конечно же, никуда, он снова даёт волю воображению и пишет брату Повиласу: «Первым делом поедем повидать Центральную Америку, Мексику, непроходимые леса Амазонки, берега Миссисипи, частично захватим Южную Америку, а потом на несколько месяцев отдохнуть в Австралию. Оттуда на Цейлон и в Восточную Индию, с которой не захотим расстаться скоро, а на десерт останутся Африка, Египет, пирамиды, сфинксы, пальмы...» Это длинное кругосветное путешествие вновь приводило его в родные края: «А потом, братец, Поречье, Ратнича, Ратничеле!..»

Как мы знаем, вместо Центральной Америки ему удалось побывать лишь в близлежащей Центральной Европе, а вместо Африки и Индии — на Кавказе и в Крыму. Но давнее желание отправиться в Петербург теперь сбывалось. Правда, намерение учиться инструментровке — снова, в который раз! — уже не возникало, потому хотя бы, что Римский-Корсаков, единственный мастер, который мог бы что-то дать ему, умер в том самом 1908 году, за несколько месяцев до приезда Чюрлёниса. Он ехал теперь в Петербург, чтобы показать свои работы столичным художникам, постараться войти в артистические круги и попытаться повернуть свою жизнь к лучшему, к успеху.

В этом плане было немало реальных сторон. Именно в Петербурге, ещё на выставке Варшавской школы, была высоко оценена живопись Чюрлёниса, здесь открывались и ку-

да большие возможности для него как музыканта — педагога, композитора и пианиста; наконец, в Петербурге была значительная и активная литовская община.

В Петербурге, имея с собой рекомендательное письмо от жившего в Вильнюсе художника и критика Льва Антокольского, который не раз наилучшим образом писал о Чюрлёнисе в прессе, он пришёл к Мстиславу Добужинскому. Ровесник Чюрлёниса, но к тому времени уже хорошо известный художник, Добужинский (1875 – 1957) был уроженцем Литвы, в том же 1908 году в Вильнюсе выставлялись его работы. Визит к Добужинскому окрылил Чюрлёниса.

«Это очень молодой “джентльмен” с прекрасной внешностью и чудесный человек, — писал он своей невесте (София довольно скоро уехала. — Ф.Р.). — Говорит он немного, но “с толком и расстановкой”. Он посоветовал мне обосноваться и осмотреться 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 штучки. Я ушёл от Добужинского совершенно заласканным...»

Добужинский действительно принял в его делах самое близкое участие. Его дом стал тем местом в незнакомом огромном городе, где Чюрлёниса — одинокого и обеспокоенного будущим — встречали человеческое тепло и добросердечие. Добужинский позже написал воспоминания, которые являются сегодня едва ли не единственным свидетельством о последнем периоде жизни Чюрлёниса.

«Здесь, — описывает Добужинский свой визит к художнику, — я впервые познакомился с его дивной фантазией. В этой крохотной тёмной комнатке на бумаге, прикреплённой кнопками к стене, он кончал в те дни поэтичнейшую “Сонату Моря”...»

О картинах Чюрлёниса я рассказал своим друзьям. Они очень заинтересовались творчеством художника, и вскоре А. Бенуа, Сомов, Лансере, Бакст и Сергей Маковский (редактор журнала “Аполлон”) пришли посмотреть всё то, что привёз с собой Чюрлёнис. Сам он на эту встречу не пришёл — ему было не по себе говорить о своих полотнах с такими известными художниками, и мы условились, что картины покажу я сам. Маковский в то время собирался организовать большую выставку. Картины Чюрлёниса произвели на нас всех столь сильное впечатление, что было немедленно решено пригласить его участвовать в этой выставке. Первое, что поразило нас в полотнах Чюрлёниса, — это их оригинальность и необычность. Они не были похожи ни на какие другие картины, и природа его творчества казалась нам глубокой и скрытой...

Было очевидно, что искусство Чюрлёниса наполнено литовскими народными мотивами. Но его фантазия, всё 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.

В творчестве Чюрлёниса нас особенно радовали его редкая искренность, настоящая мечта, глубокое духовное содержание. Если в некоторых полотнах Чюрлёнис был совсем не “мастером”, иногда бессильным в вопросах техники, то в наших глазах это не было недостатком. Даже наоборот, пастели и темперы, выполненные лёгкой рукой музыканта, иногда нарисованные по-детски наивно, без всяких “рецептов” и манерности, а иногда возникшие как будто сами по себе, своей грациозностью и лёгкостью, удивительными цветовыми группами и композицией казались нам какими-то незнакомыми драгоценностями.

Естественно, что мои друзья, увидев замечательные картины Чюрлёниса, захотели познакомиться с ним самим. Хотя Чюрлёнис избегал общества, мне удалось уговорить его



пойти к Александру Бенуа. У Бенуа по определённым дням, кроме близких друзей, собирались и многие передовые художники Петербурга. В такой компании Чюрлёнис, конечно, почувствовал бы себя неловко, но милая сердечность хозяев, предупредительно освободивших художника от назойливых вопросов и предоставивших ему место в тихом углу, позволила Чюрлёнису спокойно рассматривать массу гравюр и рисунков и прислушиваться к иногда очень интересным спорам.

После этого первого посещения Бенуа Чюрлёнис был там ещё один или два раза. У меня, как я уже вспоминал, он бывал очень часто. В нашей семье Чюрлёнис, видимо, чувствовал себя хорошо и уютно, играл с детьми, сажал их на колени, радовался их лепету, а младшую дочь называл ангелочком. Помню, с каким вниманием рассматривал он их действительно интересные рисунки, которые я аккуратно собирал. При этом он всё время повторял своё любимое выражение: “Необыкновенно”.

Вообще, вспоминаю его постоянно что-то рассматривающим, читающим. У меня была большая библиотека и много гравюр.



14. Памятник на могиле Чюрлёниса в Вильнюсе (кладбище Расу)

О своих работах он говорил неохотно и очень не любил, когда его просили объяснить их содержание. Он сам мне как-то рассказывал, что на вопрос, почему в картине “Сказка королей” на ветках дуба нарисованы маленькие города, он ответил: “А потому, что мне так хотелось”.

Как сейчас вижу его лицо: необыкновенно голубые трагические глаза с напряжённым взглядом, непослушные редкие волосы, которые он постоянно поправлял, небольшие редкие усы, хорошую несмелую улыбку. Здороваясь, он приветливо смотрел в глаза и крепко пожимал руку, немножко оттягивая её вниз. Он часто что-то напевал, помнится, однажды, уходя, он стал напевать “Эгмонта” и при этом улыбался своим мыслям. К нам

его привлекало ещё и то, что здесь он мог играть на замечательном новом “Беккере”. Когда Чюрлёнис окончательно свыкся с нашей обстановкой, он целыми часами просиживал у рояля, часто импровизировал, и приходил играть даже тогда, когда нас не было дома. Он много играл с моей женой в четыре руки, чаще всего симфонии Бетховена (особенно 5-ю), “Эгмонта” и 6-ю симфонию Чайковского, которую очень любил. Играл он нам и свою симфоническую поэму “Море”. Меня всегда удивляло, как тихий, робкий Чюрлёнис у рояля становился совсем другим, играл с необыкновенной силой, так, что рояль под его руками ходуном ходил...»

Между тем настроение Чюрлёниса переменчиво. Радужные мечты о будущем рядом с Софией, радость от успеха в художественных кругах сменяются тоской и тревогой:

«Но пока нет ничего верного, ничего, чем бы я мог обрадовать тебя... — пишет он Софии, — такую одинокую там, как и я здесь, в этой двухмиллионной каше».

«До сих пор безрезультатно ищу уроки или что-либо подобное... Я здесь один... и мне очень тоскливо».

«Только что вернулся с литовского “культурного” (?) вечера, на котором играл свои композиции. Публика, разумеется, надеялась на многое, но оказалась полностью разочарованной. Просили меня о чём-нибудь повеселей — чуть ли не просили оставить лучше в покое».

Он пишет Софии о сочинении оперы на сюжет литовской легенды о морской царевне:

«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».

Близится встреча с возлюбленной, на рождественские дни назначена свадьба, и после тоскливых и горьких нот в его письмах к Софии вновь и вновь возникают мажорные звуки:

«Если бы ты знала, как я счастлив и горд! И знаешь отчего? Всё благодаря моей Жене — имя ей Зося, а похожа она на весну, на море, на солнце. Милое моё дитя, я не могу собраться с мыслями — светящийся хаос, Юрате, ты, музыка, тысяча солнц, твои ласки, море, хоры — всё сплетается в одну симфонию».

Описывая в своих воспоминаниях дни перед свадьбой Чюрлёниса, Ядвига не раз отмечает беспокойство, владевшее её братом да и всей семьёй. Ощущение было таково, будто все предчувствовали, что счастья не будет. Вряд ли это настроение в воспоминаниях сестры связано с абберрацией памяти, когда впечатления от последующих событий — вскоре наступившего кризиса в болезни и затем смерти брата — наложили свой отпечаток на предшествующее им. Ядвига вообще не склонна подчёркивать трагическое. Однако в описании предсвадебных эпизодов она, похоже, не может этого избежать:

«Кастукас присылал нам из Петербурга весёлые письма, как всегда, остроумные. Но я и сейчас помню, что сквозь этот юмор пробивалась какая-то озабоченность, тревога. Он шутил, чтобы не тревожить родителей, всячески старался скрыть своё беспокойство. Но мать, сама испытавшая много горя, как-то более трезво смотрела на всё, и признаться, портила нам настроение».

Этот лейтмотив тревоги разрешается в эпизоде, который выглядит поистине сценой из трагедии: сын уезжает на венчание с любимой красавицей-невестой, а владеет всеми предчувствие чего-то рокового, тяжкого:

«Помню прощание. Близился серый печальный вечер. <...> Кастукас беспокойно ходил по комнате — остальные молча сидели. И вот зазвенел колокольчик Янкеля (возчик-еврей, возивший пассажиров с поезда и обратно на станцию. — Ф.Р.) и внезапно умолк. Тут произошло нечто, чего я никогда не видела, и что потрясло всех. Кастукас опустился перед мамой на колени и поцеловал её колени. Он тихо попросил её благословить его на

новую жизнь. Стояла торжественная тишина, только Юзе плакала, а мы, меньшие, чувствовали, что происходит нечто необычное. Это зрелище врезалось в память на всю жизнь. Перед глазами — печальное и бледное лицо Кастукаса. Он подошёл к отцу, обнял его и стоял так несколько секунд, словно желая что-то сказать. Потом вдруг отошёл и начал прощаться со всеми нами».

Венчание состоялось 1 января 1909 года.

Из всей семьи на торжестве присутствовал только брат Стасис. Чем-то необъяснимым выглядит то, что в сравнительно недалёкое Плунге, где игралась весёлая, по словам Ядвиги, свадьба, родители Чюрлёниса не поехали.

## FINALE

Сразу же после свадьбы молодые едут в Петербург, и София становится свидетельницей успехов мужа: в январе и феврале он участвует сразу в двух значительных петербургских выставках — «Салона» (открылась 4 января 1909 года) и Союза русских художников (открылась 28 февраля). Одновременно работы Чюрлёниса экспонируются на выставке в Вильнюсе. Его фортепианные пьесы исполняются в концерте Вечеров современной музыки (28 января), и он, этот столь необычный художник и музыкант в одном лице, уже привлекает к себе особое внимание критиков и коллег по искусству. Александр Бенуа, к словам которого прислушивалась тогда вся художественная интеллигенция России, писал в одной из крупнейших петербургских газет:

«Я как-то сразу поверил ему, и если люди осторожные (а их только и встречаешь) мне скажут, что я “рискую”, то я отвечу им: меня вопрос о риске совсем не интересует, да он и по существу не интересен. Важно быть тронутым и быть благодарным тому, кто тронул. Весь смысл искусства в этом».

Многие воспринимали связь Чюрлёниса с двумя искусствами достаточно прямолинейно. Художница А. Остроумова-Лебедева выразила свои впечатления от его картин так:

«Мне они казались музыкой, прикреплённой красками и лаками к холсту. Их сила и гармония покоряли».

«Осторожные», о которых упоминал Бенуа, при виде тех же работ нередко становились и «решительными», и Чюрлёнису в его петербургском успехе сопутствовало также непонимание многих.

«Он принёс новое, одухотворённое, истинное творчество, — писал об этом позже художник Николай Рерих. — Разве этого недостаточно, чтобы дикари, поносители и умалители не возмутились. В их запалённый обиход пытается войти нечто новое — разве не нужно принять самые зверские меры к ограждению их условного благополучия?.. Такого самородка следовало поддержать всеми силами. А между тем происходило как раз обратное».

В начале 1970-х годов я записал следующий рассказ искусствоведа А. А. Сидорова:

«В 1909 году я приехал в Петербург. Максимилиан Волошин — художник и поэт, с которым я, восемнадцатилетний юноша, сблизился как со старшим, пригласил меня на выставку “Мира искусства” или “Салона” Маковского, как ещё называли эти выставки. Картины Чюрлёниса меня поразили. Возмущённый, я стал спрашивать, нет ли здесь самого художника. “Вот он”, — ответили мне. Я увидел поблизости молчаливого человека, одинокого, пристально смотрящего на свои работы в глубоком, спокойном раздумье. Конечно, подойти к нему я не решился... Помню, как художник Петров-Водкин стоял перед его картинами и говорил: “У меня — сон, у него — сновидение”, имея в виду свою картину “Сон”. А вот Волошин отнёсся к творчеству Чюрлёниса резко отрицательно. На обсуждении “Салона” Волошин назвал Чюрлёниса “дилетантом” и добавил: “А как известно, Бог

дилетантов не любит!” На это Александр Бенуа, улыбнувшись, ответил: “Наверно, потому, что Бог сам дилетант...”»

Внимание художественных кругов не меняет, однако, в жизни Чюрлёниса ничего: заработков нет. С окончанием зимы он и София возвращаются в Литву, и, как это бывало всегда весной и летом, у Чюрлёниса вновь наступает период напряжённой работы.

«Радость невероятная, — описывал он работу над занавесом для литовского театра в Вильнюсе. — Натянул на стену холст шириной в 6, а высотой в 4 метра, сам загрунтовал. За два дня сделал набросок углем. А дальше при помощи стремянки происходило самое сумасшедшее рисование. В стилизации цветов мне очень помогла Зося, так что работа просто кипела».



15. Валерия Чюрлёните-Каружене в мемориальном музее Чюрлёниса в Друскининкае

Картины писались одна за другой:

«Насладился я временем великолепно, потому что написал что-то около 20 картин, которыми иногда недоволен, а иногда расставляю, всматриваюсь и радуюсь...»

«Писал по большей части с 9 утра до 6 – 7, а потом меньше, только из-за того, что дни стали короче. Почти ежедневно после работы ходили с Зосей гулять. В день выкуривал по 20 – 25 папирос...»

Он с необыкновенной интенсивностью занят живописью, и музыка как будто отодвинута им вглубь своего сознания. Но, может быть, неожиданно для него появляются на свет дружные всходы: разом, один за другим он сочиняет то пять, то семь прелюдий буквально в несколько дней. «Сочиняет» — слово не вполне подходящее, точнее сказать — «успевает записать» прелюды, но очень часто ростки его музыки на бумаге не оставались.

Этот творческий взлёт летних месяцев 1909 года был последним. Осенью он, взяв с собой новые живописные работы, едет снова в Петербург. Едет один. Опять ли это попытка устроиться, закрепиться, найти прочную опору для благополучия? Почему он и София, не проведя и года вместе, решаются на этот шаг — расстаться ради неизвестности? Была ли это ошибка, был ли это шаг отчаяния или оба были убеждены, что разлука нужна ради счастья в будущей прочной и долгой жизни вдвоём?



16. Профессор Ядвига Чюрлёните на «скамейке вестников» (Дорога Чюрлёниса). 1975

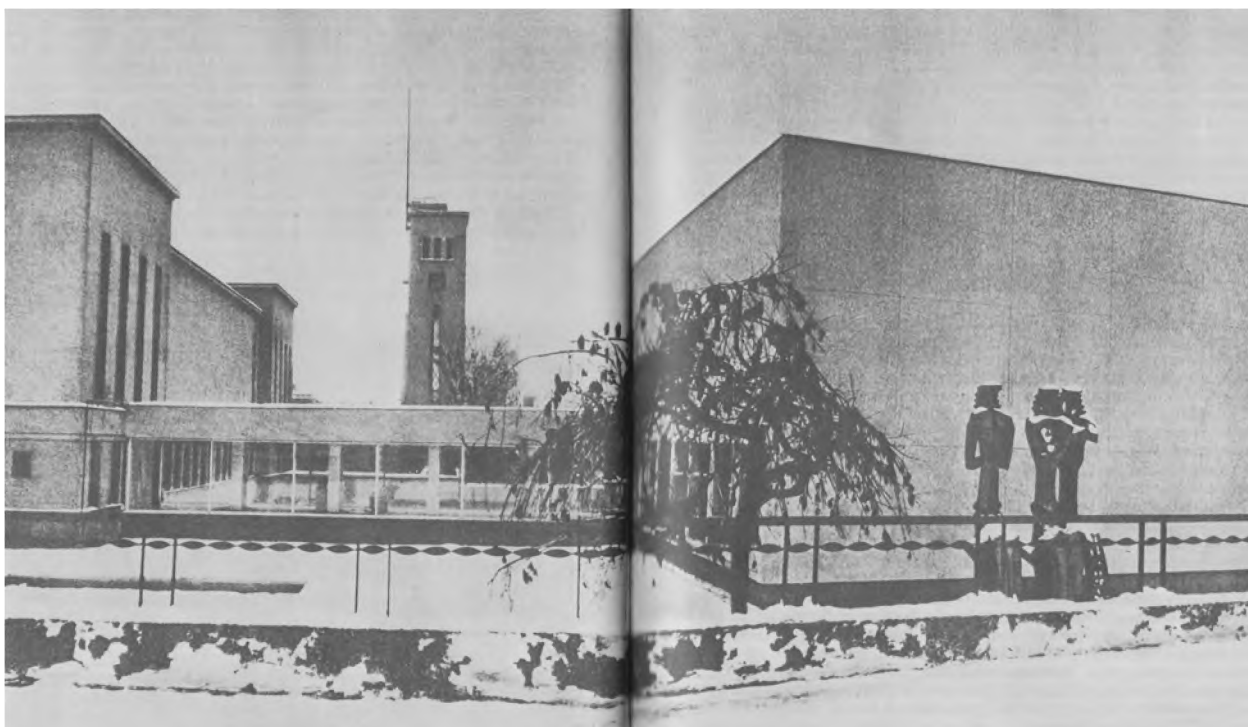
«Осенью, когда он вернулся, — рассказывает Добужинский, — я был долго занят в Москве, в Художественном театре, и в моё отсутствие он раз-другой навестил нашу семью, а потом исчез. Вернувшись в начале зимы в Петербург, я стал беспокоиться, что он не показывается у нас, и пошёл к нему (в то время он жил на Измайловском проспекте). Нашёл его абсолютно больным. Я срочно сообщил об этом его жене в Вильнюс и его другу Ч. Саснаускасу, который жил в Петербурге...»

София приехала к мужу перед наступлением Рождества. Она забирает его в Друскининкай, и всё тот же старый возчик Янкель в последний раз привозит Чюрлёниса и Софию в его родной дом. Он был возбуждён и весел, и это обманывало всех. Иногда он гулял, иногда садился к инструменту и, как прежде, начинал импровизировать. Затем наступило

резкое ухудшение. Из Варшавы приехал один из друзей, чтобы быть около больного и помогать в уходе за ним. Но вскоре стало очевидно, что больного необходимо поместить в лечебницу. Чюрлёниса увозят в Варшаву, а оттуда в близлежащие Пустельники, где он остаётся жить в небольшой частной клинике для душевнобольных.

О его болезни известно немного. Во всяком случае, он разделяет участь тех гениев, кому судьба подарила кончину, как принято говорить, «в самом расцвете творчества», а трагедию ранней смерти предварила трагедией сумасшествия: Шуман, Гёльдерлин, Ван Гог, Ницше, Врубель — и ещё многие. Посмертная мифологизация жизни Чюрлёниса представляет нам две противоречащих друг другу линии: одна из них стремится привести к мысли о том, что сумасшествие есть лишнее подтверждение гениальности Чюрлёниса, другая сколь можно избегает демонстрации его сумасшествия, изображая дело так, что он всегда был здоров и нормален, но внезапно его постигла психическая болезнь, умер же он не от неё, а по другой причине. Ни у кого из биографов Чюрлёниса нет указаний на то, каков был диагноз. Это вполне в традициях мифологии: то, что не объяснено рационально и не названо по имени, легко становится почвой, на которой возникает миф. Эта почва была удобрена и взрыхлена прежде всего стараниями многочисленных родственников Чюрлёниса, его сёстрами и братьями, буквально боготворившими Константа — старшего из них и, естественно, не желавшими, чтобы какие-то тени лежали на светлом образе гениального брата. Тени, вероятно, всё же были. Станным выглядит то, что вдова Чюрлёниса, писательница София Кимантайте, лишь в первые годы после смерти мужа делала что-то для того, чтобы его искусство не было забыто. Вскоре, однако, всё, связанное с Чюрлёнисом, становится заботой его сестёр и братьев. Ни София, дожившая до 1958 года, ни его ныне здравствующая дочь Дануте Зубовене (родилась в 1910 году) не оставили какого-либо существенного литературного материала о Чюрлёнисе, тогда как сёстры и братья писали о нём статьи и эссе, участвовали в посвящённых ему сборниках. Из них сестра Валерия посвятила всю свою жизнь сохранению творческого наследия брата, была хранительницей его галереи в Каунасе, а сестра Ядвига издала под своей редакцией большинство музыкальных сочинений брата. Она же написала книгу воспоминаний о нём. Почему же София — одна из самых образованных женщин Литвы, учительница и писатель, не делала ничего подобного этому? Возможно, мешали сложные внутрисемейные отношения, ревность и что-либо ещё из такого же рода причин, возникших уже после смерти Чюрлёниса. Остаётся, однако, и возможность для предположений, что какие-то тени появились и раньше, ещё при его жизни. Так, кажется странным, что в первый же год после свадьбы Чюрлёнис и его жена дважды и подолгу жили в разлуке. В эти периоды он писал ей нежные, полные любви письма, но почему они не были вместе? И не существовало ли тому, помимо лишь обыкновенных бытовых, и каких-то иных, более сложных причин? Он жил в одиночестве в Петербурге, перед тем как разум перестал служить ему, и трудно не думать, что это одиночество ухудшило состояние его психики. Знала ли София, выходя за Чюрлёниса, что его душевное здоровье далеко не в лучшем состоянии? На этот вопрос нет ответа, по крайней мере сейчас, когда принято придерживаться версии, что он заболел лишь за год с небольшим до смерти. Между тем дневник Лидии Брылкиной убеждает, что окружающим о его болезни было известно намного раньше. На научной конференции, посвящённой 100-летию юбилею Чюрлёниса, я в своём докладе сказал, что уже в 1904 году были указания на его болезнь, и ждал опровержений от членов его семьи, с которыми был тогда в тесном общении. Однако этого не произошло. Ещё раньше я с удивлением отметил спокойную реакцию одной из сестёр художника, когда я выразил своё возмущение тем, что в одном из учебников психиатрии картина раннего Чюрлёниса («Покой») служила примером галлюцинаций психически больного. Упомяну здесь и ещё об одном факте, который мне до сих пор не даёт покоя. Лет двадцать назад я сидел у Ва-

лерию Чюрленис-Каружене, в её кабинете заведующей Галереей Чюрлениса. Показывая мне его графические работы, нотные автографы и различные другие материалы, она взяла в руки и подняла над столом пожелтевший исписанный лист и сказала: «А это письмо брата, которое никто не должен видеть. Ещё слишком рано». Глаза её светились тайной. Что это было за письмо? Сейчас Валерии уже нет в живых. Позже мне удалось узнать о существовании неопубликованного письма, написанного Чюрленисом в лечебнице. В нём содержатся бредовые рассуждения несчастного безумца. Не думаю, что, говоря о письме, которое «ещё слишком рано» кому-либо читать, Валерия держала в руках именно это письмо: скорее всего, она хотела сохранить до поры до времени в тайне что-то более важное, нежели бред больного...



17. Художественный музей Витаутаса и здание Галереи М. К. Чюрлениса (справа) в Каунасе

Созданию мифа о «благополучном» Чюрленисе способствовало, конечно, и то, что в советских условиях говорить о психических и, хуже того, венерических болезнях великих людей просто недопустимо. Об этом упоминают лишь шёпотом и в своём кругу. Но в среде литовской художественной интеллигенции говорится как о чём-то общеизвестном, что сумасшествие Чюрлениса имеет своим происхождением сифилис. Есть ли сегодня какие-то данные в пользу или против этого утверждения?

Прежде всего следует сказать по этому поводу, что биографам Чюрлениса диагноз его болезни остаётся неизвестным по сей день. В Петербурге больного художника показывали знаменитому русскому психиатру Бехтереву. До последнего времени архив Бехтерева был недоступен, и прежде всего потому, что именно он ещё в 1927 году диагностировал у Сталина паранойю, за что был сразу же отравлен. Возможно, в архиве врача какие-то сведения о его пациенте Чюрленисе сохранились. Но пока это лишь гипотетическое предположение. С другой стороны, в одном из писем Софии говорится, что «признаков прогрессивного паралича нет», и это по крайней мере может служить указанием на то, что вопрос о сифилисе обсуждался.

Мы знаем, что артистическая богема начала века, к которой принадлежал Чюрлёнис, была весьма подвержена этой болезни, и я готов здесь сослаться на Томаса Манна, который, изучив биографии многих и многих людей искусства, «наделил» сифилисом как типичной для них болезнью (вместе с мигренью и катаром желудка) композитора Леверкюна, героя «Доктора Фаустуса»...

Но, впрочем, гений в сочетании с как бы необходимым ему сумасшествием — это тоже своего рода миф, так сказать, миф наизнанку, если соотнести его с мифом об идеальном-чистом гении.

В больнице Чюрлёнис провёл больше года. К исходу весны 1910 года в состоянии больного появились были обнадёживающие признаки, и София сообщает Добужинскому: «У нас к лучшему клонится — быть может, в начале июля выпишут Н.К. из больницы. Кажется, поедет в Палангу, на берег моря».

Но ожидаемой выписки не последовало, хотя некоторое время Чюрлёнису действительно было заметно лучше. Ему даже разрешили немного рисовать. Уже поздней осенью ему сообщают о рождении дочери. Короткая записка с поздравлениями Софии и маленькой Дануте была последним его письмом.

Между тем картины Чюрлёниса выставляются на выставках, которые следуют одна за другой в Вильнюсе, в Варшаве, в Москве, в Петербурге. Имя его начинают с уважением произносить не только в узком кругу живописцев, знавших его лично, но и в более широкой среде художественной интеллигенции, в кругах любителей живописи. В своих критических статьях Александр Бенуа называет Чюрлёниса в числе талантливых мастеров России. Когда в 1910 году возрождается общество «Мир искусства», Чюрлёниса признают одним из его членов. На выставке «Мира искусства» выставляется одна из его работ. Получается приглашение участвовать в выставке за границей — в Мюнхене.

Чюрлёнис разделяет участь многих великих талантов: слава опаздывает.

В начале зимы 1910 – 1911 года — вновь ухудшение. Исстрадавшийся человек доживает до весны. Непосредственной, а точнее — последней причиной его смерти называют воспаление лёгких, возникшее после прогулки больного в холодном весеннем саду, а также кровоизлияние в мозг. За три дня до смерти он ещё узнавал окружающих, но потом потерял сознание. Рядом была его жена София и была Мария Мацеевская — та, от кого он ушёл, когда она предлагала ему взять её с собой и увезти куда-то ради их любви и счастья. Он и теперь уходил от неё. Но в конце концов она осталась с ним: во исполнение её просьбы портрет Чюрлёниса был положен на грудь Марии, усопшей на 61 год позже того, как 10 апреля 1911 года на её руках и на руках Софии он скончался.

## СУДЬБА ИСКУССТВА

Весть о смерти Чюрлёниса впервые обнаружила, что его искусство затронуло многих. Чувства тех, кто близко знал его творчество, и кто больше других оплакивал его, выразил художник М. Добужинский в письме к возглавлявшему группу «Мир искусства» (Чюрлёнис был в эту группу принят) Александру Бенуа:

«Смерть, впрочем, часто как-то “утверждает”, и в этом случае всё его искусство делает (для меня по крайней мере) подлинным и истинным откровением. Все эти грёзы о нездешнем становятся страшно значительными...» Добужинский далее сравнивает Чюрлёниса с Врубелем, умершим за год до этого (1910), пишет, что у обоих был «почти одинаковый конец» и что и тот и другой «одиночки в искусстве».

К словам Добужинского уместно добавить, что смерть не только «утверждает» но и, по необъяснимой логике людского поведения, «привлекает» людей к умершему. Чюрлёнис не был исключением: в течение двух-трёх лет после его кончины устраиваются боль-



шие выставки его работ в Петербурге, Москве, Вильнюсе, его картины выставляются на Второй международной выставке постимпрессионистов в Лондоне, в концертах начинают играть его музыку, о нём пишутся уже серьёзные статьи, публикуются первая книга и посвящённый Чюрлёнису монографический сборник.

Наступившая Первая мировая война быстро замедляет процесс распространения искусства Чюрлёниса, а целый ряд последовавших, начиная с 1915 года, событий резко влияет на судьбу его наследия. Семья художника, владевшая работами Чюрлёниса, решила, что в условиях военных действий картины следует эвакуировать вглубь России, и одна из младших сестёр художника, восемнадцатилетняя Валерия, увозит его работы из родного дома перед самым вступлением в городок Друскининкай солдат немецкой армии. Картины оказываются в Москве. Косвенным следствием этого явилась устроенная здесь в 1916 году большая выставка этих картин, вновь вызвавшая всплеск интереса к Чюрлёнису. Сохранялись картины в доме литовского поэта Юргиса Балтрушайтиса, который с победой русской революции 1917 года и отделением Литвы от России стал представителем независимой Литовской республики при советском правительстве. В 1918 году советская власть была установлена и в Литве. Судя по всему, возвращение работ художника на родину было связано с какими-то формальностями, во всяком случае, Валерия рассказывает о том (она говорила об этом и мне), что, добываясь разрешения возникших проблем, она побывала на приёме у Ленина, который, по её словам, высказал следующую мысль: «Да, каждый народ должен хранить, уважать, беречь своего гения, своего художника». Впервые великое государство в лице своего вождя объявило Чюрлёниса гением, хотя Ленин вряд ли имел какое-либо представление о его искусстве. Так или иначе, картины были отпущены с миром домой... Здесь государство — новое «государство литовских рабочих и крестьян» — тоже выразило своё отношение к наследию Чюрлёниса (не упустив при этом возможности заявить об отношении к ценностям искусства вообще) как к своей собственности. Документ, ставший очень важным для всей дальнейшей истории картин Чюрлёниса, представляет собой и более широкий интерес, поскольку он характеризует именно этот «государственно-революционный» и «классовый» подход к искусству и культуре: «Признавая, что 1) произведения гениев человечества не могут быть собственностью частных лиц, а должны быть доступны для широких масс; 2) что произведения Микалоюса Чюрлёниса являются уже законченным явлением человеческой культуры; 3) что Чюрлёнис — выходец из литовского трудового народа и в своих произведениях тесно связан с Литвой, — Временное Революционное правительство рабочих и крестьян постановляет:

1. Все музыкальные, художественные и литературные произведения Чюрлёниса, независимо от того, в чьих бы руках они ни находились, возвратить трудящимся Литвы, положив их в основу Литовского государственного художественного музея.

2. На государственные средства обеспечить всех членов семьи художника, не могущих трудиться, до тех пор, пока они будут нуждаться в этом обеспечении».

Из этих двух пунктов постановления был выполнен первый: в художественном музее, открытом в Каунасе много позже, картины Чюрлёниса заняли почётное место. Второй пункт, гарантирующий обеспечение членов семьи Чюрлёниса, если и выполнялся, то лишь в течение недолгого времени существования советской власти в Литве (несколько первых месяцев 1919 года). Во всяком случае, Ядвига Чюрлёните написала так: «Надо отметить, что в больших литовских семьях старшие дети, закончив учение и «встав на ноги», обычно помогают младшим. К этим младшим принадлежу и я. После учёбы в Каунасе, Вильнюсе и Москве я имела возможность закончить образование в Лейпциге и Берлине (в 1925 году) только благодаря помощи сестры Валерии и её мужа...»

В Каунасский музей были переданы почти все сохранившиеся работы Чюрлёниса. Это обстоятельство оказало своё влияние на судьбу его наследия. Казалось бы, сконцентри-

рованные в одном месте, его картины стали доступны для широкой публики, а сами музейные условия как будто исключали опасность их порчи, пропажи и т. п. Однако картинам Чюрлёниса фатально не везло.

Начать надо с того, что сам художник слишком мало заботился о долговечности своих работ: ему важно было творить, трудиться, создавать, а дальше — картины можно было и за печь засовывать... Это вполне соответствовало его отношению к самому себе и его отношению к жизни. Плохо закрепленные краски пастели, слабая темпера осыпались, затирались, картины портились при перевозках, после выставок их, бывало, складывали где-то в сарае. Во время Первой мировой войны, в период, когда картины хранились на территории Московской школы живописи и ваяния, часть из них заплесневела. Опись, сделанная в Литве в 1920 году, зафиксировала такие, относящиеся к 25 картинам, пометы: «надорвана», «загрязнена», «потёрта», «заплесневела». Часть картин позже реставрировали, но одновременно (в 1925 году) была допущена серьёзная ошибка: стараясь сохранить непрочную бумагу некоторых из картин, их наклеили на картон, который по своим свойствам оказался таков («кислый картон»), что началась химическая реакция, повлекшая за собой пожелтение бумаги оригинала. Было много проблем, связанных и с хранением картин уже в музее (свет, температура помещения и т. п.), но сравнительно благополучные музейные условия были нарушены начавшейся Второй мировой войной, когда 74 работы, признанные наиболее ценными, были заперты на хранение в банковском сейфе. При отступлении немецких войск из Каунаса была взорвана находившаяся неподалёку от банка электростанция, от сотрясения, как позже выяснилось, часть картин (цикл «Зодиак») была сброшена со стеллажей на пол. Сейф довольно долго не открывали — из-за опасения, что он заминирован, из-за отсутствия ключей, может быть, и из-за того, что просто руки не доходили. В 1946 году в Каунасе было наводнение. Воды вышедшей из берегов реки Неман попали в хранилище банка, и когда наконец сейф с картинами Чюрлёниса был вскрыт, оказалось, что работы, упавшие на пол, лежали в воде.

В годы сталинского режима, распространившего свою мрачную власть на Литву в 1940 году, творческое наследие Чюрлёниса оказалось полярно противоположным всему тому, что хотела видеть в искусстве партийно-советская идеология: изображение «реальной» действительности, натурализм, легко читаемая «сюжетность», любование жизнью «простого народа» и отражение его борьбы «за светлое будущее» и тому подобное — всё это у Чюрлёниса, конечно, отсутствовало. Советские идеологические критики тех лет если и упоминали о нём, то нередко вместе с определениями «формалист», «декадент», «буржуазный националист» и «мистик». С наступлением послесталинского периода (с середины 50-х годов) положение постепенно стало меняться к лучшему.

Что касается судьбы самих картин Чюрлёниса, то в 1940 – 1960-х годах они хранились в условиях по крайней мере сносных. Но работы продолжали портиться. О том, что картины годами подвергались постепенному разрушению, не раз заходил разговор при моих свиданиях с директором Галереи Чюрлёниса, его сестрой Валерией. Она старалась привлечь внимание официальных руководителей культуры в Литве и в Москве к необходимости провести работы по исследованию состояния картин и дальнейшей их реставрации. В 1971 году я написал текст письма к официальным лицам с призывом срочно приступить к спасению картин Чюрлёниса. В письме, в частности, говорилось: «Первым неотложным делом должна стать фиксация нынешнего состояния картин путём снятия факсимильных копий. Затем следует провести консервацию и реставрировать те картины, которые в этом нуждаются».

Письмо это подписали деятели искусства и культуры как в Москве, так и в Литве, а московская «Литературная газета» опубликовала его. Сегодня, по прошествии многих лет, можно сказать, что моя тогдашняя инициатива оказалась небезрезультатной. Письмо за-

ставило бюрократию зашевелиться. Последовала серия обсуждений проблемы на различных уровнях, была создана специальная, достаточно компетентная комиссия. Шла речь о приглашении специалистов из Японии, где умеют реставрировать картины, выполненные в технике, близкой к той, какую использовал Чюрлёнис. Но на эти дорогостоящие работы нужны были большие средства, которые никто не собирался давать... Однако постепенно дело сдвинулось, и за последние 15 лет реставраторами и руководством Галереи Чюрлёниса сделано немало. Хотя и не очень быстрыми темпами, но картины одна за другой проходят через реставрацию и затем консервируются.

Валерия Чюрлёните предприняла огромные усилия по сохранению наследия брата. Её труды, конечно, неоценимы, и великолепная Галерея Чюрлёниса — это не только памятник его искусству, но и памятник его сестре, её самоотверженности, энергии, преданности и любви. Заявив это со всей определённой и со всем уважением к памяти Валерии Константиновны, которую я и моя семья искренне любили, нужно сказать объективности ради, что в своих заботах о сохранности картин она в меньшей степени обращала внимание на другие стороны того, что составляет жизнь художественного наследия. Так, боясь за картины, Валерия всегда возражала против отсылки их на выставки, и, например, в Москве картины Чюрлёниса увидели только в 1975 году — спустя почти 60 лет после предыдущей выставки. За границей 30 картин Чюрлёниса были выставлены впервые в 1979 году (в Западном Берлине).

Говоря о судьбе наследия Чюрлёниса, следует заключить, что отсутствие его работ в других местах, кроме как в удалённом от крупных центров Каунасе, сыграло свою роль: Чюрлёниса мало видели и потому плохо знали. Те же, кто были с ним «знакомы», воспринимали его только через репродукции, качество которых всегда оставляло желать лучшего. Следует поражаться силе воздействия его искусства, если оно находило себе многочисленных друзей только благодаря тусклым, словно покрытым серой пылью, отпечаткам. Такова была и папка «32 репродукции», которую я впервые увидел и приобрёл в 1961 году. С тех пор Чюрлёнис буквально не отпускал меня, и я знаю множество людей, для которых и до сих пор их любимый художник существует лишь в виде этих трёх десятков тусклых изображений. Летом 1969 года я увидел подлинники уже в Каунасском художественном музее. Это было поразительное, незабываемое впечатление. Картины висели в здании музея, который когда-то назывался «Музеем культуры имени Витаутаса Великого» (они были помещены туда в 1936 году). Освещение было невероятно тусклым и проливалось на картины электрическую желтизну. Но и под этим светом Чюрлёнис жил своей удивительной жизнью, притягивая, волнуя, поглощая всё твоё внимание. Именно тогда я познакомился с Валерией Чюрлёните. Она объяснила мне, почему картины держат при этом слабом свете: яркое освещение усугубило бы процесс разрушения картин. Но чуть позже, когда было закончено новое здание, выстроенное специально для Галереи Чюрлёниса, картины расцвели — в прямом смысле слова: лампы неоновых световых панелей, безопасные для красок, высветили и каждое изображение в целом, и множество прежде плохо заметных подробностей в них, и Чюрлёнис зажил новой жизнью.

Вообще, по-видимому, в 70-х годах произошло как будто новое рождение Чюрлёниса. В Литве, Ленинграде, Москве стали публиковаться альбомы его живописи, книги о его художественном и музыкальном творчестве (среди них целая серия замечательных работ Витаутаса Ландсбергиса), была выпущена серия грампластинок с записями его музыки. И в это же время Чюрлёниса сделали «официальным гением». Возник ещё один миф о Чюрлёнисе, введший его в общую советскую мифологизацию искусства. В соответствии с такого рода мифологизацией подлинный художник — это тот, кто полезен передовому социалистическому обществу и понятен широким народным массам. Наречённому «гением литовского народа», Чюрлёнису снова фатально не повезло: от забвения — и сразу к

славе «всемирного гения». Что может быть более грустным? Ведь оба эти состояния — и забвение, и официальная слава — оставляли сущность его искусства в тени.

Советские условия наложили глубокий след на всё, связанное с Чюрлёнисом. Теперь, однако, мы являемся свидетелями существенных перемен в духовной жизни Литвы, России — всех народов, находившихся под властью Кремля. Я пишу эти строки в тот период, когда Литва полностью освободилась от пятидесятилетней подчинённости кремлёвскому режиму и когда мой друг Витаутас Ландсбергис стал Президентом объявившей свою независимость Республики Литвы. Нужно надеяться, что будущая судьба искусства Чюрлёниса окажется более счастливой.

Сегодня Чюрлёнис, хорошо известный на его родине и в России, известности общемировой ещё не достиг. Любопытно, что его имя отсутствует в «Краткой энциклопедии символизма» Жака Кассо (1979), где даны сведения о 909 художниках-символистах. Между тем в последние годы наблюдается настоящий прилив интереса к искусству символизма. Хотелось бы верить, что на волне этого интереса, как на гладкой вогнутой поверхности волны в «Финале» его «Сонаты моря», зажжётся знак МКЃ — таинственный для непосвящённых и такой понятный и близкий для тех, кто любит художника, — знак, оповещающий Вселенную о бессмертном имени:

МИКАЛОЮС КОНСТАНТИНАС ЧЮРЛЁНИС

# ЭТЮДЫ О ЖИВОПИСИ

Сегодня известно более двухсот живописных работ Чюрлёниса. Наиболее полное в настоящее время издание — альбом репродукций «Чюрлёнис» (Вильнюс, 1977) — воспроизводит в цвете 214 его картин. Под номерами 215 – 429 в том же альбоме репродуцируется графика художника. Среди этих чёрно-белых репродукций, числом тоже более двухсот, законченными композициями можно считать приблизительно 50, остальные же представляют собой эскизы и наброски к картинам, листы из студийных альбомов, зарисовки. Есть также и «ненайденный Чюрлёнис» — 10 – 15 картин, о существовании которых можно говорить лишь с разной степенью вероятности. Таково наследие Чюрлёниса-художника.

В этом разделе «Этюды о живописи» описываются 152 живописные работы. Все они представлены в репродукциях и сопровождаются аннотациями. В основу аннотаций (названия картин, датировка, последовательность картин в циклах, техника, размеры) положены данные, приведённые в вышеупомянутом альбоме «Чюрлёнис» (1977, его также называют «парижским», так как он печатался в Париже). Эти данные, однако, в ряде случаев изначально не могли считаться достоверными, и в «Этюдах о живописи» обсуждаются те или иные проблемы, касающиеся атрибуции работ Чюрлёниса.

Когда эта книга была уже в производстве, я получил счастливую возможность побывать в Каунасе (январь 1992 года). Научный сотрудник Музея Чюрлёниса Бируте Федаравичене познакомила меня с составленным ею списком уточнённой атрибуции картин. Список был утверждён советом музея как наиболее научно выверенный и рекомендован для использования в экспозиции и музейных публикациях. Таким образом, в данной книге удалось учесть наиболее важные из этих новых изысканий, хотя все их внести в текст, к сожалению, возможности уже не было.

Форма «Этюд о живописи» достаточно свободна: они могут содержать краткие или, напротив, развёрнутые описания, анализ формальных сторон живописи или рассказ об истории создания картины, цитаты из критических статей или только авторский комментарий. Каждый раз это своего рода «погружение» в картину Чюрлёниса, приглашение отправиться в его миры вместе с гидом, который слишком любит это искусство, чтобы оставаться в рамках объективности. Если в авторе при этом говорит столько же писатель или музыкант, сколько и искусствовед, то такое смешение может быть оправдано самим искусством Чюрлёниса, в котором живописное, словесное и музыкальное часто выступают как нечто нераздельное.

«Этюды о живописи» могут читаться независимо от остальных частей книги, только как комментарий к репродукциям. Однако к тому или иному этюду полезно будет обращаться при чтении последующих разделов. Так, в этюдах то и дело затрагиваются вопросы, связанные с образным словарём Чюрлёниса, — тема, которая подробно обсуждается лишь в дальнейшем, в разделе «Архетипная живопись».

В этюде, посвящённом определённой картине, часто даются сопоставления её элементов с другими работами художника. Иногда это может создать видимость повтора. Но даже если такое ощущение и возникает, то, на мой взгляд, оно не мешает, а напротив — помогает восприятию: по несколько раз возвращаться к одной и той же картине Чюрлёниса так же необходимо, как и слушать по несколько раз сонату или симфонию, чтобы хорошо «услышать» её. В данном случае это сравнение не только метафора, оно отражает одну из сторон «музыкальности» живописи художника. Подробнее об этом ниже, а здесь мне хочется сказать о другом.

Стилистика живописи Чюрлёниса очень часто позволяет анализировать её с формально-технической точки зрения — «поверить гармонию алгеброй». В этом отношении его картины тоже сродни музыке, к которой, как известно, применяются детально разработанные методы формального музанализа. Музыковеды часто прячутся за эту возможность — говорить о технике, о форме и тем самым избежать необходимости говорить о внутренней, высшей, духовной сущности искусства музыки. Я надеюсь, что такое впечатление не возникнет при знакомстве с этими этюдами. Проследивать и описывать поразительную изобретательность и оригинальность формального мышления Чюрлёниса — само по себе необычайно увлекательное занятие. Но приглашая к этому читателя, я всё же думаю, что «Этюды о живописи» не избегают размышлений о наиболее существенном и важном — о глубокой общекультурной, гуманитарной содержательности его искусства.

1. Истина. 1905 (1906?). Бумага, пастель. 91,6 × 67,8\*

*Эта картина, в числе ещё, может быть, двух-трёх других — таких как «Дружба» (3) или «Покой» (34), — стала как бы знаком, символом искусства Чюрлёниса: её обычно знают и помнят все, кто видел его работы хотя бы раз, её воспроизводят практически во всех альбомах. Популярность «Истины» легко объяснима: это одна из наиболее легко читаемых работ художника. Она прямо изображает всем известные метафорические ряды: свет истины; мотыльки, летящие на свет и обжигаящие крылья; и далее возникают уже более отдалённые и широкие ассоциации — миф об Икаре, епископская сентенция о мудрости, в которой много печали... Взглядываясь в зеленоватый сумрак, освещённый светом, горящим непосредственно в центре картины, можно, однако, отойти от столь прямого прочтения. Мотыльки, как можно увидеть, подобны ангелам — намеченные светлым контуром нимбы окружают их головы, да и сами силуэты летящих фигурок больше «ангелы», чем «бабочки». Тема картины — «истина», «правда» — также не выглядит слишком простой. Во-первых, невозможно указать определённо непосредственного носителя «истины», так как воплощать её может свеча и её свет, но также фигура, держащая свечу, или и то и другое в единстве. Сосредоточенное лицо является наиболее прорисованной и определённой частью картины (сама фигура размыта в свете, кисть руки дана в крайне условной, эскизной графике), и это лицо в отстранённости и замкнутости, в каком-то божественном спокойствии созерцает гибель летящих на его свечу существ. Это лицо — лицо истины? — значительнее, выше, долговечнее эфемерного бытия тех, кто тщетно стремится познать бесконечность. Таким образом, картина восходит к целому ряду других работ Чюрлёниса на тему «Rex». Фигура, однако, может трактоваться в иерархии божественных образов Чюрлёниса на более низкой ступени, чем сам Rex, а именно как Ангел: позади фигуры можно увидеть как бы два поднятых воскрылия. Тогда более всеобъемлющий, чем сама Истина, Rex присутствует где-то вне картины, уже лишь в самом представлении о нём.*

*Картина, таким образом, демонстрирует присущую Чюрлёнису смысловую многозначность его зрительных образов. В «Истине» можно обнаружить такие, например, смысловые — символические ряды:*

*свеча — свет истины — обжигающее пламя — опасность — смерть*

*бабочка — беззащитность — стремление к свету, знанию, счастью — человеческая душа — ангел*

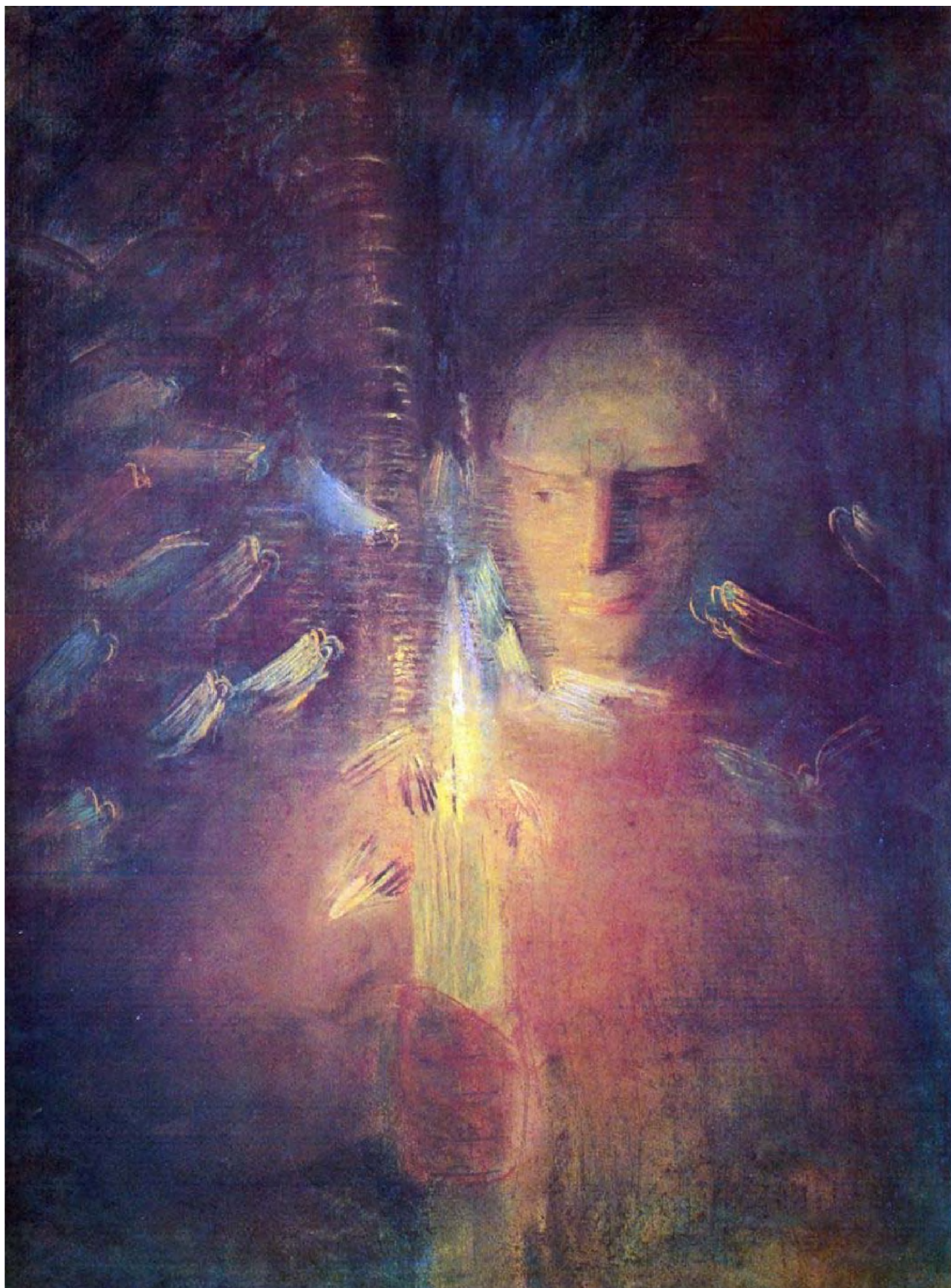
*человек — божество — ангел — Rex — бесконечность — непознаваемость.*

---

\* Здесь и далее размеры приводятся в сантиметрах

*Ангел, бабочка, свеча — образы, присутствующие в ряде картин Чюрлёниса, причём такие же, как в «Истине», очертания ангелов-бабочек используются как общий знак фигурок крылатых ангелов.*

*Картина является одной из наиболее крупных по размеру работ художника. Написана «Истина» в наиболее определившийся, уже зрелый период творчества и ещё до того, как он обратился непосредственно к музыкальной живописи сонат и прелюдов.*



1. Истина. 1905 (1906?)

2. Безмолвие (Тишина). 1905 (1907?). Бумага, пастель. 63,4 × 82,0

*Безмолвие, тишина — и едва ли не слышимое трезвучие. Это, может быть, самое лаконичное и самое верное изложение живописно-музыкальной идеологии Чюрлёниса. Сама живопись здесь стремится уйти в поверхность нетронутого картона, на фоне которого проступают три серебристо-розоватых цветочных шарика. Более тяжёлая коричнево-зелёная запись ниже их уровня — некая условная земля, далее, до линии, которую, тоже условно, можно назвать горизонтом, пространство жухло-жёлтого картона остаётся незаписанным, а выше горизонта чуть-чуть подцвечено прикосновениями золотистой пастели «небо». Возможно, мы имеем сегодня картину не в её первоначальном виде, а частично «ушедшей» в картон, осыпавшейся и выцветшей. Вряд ли её очарование от этого уменьшилось. Я даже склонен думать, что хрупкость и эфемерность, заключённые в самом её замысле, теперь предстают перед нами в ещё более явственном виде. В сущности, эти три одуванчика на краю пустоты и явились для того, чтоб при малейшем дуновении исчезнуть — затихнуть, умолкнуть, как умолкает, прозвучав, аккорд. Музыкальность этой очень простой работы художника соперничает с усложнённым письмом его живописных сонат.*



2. Безмолвие. (Тишина) 1905 (1907?)

*«Исчезающая» живопись «Безмолвия» соответствует идее «чистого листа», которая в традиции японского искусства трактуется как наиболее совершенное выражение замысла художника. С картиной можно сопоставить и «Silence» Тютчева:*



*«Мысль изречённая есть ложь». Но мысль, изречённая таким образом, как это мы видим у Чюрлёниса, «есть ложь» много меньшая, чем изречённая словесно...*

*Цветок — одуванчик — беззащитность — быстротечность — свет — шар — это тоже один из многозначных визуально-смысловых рядов Чюрлёниса. Одуванчик предстаёт одним из лейтмотивов триптиха «Сказка». (105 – 107). В центральной картине этого триптиха можно увидеть абсолютно те же пространственные соотношения, что и в «Безмолвии»: одуванчик на краю земного, выше — линия горизонта и небо.*



**3. Дружба. 1906 – 1907**

### 3. Дружба. 1906 – 1907. Бумага, пастель. 72,5 × 62,9

Светящийся шар играет роль основного смыслового акцента этой живописной аллегории. Спокойная, мягкая и лиричная картина по своему настроению составляет некую контрастную пару с «Истиной». В «Дружбе» мы тоже видим лицо, свет в руках, а в лучах света чуть заметные «знаки» летящих птиц. Всё здесь, как и в «Истине», живёт среди зеленоватой темноты и в свечении — но в данном случае спокойном, неярком. При достаточной проработке профиля, рука, вернее, руки рисуются размытым и неточным силуэтом. Композиция необычайно хорошо держится на соотношении шар — профиль, связь которых подчёркнута диагоналями лучей, самим контуром профиля и линиями причёски-короны. Движение «от себя» — этот доверчивый жест, говорящий «прими, возьми», — сообщает изображению неустойчивость, которая, быть может, и придаёт картине лирическое, с некоторым сентиментальным оттенком, настроение. Картина была написана для Брониславы Вольман и преподнесена ей в знак дружбы, так что вложенное в неё аллегорическое содержание имеет вполне реальный исток.

Корона-причёска появляется у Чюрлёниса много раз. Профиль в «Дружбе» напоминает египетские изображения, в частности, можно вспомнить и Нефертити с её головным убором. Вообще выражение углублённости в себя на этом профильном лице наводит на мысль о жреце, если не о божестве. Более ранняя работа Чюрлёниса «Фавн» (5) являет нам как бы огрублённого предшественника этого образа.

### 4. Лесная музыка. Шелест леса. 1903 – 1904. Холст, масло. 77,0 × 60,0

Принято считать, что именно этой работой открывается живописное творчество Чюрлёниса. Трудно не упомянуть в связи с темой картины, что в его музыкальном творчестве первым значительным произведением стала симфоническая поэма «В лесу», написанная на два-три года раньше, чем эта картина. Изображение как бы предлагает зрителю «услышать» ту же музыку леса, которая звучит в поэме. Простейшая визуальная метафора говорит об этом с наивной, даже примитивной прямолинейностью: шум в лесу — это музыка, вертикальные стволы — струны, наклонённый раздвоившийся ствол вместе с поперечной ветвью (в верхнем левом углу картины) дают намёк на очертания арфы, призрак ветра, летящего мимо деревьев, или некоего лесного духа, трогаящего и колеблющего струны стволов, — это тот музыкант, который пробуждает к звучанию эолову арфу леса. Таким образом, едва ли не первая из известных нам серьёзных живописных работ художника говорит о том, что он с самого начала пытается связывать визуальное со слуховым — с музыкой. Эта первая попытка выглядит если не слишком убедительно, то, учитывая всё его дальнейшее творчество, достаточно обещающе. Интересно, однако, что хотя свою тему Чюрлёнис нашёл, как мы убеждаемся, сразу, техника, свойственная его живописи, здесь ещё отсутствует. Картина написана на холсте тяжёлым густым маслом, она почти монохромна, за исключением небольшого фрагмента, где видны синеватый горизонт, возможно, морской, и желтеющий свет над ним. Но о будущем Чюрлёнисе здесь уже говорит какая-то изначально присущая ему композиционная соразмерность деталей. Например, условная кривая, которая даёт здесь обобщённый контур листвы, весьма удачно уравновешивает линию центральной диагонали; в чередовании, в пропорциях деревьев проявляет себя отличное чувство изобразительного ритма.

Отзвуки «Лесной музыки» можно увидеть в третьей картине «Симфонии похорон» (8), где траурной процессии аккомпанируют те же прямые, наклонные и двоящиеся

*стволы. «Рука ветра» имеет ряд подобий в других картинах, где такого же рода «рука природы» творит, предупреждает, угрожает.*



4. Лесная музыка. Шелест леса. 1903 – 1904



5. Фавн. 1904

5. Фавн. 1904. Бумага, пастель. 72,1 × 47,2

*Как известно, играющий на флейте Пан — одна из распространённых тем символистов. Однако Пан (Фавн) Чюрлёниса — фронтальное поясное изображение играющего на дудочке — ближе к «человеческому», чем к «мифическому», это как будто длинноволосый крестьянский подросток. Ощущение ирреального исходит от второго фигуративного изображения — от профиля огромной головы с полураскрытыми губами, с зубчатым — корона? — завершением надо лбом. Можно допустить, что это профиль одного из многих Rex'ов — в данном случае предстающего в виде изваяния, которое напоминает головы с острова Пасхи. Это образ вслушивания, молчания, неподвижности и сосредоточенности — с некоторой долей таинственной напряжённости.*

При нарочитой примитивности этого как бы первобытного идола, его профилю присуща мягкость. Подобно тому как это выглядит в «Истине», лицо играющего прорисовано довольно отчетливо, на нём особенно детализированы глаза, так что видны зрачки, — подробности, которые у Чюрлёниса очень редки, — тогда как руки намечены в той обычной для него обобщённости, что не раз давала повод упрекать художника в неумении рисовать. Манера работы с пастелью, как и колорит — почти силуэтные фигуры, записанные тёмным, и светлый фон — схожи с другими картинами 1904 – 1905 годов.

**6 – 12.** Симфония похорон. Цикл. I – VII. 1903. Бумага, пастель. I. 73,1 × 62,8 II. 62,5 × 73,3. III. 62,8 × 73,3. IV. 61,5 × 73,5. V. 73,0 × 62,0. VI. 73,0 × 58,5. VII. 73,2 × 62,7.

*Этот этюд я хотел бы начать с небольшого рассказа, точнее, воспоминания.*

*В конце одного из майских дней 1979 года длинная кавалькада автобусов пересекла южную часть Синайской пустыни и прибыла к монастырю Санта-Катарина. Мы — моя жена, группа наших друзей и я — были в числе нескольких сотен, если не тысячи или двух, экскурсантов, приехавших сюда, чтобы посетить этот древнейший христианский монастырь и подняться на гору Синай, где, по Библии, Моисею даны были от Господа скрижали Завета. Нам было предложено устроиться на отдых неподалёку от стен монастыря, прямо на тёплой земле, среди быстро наступившей темноты пустыни, но быть на ногах уже к трём ночи, чтобы в этот час начать восхождение на Синай и встретить солнечный восход на вершине священной горы.*

*В назначенный срок множество людей шло непрерывной чередой за стены монастыря по извилистой, уходящей всё выше и выше в гору дороге. Почти у всех в руках были защищённые стеклом от ветра горящие свечи или фонарики, скудно освещавшие дорогу перед идущими. Первой увидела это моя жена: «Смотри, — сказала мне она тихо, — Чюрлёнис».*

*Не нужно было спрашивать, о чём идёт речь: в эти минуты мы оказались в реальности, поразительно совпадавшей с тем, что каждый из нас видел прежде в картинах «Симфонии похорон» — в четвёртой и пятой по порядку этого цикла, где изображается уходящая в гору процессия людей. Та же змеящаяся по уступу горы дорога, тот же в руках людей свет, желтеющий среди зеленовато-синей тьмы, та же долина внизу, и там тоже мерцает целое море свечей. И если у Чюрлёниса была заря заката, то перед нами тоже была заря, но утренняя, красной полоской возникшая у края неба.*

*Это был миг, если можно выразиться так, мистического переживания реальности. Казалось чем-то глубоко значимым то, что именно в этой точке Земли, обозначающей место истока великих религий мира, природа, люди и воображение художника стали чем-то единым. И, разумеется, трудно было обойтись без обращения к вопросам, которые приходится заранее признать неразрешимыми, но которые, тем не менее, с особенной силой требуют разгадки, когда становишься свидетелем, даже участником мистерий, подобных той, какая творилась вокруг и с нами самими: является ли художник пророком, провидцем? объяснимо ли рационально это «дословное» совпадение мира фантазии, воплощённого в картинах 1903 года, с тем реальным миром, в котором мы оказались спустя 75 лет и расположенным на расстоянии тысяч километров от Варшавы, где Чюрлёнис творил свой цикл?*

*«Симфония похорон», как это известно из письма Чюрлёниса брату, первоначально состояла из пяти картин. Вероятно, именно последние две, стилистически по многим признакам отличающиеся от предыдущих пяти, и были добавлены позже. Как раз первые пять работ выполнены в той яркой цветовой манере, которая характерна для*

«раннего» Чюрлёниса 1903–1905 годов. Сильные цветовые контрасты, которые может давать пастель, используются здесь без особых сомнений в эстетической привлекательности такой манеры — достаточно наивной, если даже не примитивно-грубой как с точки зрения живописи вообще, так и сравнительно с той необычайно мягкой и сдержанной палитрой Чюрлёниса, какой она станет очень скоро. Интенсивность жёлтого, зелёного, синего, красного призвана быть, вероятно, причиной повышенного экспрессивного воздействия живописи, что в первых трёх картинах цикла выражено особенно прямолинейно. Этот цветовой «нажим» стихает, становится более оправданным и даже изысканным в четвёртой и пятой картинах, в шестой интенсивный цвет использован лишь для неба, седьмая же приглашена уже полностью. Таким образом, в этом снижении цветовой силы от начала к концу цикла просматривается своя логика, прежде всего сюжетного свойства: события (похороны) начинаются на исходе дня, затем идут на фоне заходящего солнца, а далее уже после заката, в наступившей ночи. Вообще же сюжетным прототипом «Похорон» — шествия, изображаемого последовательно в ряде отдельных картин, служит «Виа Долороза» — мучения Христа на пути к Голгофе. Как известно, такие картины являются принадлежностью католических церквей.

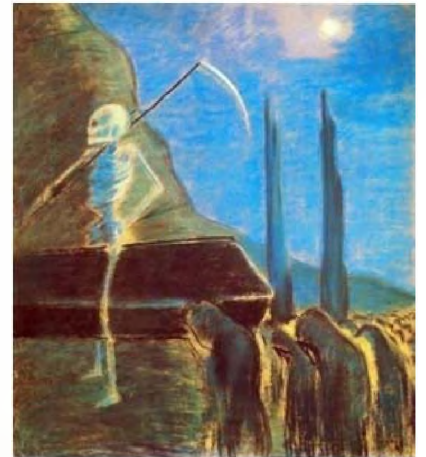
«Симфония» — одна из первых попыток Чюрлёниса ввести в свою живопись то, что можно обозначить как **музыкальное время**. Зритель имеет дело как бы с растянутым в длину изображением (в семь картин), рассмотрение которого требует затраты физического времени не только потому, что изображений «много», но и потому, что связанность и сменяемость его частей создают эстетическое впечатление, основанное уже не только на пространственном восприятии, но и на восприятии **временном**, подобном восприятию музыки, где физический ход времени связан с его искусственной делимостью в ритмах, в метре, в темпах. Две простые аналогии пояснят, что здесь имеется в виду.

Представим себе, как смотрится видовой (пейзажный) фильм, ландшафты которого чуть ли не взывают к тому, чтобы «озвучить» их пасторальной музыкой. В кино так и делают — «накладывают» на изображение соответствующую музыку, как бы уступая нашему эстетическому чувству, которое хочет «слышать пейзаж». Представим также, как слушается сама по себе «пейзажно-созерцательная» музыка, — например, в Пасторальной симфонии Бетховена, в Фантастической («В полях») Берлиоза, в «Послеполуденном отдыхе Фавна» Дебюсси: эта музыка провоцирует возникновение зрительных представлений — желание «видеть музыку».

В «Симфонии похорон» Чюрлёнис делает попытку создать некий вид искусства, который как будто должен сочетать в себе живопись, музыку и ещё не существовавшее тогда кино. Заключённому в рамку и в самое себя неподвижному изображению художник хочет придать динамику, во-первых, продлевая его всё дальше и дальше, во-вторых, варьируя каждый раз композиционное решение и, в-третьих, меняя ритмическую организованность каждой из картин — частей симфонии. Таким образом, при всей условности названия «симфония», можно согласиться с художником в том, что «музыкальное» свойственно этому циклу сразу по многим признакам. Интерес представляет здесь и то, что связывает «Симфонию» с будущим кинематографом: чередование крупных и общих планов при последовательном рассмотрении картин напоминает об искусстве киномонтажа, и здесь Чюрлёнис проявил себя, пожалуй, хорошим «кино-мастером». Но свойственна «Симфонии похорон» и та архаическая наивность, с какой средневековые живописцы писали уже упомянутые циклы о мучениях Христа или собирали на одной картине (или на иконе) ряд последовательных событий, например, из житий святых.

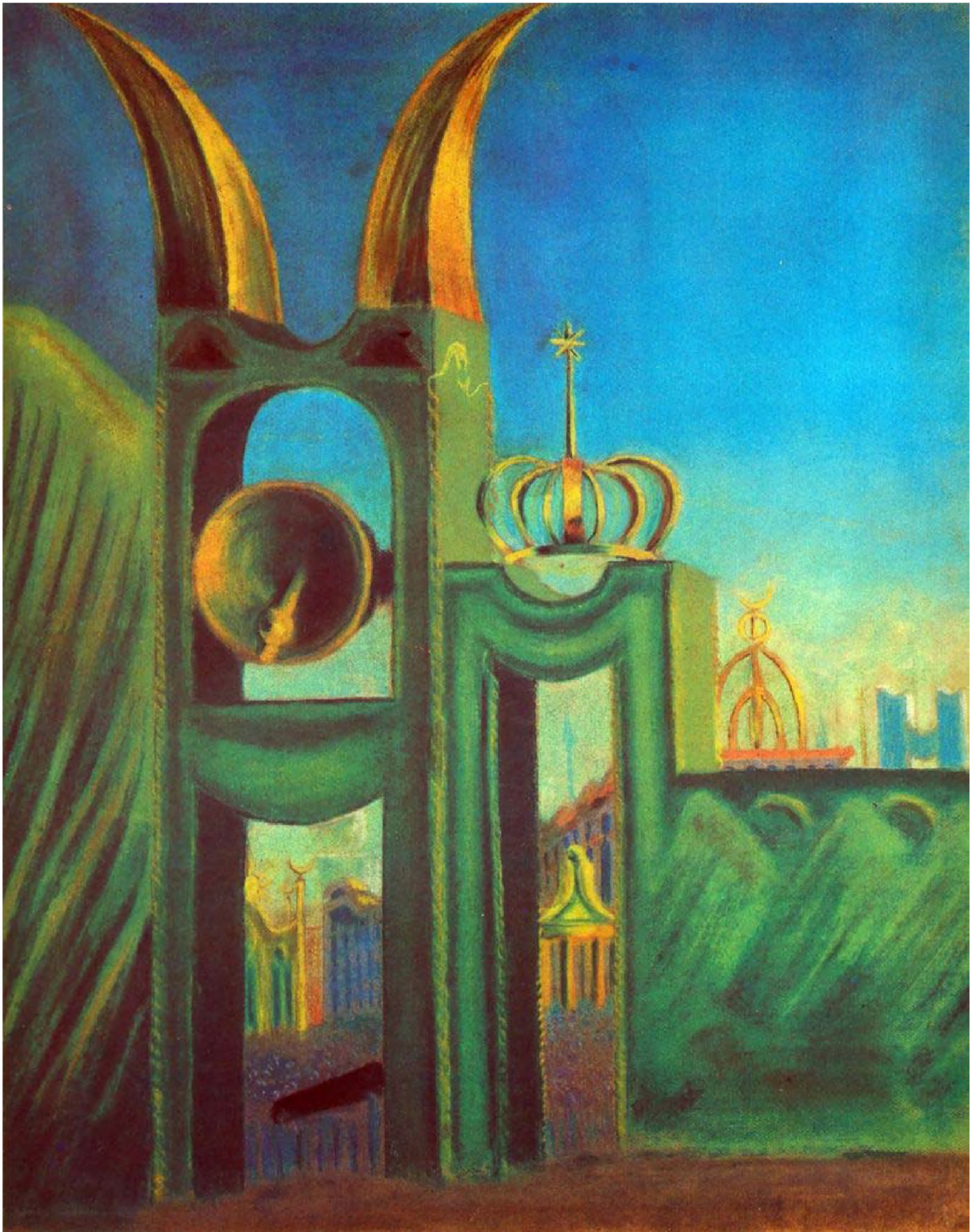
*Лейтмотив похорон — это гроб, несомый через пространства города, мимо деревьев в поле, затем из долины высоко в горы, куда уходит процессия. В первой картине предстаёт один из фантастических чюрленисовских городов. Ворота, сквозь которые виден город, его строения, масса народа, несущего гроб, являют собой некий «архитектурный лик» — с парой глаз и парой золотых рогов, с колоколом-языком в проёме разверстой «пасти». Строя, в которых заключено нечто антропоморфное или анималистическое, — излюбленная деталь художника, из множества аналогичных примеров ограничимся здесь хотя бы указанием на то, как выглядят башни в картине «Демон» (112). Сами ворота, впервые возникающие в этом раннем цикле, затем становятся повторяющимся фрагментом многих работ Чюрлениса. Деревья, в третьей картине напоминающие «Лесную музыку», являются в четвёртой, пятой и шестой элементом, организующим ритм — мерность и акцентированность пространства картины, и в дальнейшем «дерево-метр» (метр музыкальный) также используется в качестве одного из важнейших формальных приёмов. Стоит сравнить два дерева в картинах пятой и шестой. Их расположение относительно друг друга и соотносённость с линией склона позволяют увидеть в пятой картине «крупный план» того самого места на шестой, где и помещаются два дерева, то есть именно здесь, у двух деревьев находится несомый процессией гроб с сидящим на нём призраком смерти. Присутствие сего слишком материального призрака не кажется сколько-то необходимым в общем контексте «Симфонии». Похоже, что это не более чем дурная дань бёклиновскому символизму, который привлекал и Чюрлениса, и художников из его окружения. И, конечно, полным контрастом этому прямолинейному символу смерти является картина седьмая: стоящая на фоне окна готическая фигура — одна из тех, что прошла вместе с процессией через всю «Симфонию». Эта работа может быть отнесена к числу лучших картин Чюрлениса, редких по силе выразительности — при удивительной скромности и лаконизме живописного решения. Такой трагический финал «Симфонии» заканчивает её переходом от описательно-траурного настроения похорон к переживанию конкретно-личного характера, к ощущению горя, тоски, пустоты, одиночества, которое создаётся этой картиной. Крестообразный переплёт окна с помещённым на него силуэтом скорбной фигуры воспринимается и как образ повешенного, и как некий вариант сюжета страданий Марии перед крестом. Сам силуэт — наклонённая голова, общая его линия — присутствует во многих работах Чюрлениса: в «Композиции» (39), в фигурах «Ангелов» (55), в «Сказке» (106), в «Фуге» (120) — вплоть до ангелов последних работ — «Анданте» из «Сонаты звёзд» (149) и «Рех» (151).*

*Таким образом, завершая обзор «Симфонии похорон», можно сказать, что в неустоявшейся и далеко не во всём удачной стилистике этой работы явственно прослеживаются многие из общих черт живописи Чюрлениса, который уже с первых своих шагов в изобразительной сфере искусства начинал говорить своим особым языком.*

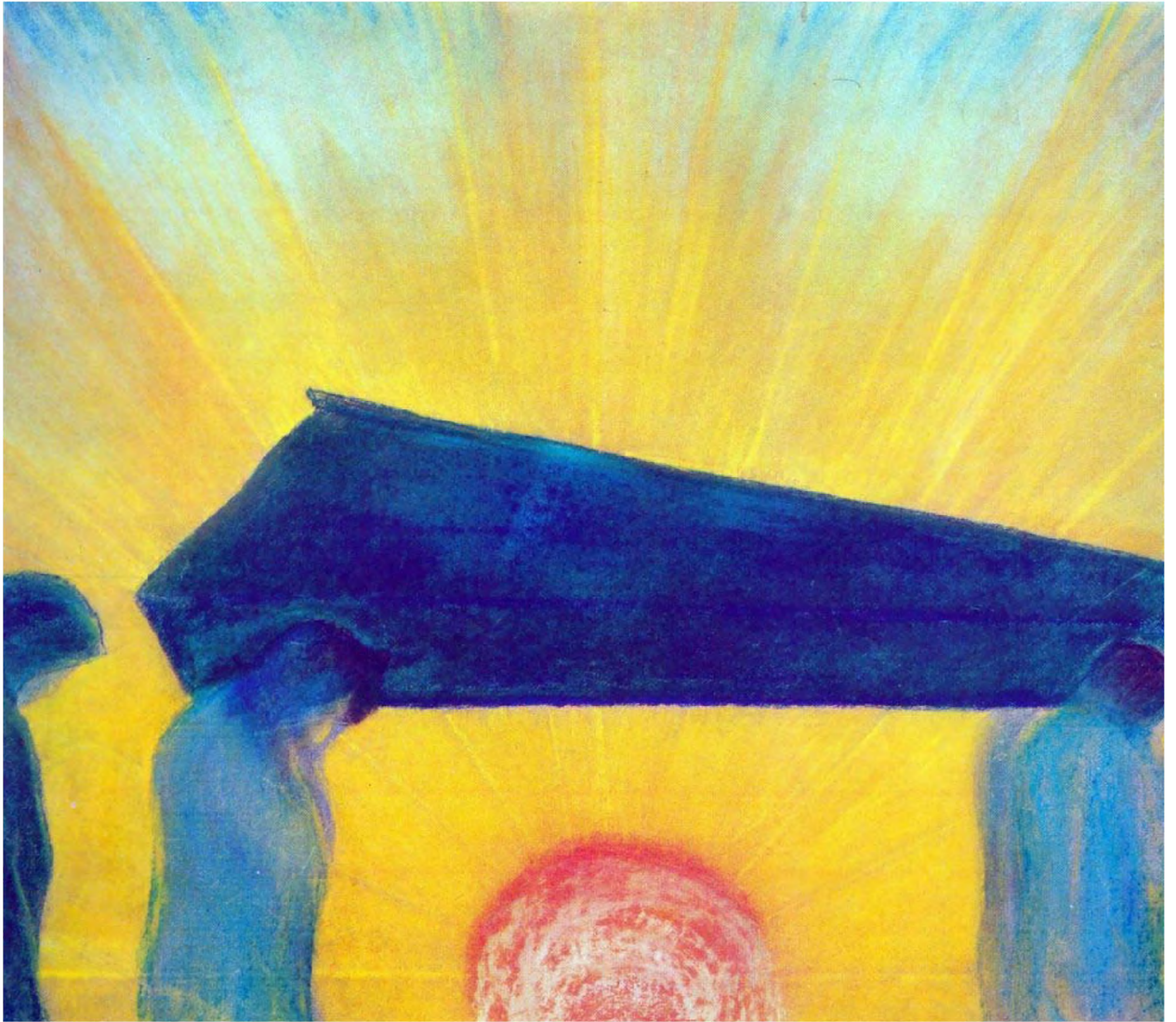


6 – 12. Симфония похорон. Цикл. I – VII. 1903

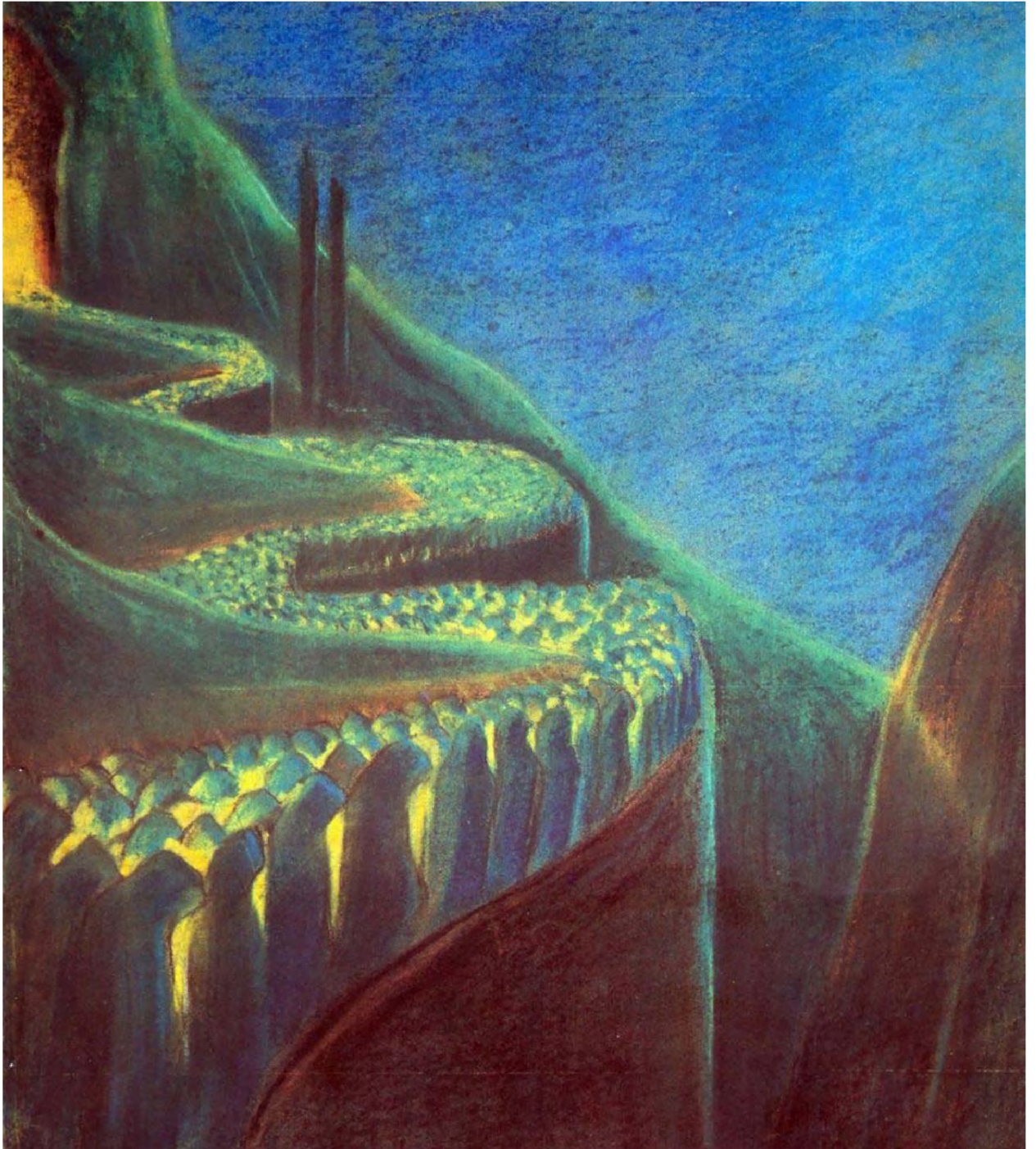




Симфония похорон. I



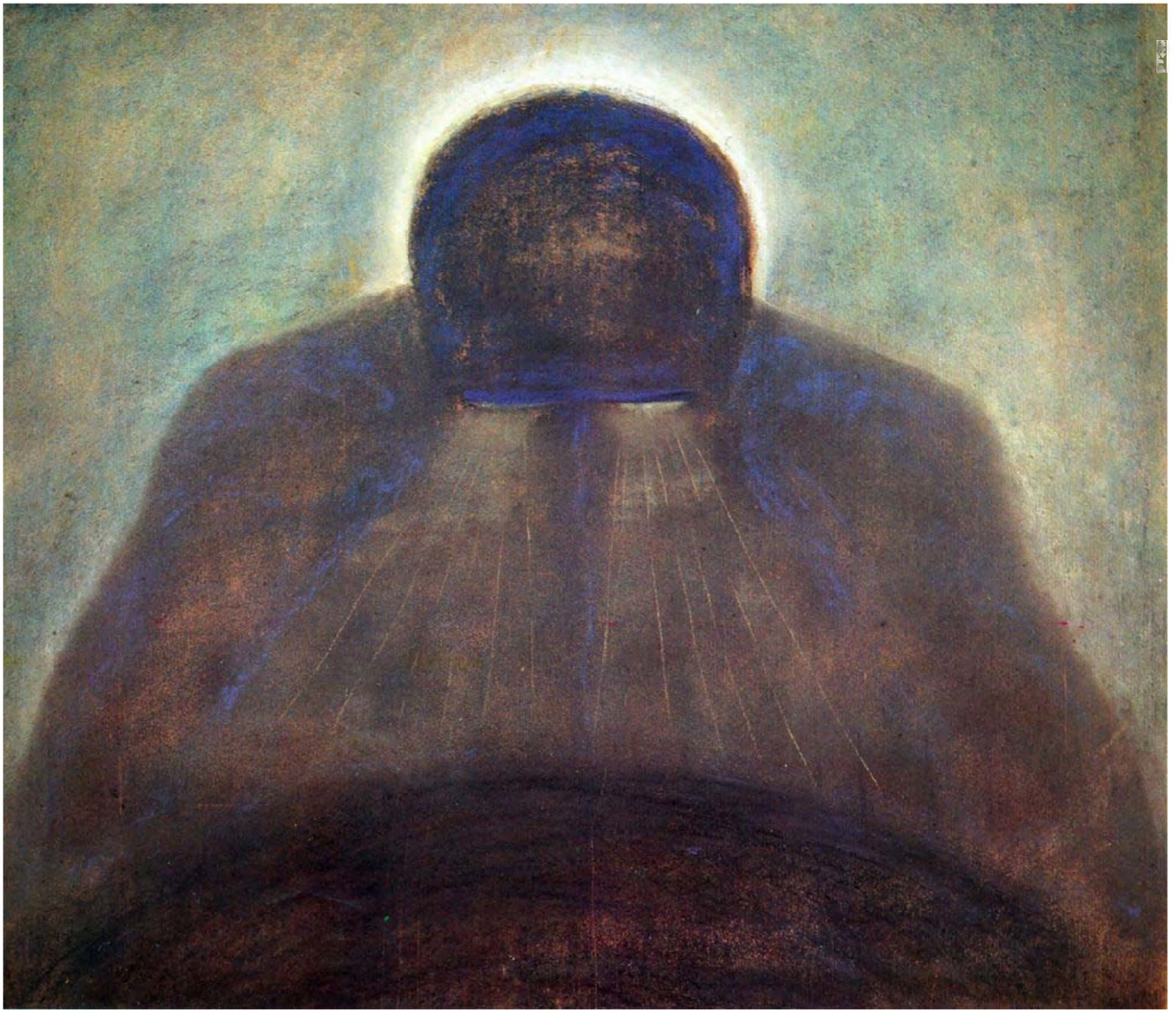
Симфония похорон. II



Симфония похорон. VI



Симфония похорон. VII



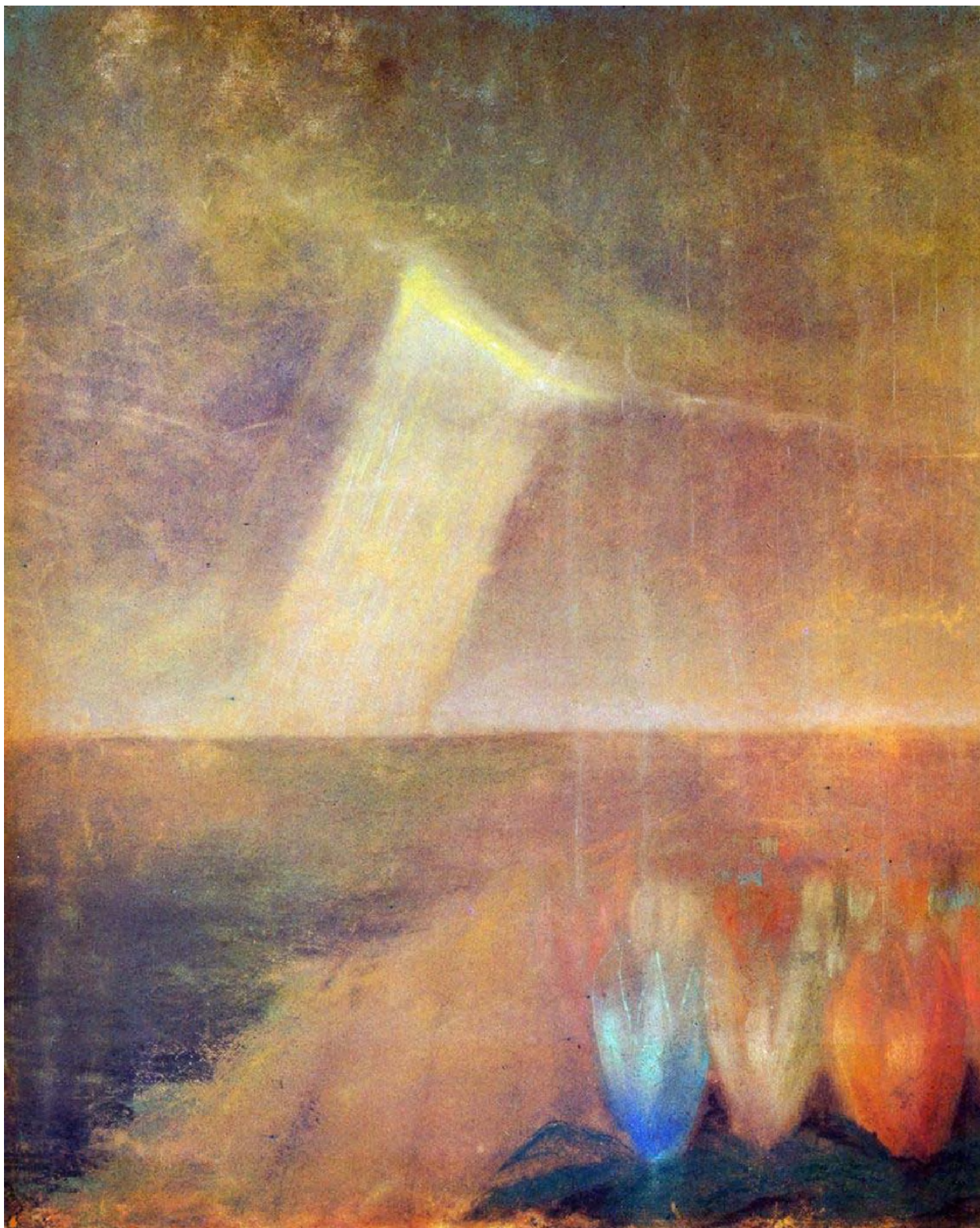
13. Мысль. 1904 – 1905

13. Мысль. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 61,0 × 76,0

Эта пугающая аллегория заставляет вспоминать о сегодняшних фильмах ужасов или фантастике научного толка, где действуют пришельцы из других миров или органического происхождения роботы. В «Мысли», как и в «Истине» (1), — хотя и прямо противоположно по эмоциональному воздействию — использован приём, вызывающий в сознании простую метафору — «свет мысли». Действительно, свечение черепа и исходящее из его глазниц сияние словно бы делают «видимой» работу мысли, её энергию, как если бы то была энергия электрическая. Чюрлёнис был знаком с эзотерическими учениями, широко распространёнными в его время в артистической и вообще в интеллигентской среде. Не исключено, что в «Мысли» отражено одно из представлений антропософов об ауре — эфемерной оболочке материального тела. Но куда проблематичнее иное, а именно живописная трактовка «мысли» как чего-то тревожащего, даже, как сказано, пугающего, так что картина, изображающая «свет мысли», не несёт в себе свойственное этой метафоре позитивное, вселяющее уверенность содержание. Чюрлёнисовская идея становится более понятной, если видеть в его «Мысли» некий акт творения, видеть демиурга, склонённого над тёмной округлой поверхностью мира, в котором не воплощены ещё жизнь и дух. Тогда это «мысль» вне добра и зла, вне позитивного и негативного, это таинство, объять которое нашим земным умом не

дано, и потому оно тревожаще. Как может быть тревожащим весь сотворённый мир для психики слишком чувствительной, слишком болезненной. Чюрлёнис, как мы знаем, и был наделён подобной психикой.

Глаза, источающие таинственный и пугающий свет, горят, конечно же, и в «Покое» (34). Сама фигура, этот череп и торс, как бы обнимающий собою сферу тёмной планеты, может быть введена в череду чюрлёнисовских Rex'ов — творцов, властителей, правителей миров.



14. Гимн. 1904 – 1905.

**14.** Гимн. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 73,5 × 61,5

Одна из излюбленных композиций у Чюрлёниса, примерно та же, что и в «Безмолвии» (2): заполненный более интенсивно и тяжелее остального низ, горизонт ниже середины, свободное небо. Трезвучие цветочных чаш — голубого, беловатого и красноватого — дополнено зеленью листьев над ними и чуть подсвеченным фоном (цветами) вокруг. В центре — мягкая широкая полоса света наклонно опускается из-за сияющей кромки облака на горизонт. Поверхность «земли» и «неба» тонирована зеленоватым и розово-золотистым в той неуловимой и эфемерной технике, которая постоянно ставит вопрос: сколько здесь, в этой исчезающей живописи, от замысла художника, а сколько — от работы безжалостного времени, осыпавшего и стирающего пыль пастели.

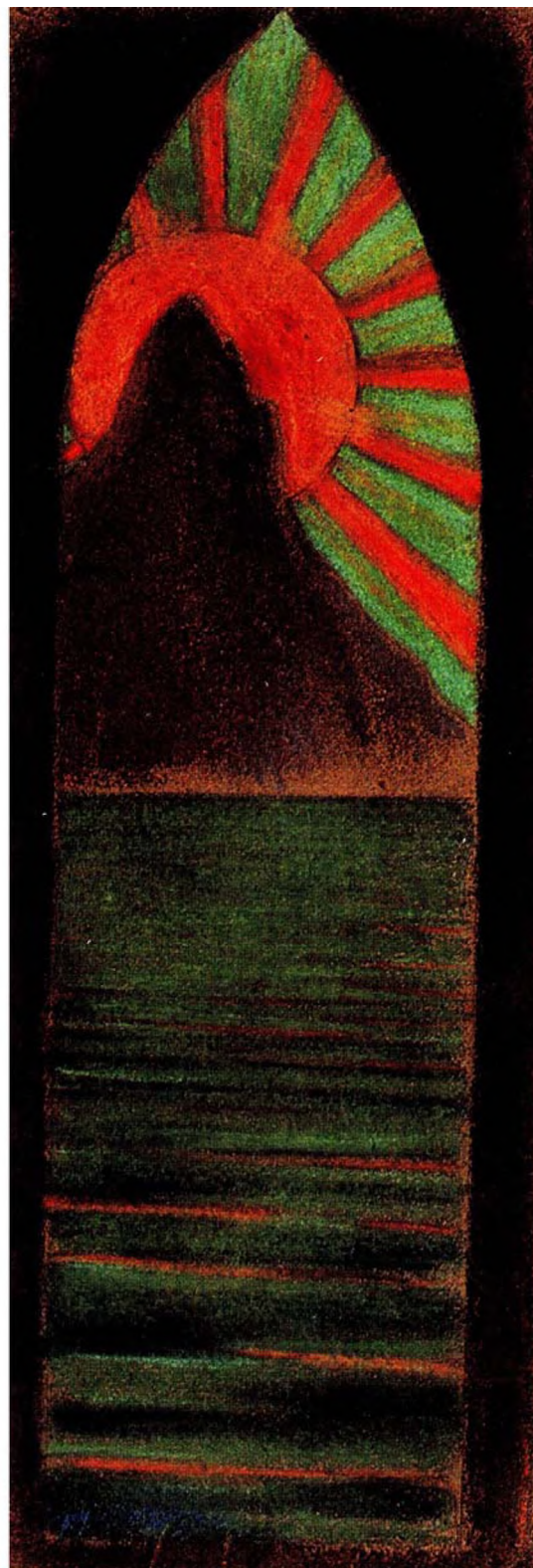
Название «Гимн» Чюрлёнис дал нескольким работам. На этой — звучит гимн самый лиричный и спокойный из всех, сама же работа вместе с «Безмолвием» принадлежит к числу наиболее удивительных по простоте и лаконизму.

**15 – 16.** Два эскиза к витражу. 1904 – 1905. Бумага, пастель. (59,0 × 21,0) × 2

Эскизы к витражам выполнялись, как можно с большой долей уверенности предположить, во время занятий Чюрлёниса в академии Стабровского. По дневникам соученицы Чюрлёниса Лидии Брылкиной видно, что искусству витража уделялось в классах немало внимания. Художники «Молодой Польши», к которым причисляются и Стабровский, и остальные преподаватели его школы, весьма успешно работали в этом жанре. Много витражных работ выполнил Станислав Выспяньский — художник, поэт, драматург, оказавший существенное влияние на польское искусство начала века. Эскизы написаны в той же, свойственной начальному периоду чюрлёнисовской живописи, резкой цветовой гамме пастели. Работы выглядят как два будущих готических окна, композиционно объединённых не только формой рамки, но и пространственным решением, так как в обоих эскизах основная «нагрузка» в изображаемом находится вверху, в арке окна. Если один эскиз (16) читается как весьма условный силуэт горы, за которой находится тщательно вычерченный диск солнца с лучами, то в другом эскизе (15) можно увидеть иллюстрацию к библейскому рассказу о Моисее и неопалимой купине: два луча, исходящих из склонённой головы того, кто стоит перед горящим кустом, делают такую трактовку едва ли не единственно возможной. Недавние изыскания подтвердили, что эскиз был сделан для витража «Моисей».

Спустя приблизительно пять лет Чюрлёнис напишет «Балладу о чёрном солнце» — работу, которую приобрёл по совету Александра Бенуа на одной из выставок молодой Игорь Стравинский. Картина пропала во время Первой мировой войны, после того как её вывезли из Устилуга — имения Стравинских на Украине, и сегодня «Чёрное солнце» известно только по репродукциям (чёрно-белым). Частью композиции этой картины также является точно вычерченное «чёрное» солнце с графически-прямыми лучами, на диск которого накладывается гора-башня с антропоморфным «лицом». Второе — «светлое» солнце на этой картине также полузакрывается силуэтом горы. Вообще изображение света, исходящего от источника, полуприкрытого тяжёлым — «непрозрачным» — силуэтом, — один из частых композиционных приёмов Чюрлёниса. В круглом солнечном диске и расходящихся точно по радиусам тщательно прорисованных лучах можно усмотреть сознательное использование этого изображения в качестве всеобъемлющего мифологического знака, легко читаемого именно как знак, как символ, в соответствии с семантикой: солнце — жизнь, закат солнца — конец жизни, восход —

пробуждение жизненных сил природы. Что касается чёрного солнца, то, по архаичной мифологии, оно является принадлежностью подземного мира. Но в утраченной «Балладе о чёрном солнце» изображение «подземного» отсутствует. Чёрный диск и расходящиеся от него лучи символизируют, очевидно, распространение «силы тьмы», и некоторые из биографов Чюрлёниса предполагают, что художник хотел в этом образе воплотить ту тьму, что шла к нему вместе с душевной болезнью.



15 – 16. Два эскиза к витражу. 1904 – 1905



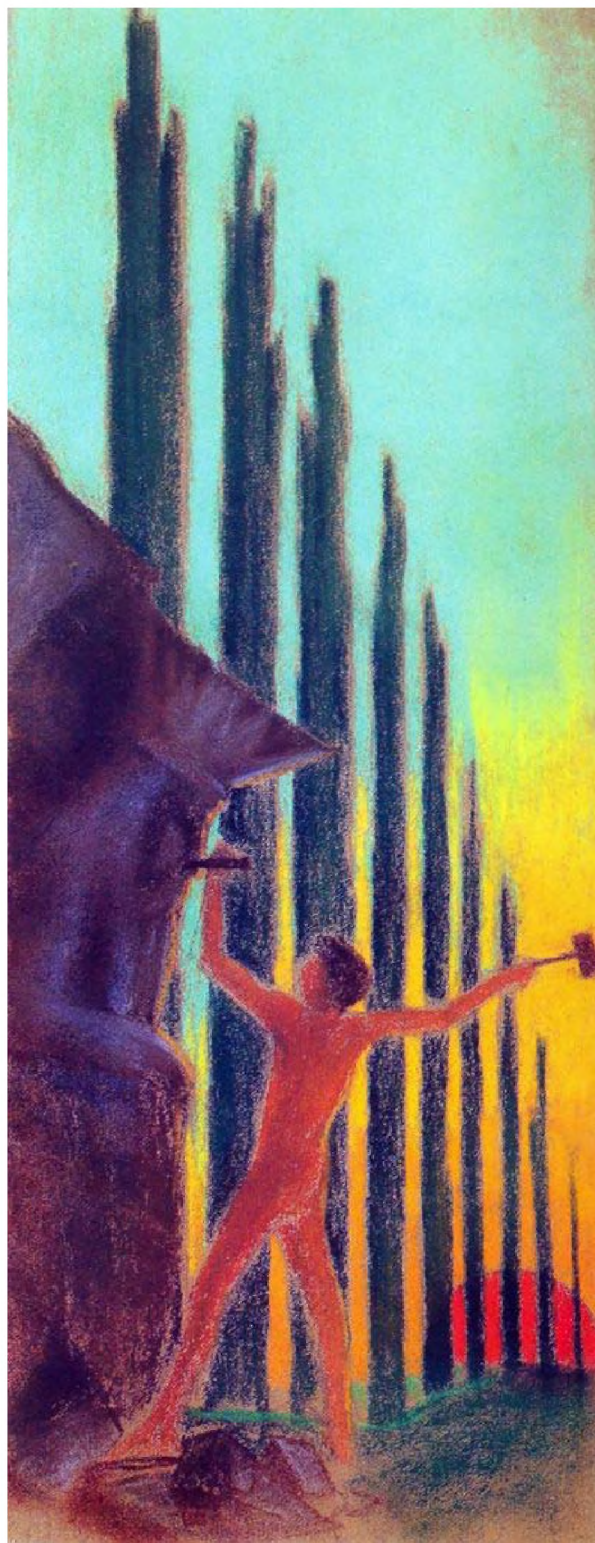
**17 – 18.** Два эскиза к витражу. 1904 – 1905. Бумага, пастель. (74,4 × 29,2) × 2

Прежде чем перейти к самому интересному в этих эскизах — к сюжету, о технике можно сказать, что это всё та же «ранняя» — довольно жёсткая и несдержанная по колориту пастель. Здесь излюбленные художником смысловые цепи: месяц — ночь — угасание и солнце — утро — возрождение — вновь являются как легко читаемые символы. Из словаря самых первых работ Чюрлёниса на правом эскизе (18) присутствуют деревья — тополя? кипарисы? — которые играют декоративно-организующую и ритмизирующую пространство роль. Этот ряд деревьев, данный в резком перспективном уменьшении, выглядит как решение очень простое, но композиционно вполне оправданное. Фантастическая флора на левом эскизе (17) предвосхищает многие другие поросли, цветущие на картинах Чюрлёниса.

Рассматривая фигуративную часть этих двух эскизов, можно представить себе целую мистическую эпопею в двух, так сказать, эпизодах, время и пространство между которыми заполнено некой жизнью, ход которой остался за пределами изображённого. Эпизод первый запечатлён на левом эскизе. Седобородый, увенчанный короной старец и маленькая человеческая фигурка перед ним заставляют вызвать в сознании реминисценцию библейского сюжета о сотворении человека из «праха земного». Действительно, фигурка человека, её глиняно-коричневый колорит, такая же «глиняная» закрапка вокруг его ног, положение рук старца — всё говорит как будто о процессе «лепки» этой полуоформленной фигуры. И если бы не второй, явно парный к первому, эскиз, то мы увидели бы здесь лишь иллюстрацию, при этом весьма простую, к библейскому мифу. Но второй эпизод — второй акт мистической эпопеи — позволяет нам уйти от этого мифа куда-то далеко, а именно к тому человеку, который на правом эскизе тоже занят работой скульптора, но уже в обращённом процессе: он высекает из скалы, из камня, божество, которое предстаёт перед ним (перед нами) как образ коронованного старца из первого эскиза. Человек-ваятель создаёт себе изображение того, кто некогда создал его, человека! И тут нам открывается простор для собственного мифотворчества. Не есть ли старец, создавший человека из глины, Тот единый Бог, которого мы знаем из Библии? Или это некое божество — властитель неизвестного нам фантастического мира, созданного воображением художника, подобного «не нашему, не библейскому миру», который позже он изобразит в «Сотворении мира» (41–53). Эти две небольшие работы позволяют продемонстрировать диапазон трактовок, возможных при знакомстве с мифами, рассказанными Чюрлёнисом. Может быть предложена, например, трактовка такая: в раю, среди райских растений, Бог создал человека по образу и подобию своему; человек, живущий на земле, вне рая, хранит в себе память о божественном акте творения и теперь сотворяет в камне образ Бога, каким он его себе представляет. Другая трактовка: некий Rex, божественный властитель фантастического мира, на закате своих дней, когда силы его гаснут, как гаснут вечерние небеса, сотворяет юношу, которому суждено жить, продлить в себе жизнь Rex'a и память о нём, может быть, и самому стать таким же Rex'ом, и вот он запечатлевает образ ушедшего божества в камне, навеки сохраняя его в природе. Ещё одна трактовка: юноша второй картины хранит в себе прапамять, некое архетипное впечатление от свершённого когда-то акта сотворения мира и человека, и теперь эта прапамять реализуется в его творчестве. При этой трактовке сюжет диптиха становится аллегорией искусства.

Старец и юноша — тема Чюрлёниса-художника и Чюрлёниса-поэта, и, конечно, в этих витражах легко просматривается символический смысл этих образов: умирание — возрождение, жизнь — смерть, утро — вечер, смена поколений, смена времён, смена

цивилизаций, смена миров — угасание старых солнц (лун), появление и остывание новых. Иначе говоря, эти работы, сами по себе не принадлежащие к числу значительных у художника, приобретают своё немаловажное место, оказавшись в символическом контексте остального его творчества.



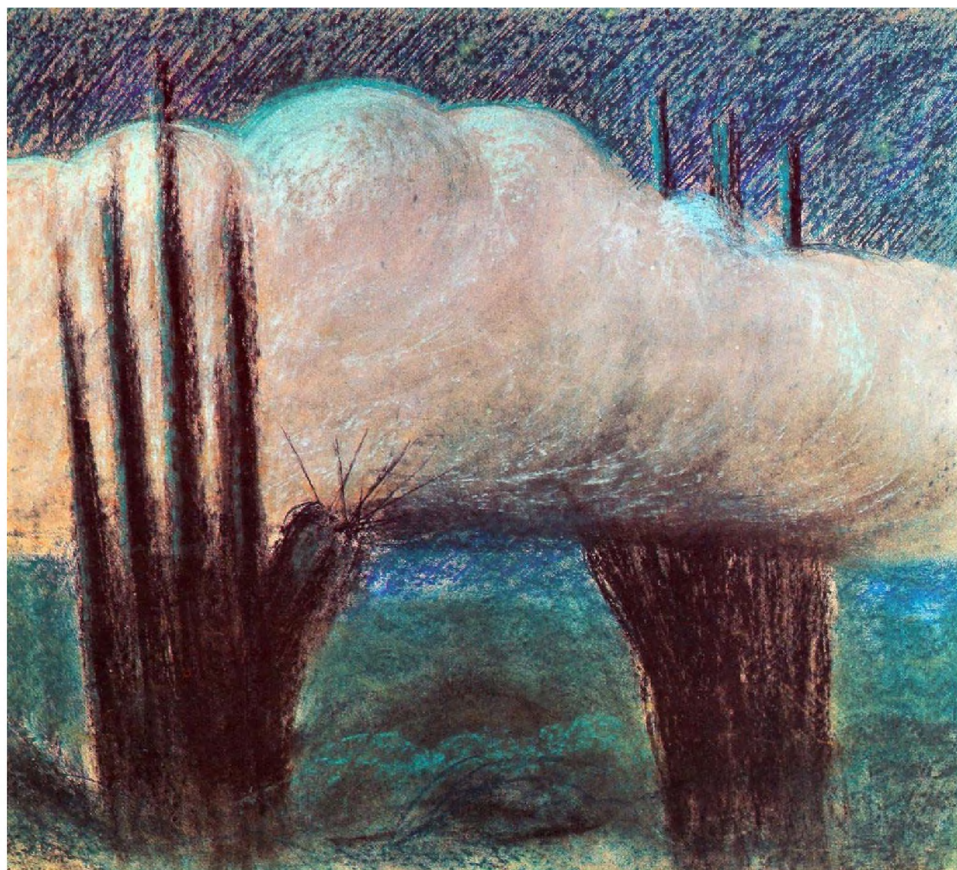
17 – 18. Два эскиза к витражу. 1904 – 1905

19. Ивы. Вечер. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 62,8 × 72,3
20. День. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 62,8 × 80,0
21. Вечер. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 72,5 × 56,0
22. Ночь. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 62,5 × 80,0

Несколько картин, относящихся к 1904 – 1905 годам, передают различные состояния природы, мира, в круговороте суточного хода времени. Отнесение этих работ по названиям и по принадлежности к единому циклу вызывает у хранителей Галереи Чюрлениса сомнения, чем и объясняются знаки вопроса при публикациях репродукций. Так как, однако, работы 19 – 22 объединены друг с другом не только тематически, но и техникой и стилистикой, их вполне можно рассматривать и воспринимать совместно, пусть не как последовательный цикл, а, например, как ряд вариаций. В трёх из этих вариаций сильнейшие акценты падают на антропоморфные изображения древесных стволов (19) и зелёных куп (20, 21). В картине «Ивы» (19) это пятипалые руки, «держачие» облако, в двух других — «День» (20) и «Вечер» (21) — в зелёных купах можно увидеть пальцы рук и верхнюю часть черепа некоего человекоподобного существа, скрытого за обрезом земли (в первой) или растворённого в темноте (во второй). Важнейшими элементами картин «Ивы», «День», «Ночь» являются облака, причём в каждой из них зрительный образ «облако» имеет собственный семантический смысл. В первом случае («Ивы») это лишь облако как таковое, в его обычной обобщённо-условной форме, и такое облако могло бы быть, вообще говоря, частью какого-нибудь реалистического пейзажа, если бы оно не казалось помещённым в «руки деревьев», отчего смысловое пространство картины немалую часть своего сходства с натуральным пейзажем теряет, и облако тоже. Во втором случае («День») художником дана удивительная по замыслу композиция, на которой в некоем фантастическом отражении контур облака повторяет, будто как меняющуюся реминисценцию, контур земных куп и, соответственно, «зелёного человека». Повторяется и жест — поднятый вверх указательный палец, смысл которого — «зри!» — «внимай!» — «бойся!» — достаточно общеизвестен, чтобы зритель мог почувствовать настроение тревоги, ожидания, предчувствия, царящее в этом замершем на картине мире, который, однако, полон динамики: зелёный «древесный» человек и белый «облачный» человек являют собой моменты исчезновения за краем земного обрыва и за обрезами картины, или наоборот — появления из-за края, из-за обреза, или одновременно — исчезновения-появления. Это пример очень тонкой композиционной игры.

В картине «Вечер» потемневшие зелёные купы более «спокойны», они, так сказать, «менее человеческие», в просвете между двумя весьма абстрактными вертикальными полосами, узкой и широкой, появляется планета Сатурн — судя по пересекающему её диск кольцу. Этот мотив совмещения земного и космического звучит особенно явственно в четвёртой картине — «Ночь»: облако, принадлежащее, конечно же, земной атмосфере, возлежит между лунным месяцем и сферой, которую, несмотря на всю условность, непрописанность её тела, можно тоже посчитать планетой. Облако, контуры которого вызывают в воображении возлежащую человеческую фигуру, опирается на округлость планеты.

В этих четырёх работах колорит и техника обретают уже черты, свойственные Чюрленису более поздних лет: мягкость, скромность цветовой гаммы, эскизность, стремление избежать точной прописанности не только деталей, но даже и крупных фрагментов изображения, и, например, облако в «Ночи» образовано незавершённой поверхностью бумаги, лишь кое-где тонированной прикосновениями пастели.



19. Ивы. Вечер. 1904 – 1905



20. День. 1904 – 1905



21. Вечер. 1904 – 1905



22. Ночь. 1904 – 1905



День

**23.** Крепость. Контрфорсы. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 73,0 × 62,7

*Два названия картины придают её изображению, пожалуй, большую связь с реальным миром, чем это можно увидеть, и особенное недоумение вызывает второе из них — «Контрфорсы», которых на картине попросту нет. Легче воспринять изображение как этюд, как разработку, в которой художник ищет композиционное решение для сложной задачи: связать тяжёлую и почти монохромную правую часть картины с облегчённой и колористически насыщенной левой. Диагональ слева направо и вверх служит решению этой задачи, и этюд выглядел бы почти полной абстракцией, если бы не намёки на то, что зелёное — это растительность, а ярусная конструкция — это стены или башни. Верхняя часть этой «крепости» представляет собой уже нечто сугубо геометрическое, некие параллелепипеды — подобные тем таинственным параллелепипедам, которые Стэнли Кубрик показал в своём фильме «Одиссея 2001».*

**24.** Ночь. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 73,0 × 62,6

*Что-то более символистское, типа бёклиновского названия «Остров мёртвых», подошло бы этой картине куда больше, чем простое «Ночь». Это одна из тех работ Чюрлёниса, которые навевают настроение меланхолической, полусознанной тоски. Это столько же вечер, сколько и ночь, огромный диск луны не светит тёплыми тона-*

*ми только что ушедшего солнца, а мерцает холодным ночным серебром и бросает мёртвые блики на воду, на призрачную фигуру, стоящую в лодке. Контуры моста, лежащие на белый лунный сегмент, дают увидеть намёк на лицо или череп, плотная зелень по обе стороны воды выглядит непроницаемыми завесами, и всё вместе создаёт впечатление театральной сцены из какой-нибудь символистской пьесы — Метерлинка например.*



**23.** Крепость. Контрфорсы. 1904 – 1905



24. Ночь. 1904 – 1905

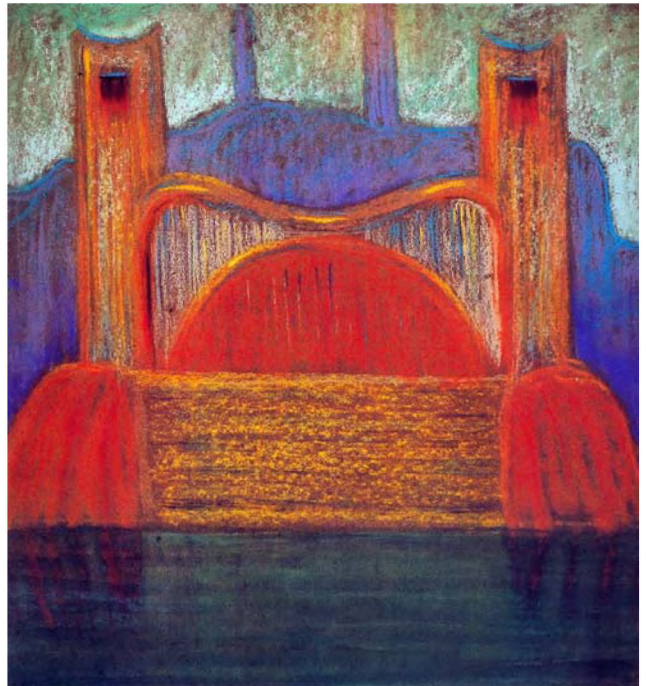


**25 – 33.** Потоп. Цикл. I – IX. 1904 – 1905. Бумага, пастель. I. 59,5 × 72,5. II. 71,0 × 62,6. III. 73,0 × 62,0. IV. 66,6 × 66,6. V. 63,0 × 63,0. VI. 72,5 × 59,5. VII. 73,1 × 59,4. VIII. 73,0 × 59,6. IX. 73,3 × 59,5

Девять картин «Потопа» составляют один из ранних «космологических» циклов Чюрлёниса, в которых он стремится воплотить представления о жизни — смерти вселенной, рождении, жизни и гибели цивилизаций, кружении времени, действию надмирных сил, управляющих Космосом. Эти представления у него обычно соприкасаются с темами мировой мифологии и религиозной литературы, в частности, с темами сотворения мира и гибели его после потопа. Цикл «Потоп», судя по деталям «затопляемого мира», можно отнести к древним — шумеро-вавилонским версиям темы, тогда как поздний «Ноев ковчег» (111), конечно же, прямо соотнесён с Библией.

Цикл представляет собой ряд отдельных, не всегда последовательно связанных друг с другом сцен — как бы «кадров», запечатлевающих воображаемую катастрофу. Пожалуй, наиболее интересное в них — это архитектурные мотивы, в которых самым сильным элементом являются ворота, образованные двумя сцепленными руками, воздетыми к небу. Архитектурный пейзаж с этими воротами, высокой лестницей, поднимающейся к ним, стеной и городом за ними (первая картина цикла) являет собой идиллическую прелюдию к катастрофе. В дальнейшем, в один из моментов затопления, в картине шестой, руки-ворота даны крупным планом и теперь уже служат образом отчаяния и мольбы среди секущего косога дождя и вод, дошедших до верхнего марша лестницы. Чюрлёнис применяет приём, который можно было бы назвать смысловой или семантической переменной образа: одно и то же изображение, поданное в различном живописном решении (иной масштаб, иной колорит, иные окружающие детали и т. п.), приобретает разный смысл и несёт разную эмоциональную нагрузку. Излюбленное художником «кадрирование» со сменой дальнего и крупного планов использовано также в четвёртой и пятой картинах цикла. В этом случае архитектурному сооружению трудно придать какое-то функциональное значение — оно может быть и воротами, и тронем, и ритуальным жертвенником. Самым любопытным в этом странном зодчестве является, может быть, проявление стилистики, близкой ар нуво, хотя Чюрлёнис стремился, скорее всего, дать образ фантастической — именно какой-нибудь довавилонской или «атлантической» архитектуры, погибшей при потопе. Присутствует здесь же и плавучее средство — неременный атрибут мифологических потопов. Несколько картин изображают мир, уже погружившийся в воду, — в восьмой это намёк на город из первой картины, в седьмой — видная сквозь океан поверхность сферы. Эта седьмая картина, где над синевато-зелёной водой растекается золото солнца, неожиданно привносит в трагедию ноту лиризма, красоты и покоя. И ещё один образ — витающий над миром дух в виде призрачной рыбы-змеи, Левиафана, который появляется в двух заключительных картинах. Пейзаж в последней, девятой, вызывает в памяти «Крепость» (23), и вообще говоря, его вполне можно воспринимать в том же изобразительном ряду, что и картины «Потопа».

Сегодня необходимо добавить, что, по последним изысканиям, картины «Потопа» I – IX относятся к нескольким разным циклам.





25 – 33. Потоп. Цикл. I – IX. 1904 – 1905



Потоп. III



Потоп. VIII

**34. Покой.** 1904 – 1905. Бумага, пастель. 42,2 × 72,2

*Это одна из наиболее известных работ художника. В ней действительно есть гипнотическое напряжение, которое мало кого не затронет. Картина удивительно точно передаёт настроение того таинственного покоя, который охватывает человека у воды, когда в летний вечерний час с безоблачных небес уходит неяркое солнце. Вода и небо прописаны в постепенной градации переходов от тёплого золотого к холодной синеве, так же — от зелени к синему — меняется цвет острова, этого спокойно-величавого хвостатого существа, разлёгшегося поверх засыпающих вод. Два его глаза, которые реалист, конечно же, назовёт рыбацкими кострами у воды, взирают куда-то в пространство и завораживают ваш взгляд. Вас втягивают в эту с детства всем знакомую игру, когда в очертаниях холмов, деревьев и камней вы ищете и видите животных и зверей или припоминаете дракона, морского змея или вообще чудовище, отдавая дань своим мифологическим склонностям, в которых, разумеется, присутствует и чувство страха.*



**34. Покой.** 1904 – 1905

*О «Покое» было сказано многое. На реке Неман, рядом с городком Друскининкай, где рос и жил Чюрлёнис, есть остров, напоминающий своими очертаниями то, что он изобразил в этой картине. А спустя два года после смерти художника картина послужила поводом для своеобразного памятника ему. Русские полярники во главе с исследователем Г. Седовым, пробывавшие к полюсу на судне «Святой Фока», вынуждены были зимовать на Земле Франца Иосифа. В записках одного из участников экспедиции Н. Пинегина, который был художником, учившимся в Петербургской академии, есть описание полуострова Рубин и Рок: «Его двухсотметровые обрывы неприступны... В мглистый день, когда мы увидели те мысы, они походили на видения художника-фантаста Чюрлёниса. Впоследствии, при съёмке бухты Тихой, эти мысы были названы «горами Чюрлёниса»». Много позже, в 1950-х годах, когда были сделаны фотоснимки Гор Чюрлёниса, стало ясно, что полярники, глядя на бухту Тихую, вспомнили именно*

«Покой», картину, которую Пинегин, а возможно, и Седов могли видеть на выставке в Петербурге.

В этой книге уже говорилось, что «Покой» приводился в учебнике психиатрии как пример искусства шизофреника. Небезынтересно здесь вспомнить, что один композитор, пришедший ко мне домой, для того чтобы познакомиться с живописью и музыкой Чюрлёниса, увидев на стене репродукцию «Покоя», буквально отшатнулся. «Но это страшно! — воскликнул он в ужасе. — И вы могли повесить это в комнате, в которой живёте?» Мне оставалось пожать плечами и подумать в который раз, что моя психика, наверное, и в самом деле не в порядке. Но позже я узнал, что именно мой гость обладает нездоровой психикой. Трудно сказать, почему, но меня это несколько успокоило — и относительно себя, и относительно Чюрлёниса.

Марк Эткинд в связи с «Покоем» нашёл такие интереснейшие сопоставления: «А. Блок, анализируя “Безумие” Тютчева, говорит, что оно “напоминает современную живопись — какое-то странное чудовище со ‘стеклянными очами’, вечно устремлёнными в облака, зарывшееся ‘в пламенных песках’”». И в другом месте: «Когда Нина Заречная говорит в “Чайке” свой монолог... на озере, которое расстилается за её нежным профилем, вспыхивают... тупые глаза вечности. И Треплев кричит: “Мама! Мама!”» Эти цитаты из Блока и Чехова М. Эткинд заключает так: «Блок не видел “Покоя” Чюрлёниса. Просто драматический символ этой картины был очень характерен для духа времени».

**35 – 37.** Рех. Цикл. I – III. 1904 – 1905. Бумага, пастель. I: 74,3 × 58,5. II. 74,0 × 61,0. III. 73,9 × 61,0

Цикл — точнее триптих — посвящён постоянно влекущей Чюрлёниса теме Rex'a. Это латинское слово (король, царь) даёт основание воспринимать любимого персонажа художника неоднозначно. Прежде всего, можно говорить о владетеле мира, может быть, о божественном Творце, но может быть, лишь о правителе, поставленном Творцом ради исполнения его высшей воли. Во всяком случае, ряд признаков, присущих Rex'am Чюрлёниса, говорит о том, что они могут быть не-бессмертны и не-вездесущи, они, по крайней мере, могут стареть и угасать вместе с теми мирами, в которые художник — творец? — их поместил. Можно говорить о фигуре Rex'a как о зримом воплощении божества — в статуарном виде, в идоле. Иногда Rех приобретает плоть — вполне человеческую. Так, во второй картине этого триптиха верх занят выписанными с редкой у Чюрлёниса тщательностью пальцами ног того Rех'a, вся фигура которого откроется взгляду лишь в следующем кадре. Понятие кадра здесь употреблено совсем не случайно. Легко можно заметить, как художник увеличивает расстояние от объекта до зрителя, давая сначала крупным планом лодку, затем ту же лодку как мелкую деталь довольно сложной пространственной композиции, сверху которой уместились пальцы огромных невидимых ног, а затем включая и всю эту композицию, тоже в виде небольшой детали, в часть постамента для фигуры Rех'a. Весь триптих в целом ставит ряд «текстологических» вопросов, связанных с чтением и трактовкой проблемы изображённого пространства. Похоже, что Rех находится посреди мирового моря, окружающего какой-то внутренний мир, замкнутый постаментом Rех'a, вход в который виден во второй картине. Но если это так, откуда приплыла эта утлая лодка под парусом? И что это за маленькая фигурка, стоящая у входа во внутренний — подводный, подземный, пещерный — словом, мифический мир? Нельзя исключить и того, что, начав обратное движение ко входу в этот мир, мы увидим в маленькой фигурке двойника того Rех'a, чьи ступни нависают над входом, и тогда об-

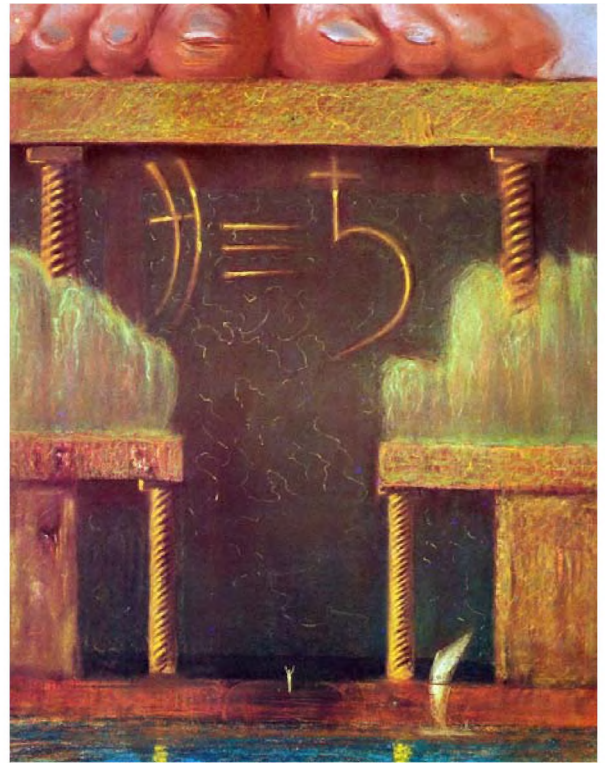
наружим ещё один мир, который является внутренним по отношению к этому, второму Rex'у. Таким образом, можно трактовать триптих как демонстрацию известного зрительного парадокса, когда рассматривается картина, много раз повторяющаяся внутри себя, всё уменьшаясь и уменьшаясь. Так или иначе, перед зрителем попытка передать ощущение условности, относительности понятий малое — огромное и, как результат этого ощущения — вызвать в сознании ещё более общие ощущения бесконечности и таинства бытия.

Чюрлёнис часто остаётся загадочным, причём сознательно. Он прибегает к приёмам, как бы декларирующим саму невозможность говорить внятно и однозначно в тех случаях, когда он хочет поведать что-то о жизни — смерти, о конечном — бесконечном. И тогда он уходит от реалий в живописные абстракции, среди которых у него есть и некая абстрактная письменность. В средней картине триптиха над входом в тёмный мир под ногами Rex'a сияют ярким золотом таинственные знаки, провозглашающие нечто неизвестное — или тайное изначально, как бы по замыслу того, кто их зажгёт (художник? творец?), или забытое (смысл утерян в ходе времён), или, наконец, не имеющее смысла вообще. Попытки расшифровать эти и им подобные знаки, встречающиеся в ряде картин Чюрлёниса, — соблазн для любого, кто знакомится с этими его загадками. Для таких попыток единственной основой служат сведения о том, что Чюрлёнис изобретал алфавиты. Трудно сказать, было ли это только развлечением или же он пытался более серьёзно выразить себя в придуманных им знаках. В письме брату Повиласу от 20 апреля 1905 года Чюрлёнис пишет фразу, составленную из таких знаков, приводя их расшифровку в соответствии с польским алфавитом:

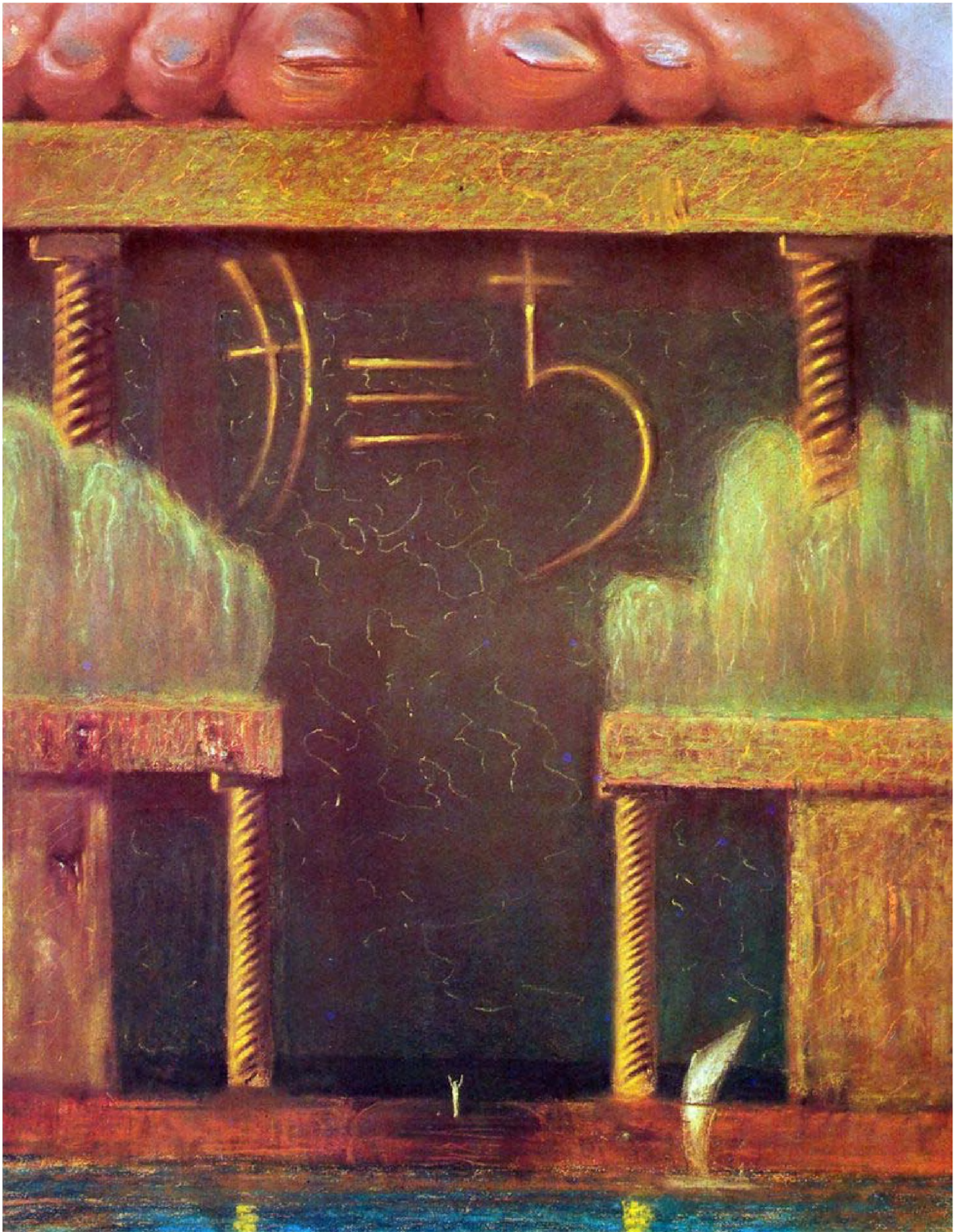
a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, l̄, m,  
 /, o, x, // ≡ 4, ^, /, -, √, b, #, 4,  
 n, o, p, e, s, t, u, w, y, z, z̄  
 =, ~, 5, z, w, φ, t̄, ABC, 3, ? !  
 [1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. ē = o]

В этом же письме он перечисляет законченные недавно картины и в их числе: «Rex — триптих (хороший)». Таким образом, можно установить хронологическую связь между знаками в Rex'e и изобретённым алфавитом. Есть между ними и зрительная связь: зрительно совпадают и тут и там знак «тождества» — три горизонтальные линии, соответствующие букве «e». И сразу напрашивается чтение трёх знаков на картине как REX. В приведённой Чюрлёнисом расшифровке отсутствует редкая в польском буква «x». Возможно, что третий из знаков на картине это именно «x» (начертание знака похоже на знак, относящийся к букве «y»), можно также предположить, что первый знак — это вариант или трансформация «R». Трудно идти дальше такого рода предположений. Но профессор В. Ландсбергис, крупнейший знаток Чюрлёниса, уверенно расшифровывает надпись именно как REX, — вероятно, имея в пользу такого прочтения какие-то дополнительные доказательства.





35 – 37. Рех. Цикл. I – III. 1904 – 1905



Rex. II

**38. Гора. 1906. Бумага, темпера, 72,8 × 62,8**

Вероятно, это одна из первых работ, знаменующих переход Чюрлёниса от пастели к темпере. По крайней мере с 1906 года темпера начинает преобладать. Иногда художник использует смешанную технику пастели и темперы, но затем пастель используется лишь для эскизов (занавесов, плакатов и т. п.). Характерная для пастели графическая — «рисовальная» манера в темперных работах тоже нередко даёт себя знать, вообще же, можно сказать, что Чюрлёнис очень многое делал на границе между живописью и графикой, вернее, работал, как бы уничтожая эту границу. «Гора» (38), однако, работа чисто живописного характера, и почти единственный признак графичности здесь — это чётко очерченная правая часть контура горы. Правда, и этот контур образован не прорисованной линией, а создан незаписанной узкой полоской бумаги между белизной горы и бирюзой неба. Примерно так же образована линия, отмечающая подножье горы. Хорошо заметно, как Чюрлёнис использует плотные мазки — для создания тяжёлой, тёмной половины картины — и как облегчаются прикосновения кисти с белилами, когда возникает необходимость передать атмосферу, воздушность тела горы, на котором условно тёмным выглядит поверхность бумаги, — вероятно, сегодня более жухлой, коричнево-жёлтой, чем она была, когда на ней писал художник.

Изображение горы занимает ровно половину вертикального измерения картины. Нижняя половина тоже делится ровно надвое переходом от переднего плана, где можно угадать контуры тёмно-зелёных лесных кущ, к дальнему, как бы покрытому дымкой воздуха, плану. И вся композиция выстроена так, что взгляд, пройдя через не имеющее явных деталей пространство нижней части картины, естественным образом переходит к горе, сразу же побуждая к пристальному вниманию. Внимание это инспирировано, во-первых, как сказано, композицией, но главное — формой и цветовой фактурой горы. Голубовато-белый цвет придаёт горе призрачность, и в сознании, как будто начавшем процесс дематериализации её образа, гора воспринимается ледником — снегом — облаком; но в форме её видится голова величественно раскинувшегося за и над горизонтом огромного животного — льва, а может быть, архаического антропоморфного существа (скошенный лоб, выступающие надбровные дуги — как у человекоподобных).

Ниже будет подробно рассматриваться, как едва ли не важнейшая черта мышления Чюрлёниса, способность художника создавать в своих картинах образно-смысловые цепи, среди которых одной из наиболее примечательных является именно эта цепь: гора — облако — зооморфное — антропоморфное.

38. Топя. 1906



**39. Композиция. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 59,8 × 73,2**

*Эта картина служит одним из характерных примеров того, как художник перерабатывал реальность в символические и абстрактные композиции. Силуэты трёх фигур — людей ли, хвостатых ли вышедших из моря существ — внешне не имеют никаких признаков, позволяющих говорить о чём-то более реальном, чем фантазия или воображение. Условно намеченные лунные серпы и диск воспринимаются тоже как некие символические знаки — эмблемы трёх фигур. В общем же картина передаёт настроение печали перед чем-то преходящим — как месяцы и луны, как эти фигуры, скользящие мимо моря. Но в воспоминаниях сестры художника Ядвиги эта картина прямо связывается с реальным эпизодом, с впечатлением от живого события. Нужно сказать, что в своих свидетельствах о брате Ядвига никогда не бывала склонна к вымыслу, и её рассказу можно доверять.*

*Эпизод относится к временам, когда юный Чюрлёнис учился в оркестровой школе князя Огиньского:*

*«Когда Кастукас возвращался домой, мама напрасно расспрашивала его, как он там, в Плунге, живёт, что за друзья у него в общезжитии, что ест, что пьёт? Брат только отшучивался или отвечал: “Не знаю, что рассказывать”. Правда, однажды он, смеясь, рассказал о том, как они, мальчишки, пошли купаться вместе с Огиньским, с каким удовольствием обрызгали “его светлость” холодной морской водой и как старик неловко защищался от своих юных подопечных. Позже брат запечатлел это своё воспоминание в картине “Видение”. На фоне моря скользят три человеческих силуэта. Первые два — молоды, стройны, оба словно задумались, опустив головы, над которыми виднеются серпы молодого месяца. Третий силуэт — крупная фигура старика, поднявшего руку к глазам, будто обороняясь от кого-то или всматриваясь в идущих впереди юношей. Голова его увенчана короной ущербной луны. В этой картине словно символизируются взаимоотношения князя с юношами, которым он покровительствовал. Юноши идут под знаком молодого месяца, а старик — превосходящий их по физической структуре — в ореоле луны на ущербе».*

**40. Ангел. 1904 – 1905. Бумага, пастель. 73,2 × 62,5**

*Трудно определить, является ли эта работа законченной композицией. Много в ней говорит за то, что это эскиз, набросок фигуры ангела — одной из многих, какие проходят в тех же статуйных позах, что и этот, через целый ряд работ художника. Однако эта эскизно выполненная монохромная тёмная фигура — работа иногда зовётся «Чёрный ангел» — сопровождается расположенными слева от неё белыми, еле заметными силуэтами, и воспринимаемая вместе с ними картина становится чем-то более определённым по замыслу, чем только набросок. Два расправленных белых крыла, видимых сразу за крыльями тёмной фигуры, читаются как исчезающий отзвук, как эфемерное эхо этого достаточно «материального» ангела в центре. Роль аккомпанемента играют такие же эфемерные белые силуэты других трёх склонившихся ангелов, — и мы едва ли не «слышим» переключку в повторяемости дуг и изгибов тёмных и светлых крыльев.*



39. Композиция. 1904—1905



40. Ангел.

**41 – 53.** Сотворение мира. Цикл. I – XIII. 1905 – 1906. Бумага, темпера. (35,5 × 30,5) × 13

*В том же письме брату (от 20 апреля 1905 года), где приведён изобретённый Чюрлёнисом алфавит, есть перечисление композиций, которые художник написал в предыдущие несколько месяцев. Это перечисление, в котором упоминаются и работы, сегодня утерянные, заканчивается строкой: «Да будет» — цикл из 13 картин (очень хорошо)».*

*Оценив эти картины ремаркой «очень хорошо», Чюрлёнис далее пишет:*

*«Последний цикл не окончен, я задумал писать его всю жизнь, конечно, постольку поскольку в дальнейшем будут новые мысли. Это сотворение мира, только не нашего, в соответствии с Библией, а какого-то другого мира — фантастического. Хочу сделать цикл по крайней мере из 100 картин, не знаю, сделаю ли».*

*Цикл так и остался «не окончен», и число его картин не увеличилось. Но чуть позже Чюрлёнис повторил эти 13 небольших листов, и на сегодняшний день существует история двух циклов на одну и ту же тему. Первый из них, о котором идёт речь в приведённом письме и называвшийся «Да будет», был исполнен пастелью. Известно, что именно этот цикл был выставлен в Петербурге в апреле 1906 года. В том же году художник сделал повторение 13 картин цикла в темпере и назвал его «Сотворение мира». Символический призыв «Да будет!», уступив место другому названию, остался, тем не менее, в виде надписи на польском языке в одной из первых по порядку картин цикла. Было ли повторение точным копированием в темпере первого — пастельного цикла или мы имеем дело с несколько изменённым или совсем новым вариантом? Согласимся с В. Ландсбергисом: «Ничего конкретного сказать нельзя, — пишет он, — так как первый вариант, очевидно, погиб, и снимков с него тоже нет». Второй, известный нам темперный вариант был куплен Б. Вольман, от неё он попал в Галерею Чюрлёниса, где и экспонируется сейчас. Порядок нынешней развески, как и принятая нумерация картин этого цикла в альбомах репродукций, не соответствует первоначальной. Ещё в 1926 году была опубликована фотография интерьера Первой литовской художественной выставки, где можно видеть, как там были развешаны первые картины «Сотворения мира». Цикл открывается листом с надписью «Да будет!» (хорошо видна рука в верхней части листа), то есть той картиной, которая в публикациях обычно идёт третьей от начала.*

*Это стоит иметь в виду. Дело в том, что циклические работы Чюрлёниса часто дают повод для построения трактовок, основанных именно на каком-то определённом последовательном «чтении» цикла картин от начала к концу. Разумеется, что такое «чтение» напрашивается само — как и всякое последовательное чтение или «смотрение» — книги, фильма — или слушание музыки от первых звуков начала произведения до конца его. Вопрос заключается лишь в том, сколь правомерно опираться на последовательность в тех случаях, когда она, во-первых, не непрерывна (в данном случае это 13 отдельных картин), а во-вторых, когда её порядок не известен точно. Отсюда начинаются спекуляции, домыслы и настоящие фантазии интерпретаторов, часто уводящие весьма далеко от сути самого произведения. Кстати, можно указать на то, что различные музыкальные формы, такие как сюита или вариации, необязательно имеют логику последовательности, и в замысле они часто являются просто собранием отдельных пьес (сюита танцев, например) или, как в вариациях, демонстрацией ряда видоизменений основной темы.*

*В цикле «Сотворение мира» с большей или меньшей определённой можно говорить о существовании двух тем: темы «неживого космоса» и темы «живого мира»,*



сотворённого в этом космосе. Можно также допустить, что картины цикла являются попыткой разработать (в музыкальном смысле) эти две темы в форме вариаций или, если угодно, импровизаций на заданную тему — тему сотворения мира. К этой мысли подводит и само признание Чюрлёниса о том, что он хотел бы писать этот цикл всю жизнь, написать по крайней мере 100 картин. Трудно представить себе, что он при этом думал о каком-то последовательном сюжете, о чём-то вроде «комикса», в котором сто картин сложились бы в долгий, подробный рассказ о процессе творения. Символическое мышление вообще, и Чюрлёниса в частности, противоречит такого рода предположению: недосказанность и непроявленность — будь то образ или событие — являются в таком мышлении основным признаком. Чюрлёнис, конечно, литераторен, но лишь до определённого предела, и «Сотворение мира» не даёт оснований видеть в нём натуралиста, скрупулёзно описывающего созданный им самим мир. Это становится особенно хорошо понятным, если, ознакомившись с циклом в целом, начать рассматривать каждую из его картин саму по себе. Любая из них производит при этом своё, независимое впечатление, как всякая другая — не циклическая работа художника.

*Stan sie!* — польское «Да будет!» — являет собой словесно-графическое, и возможно, акустическое — то есть рассчитанное на декламацию — дополнение к достаточно простой, если не примитивной, композиции. Горизонтальная простёртая рука на фоне мглистого синева-зелёного пространства и есть тот жест, в который вложена энергия императива «Да будет!». Само же пространство — та пустота, в которой и долженствовало быть ещё не сотворённое. Белые полосы над рукой придают своеобразную цветовую вибрацию изображению, сходящиеся в угол две линии сообщают этим, казалось бы, только декоративным, полоскам некую непроявленную семантическую значимость: угол этот уже есть нечто организованное, возможно, эта организация уже есть принадлежность Творца, простёршего свою длань, и далее воображение зрителя уже может дорисовать этот угол до магического треугольника со всевидящим оком внутри его или до знака Святой Троицы... Так или иначе, Чюрлёнис, по видимому, даёт здесь намёк на присутствие организованного духа где-то за творящей рукой или выше её.

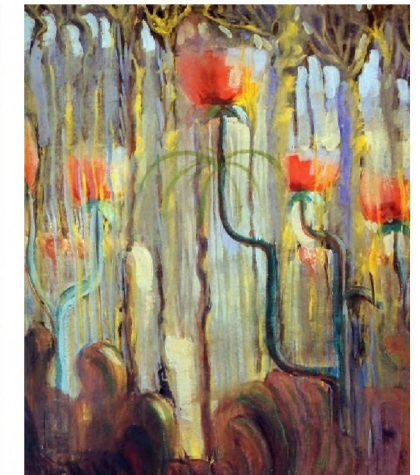
Интересно отметить, что перед нами левая рука. Случайно это или нет? Во всяком случае, прямое сопоставление с витражом Выспяньского на ту же тему (см. с. 375) тоже показывает нам, что мир создавался под знаком левой руки, и желающие могут увидеть в этом если не причину всех всемирных неустройств, то хотя бы некую странность в этой одинаковой у двух художников детали.

Два листа, которые можно отнести к теме «неживого космоса», написаны в холодных тонах. Художник создаёт этим эффект отсутствия воздуха. Зрительная передача безвоздушного пространства здесь столь точна, что нам, современникам полётов человека в космос, остаётся удивляться тому, сколь похожи эти картины на те цветные теле- и фотоизображения реальной космической «натуры», которую видели мы, но никак не Чюрлёнис. Правда, известно, что он был знаком с астрономией благодаря книгам Камилла Фламариона, и, таким образом, в цикле «Сотворение мира» можно усмотреть тематическую полифонию квазимифического и квазинаучного...

В том же колорите «безвоздушного» написана ещё одна, четвёртая из начальных картин — с проступающим из пространства бородатым профилем. Над горизонтальным верхним срезом профиля можно увидеть серебрищиеся зубцы, которые позволяют считать, что профиль увенчан короной, но, как часто это у Чюрлёниса, техника изображения такова, что единственное прочтение — именно «корона» — может быть предложено, но не доказано. Точно так же и для самого профиля можно предложить

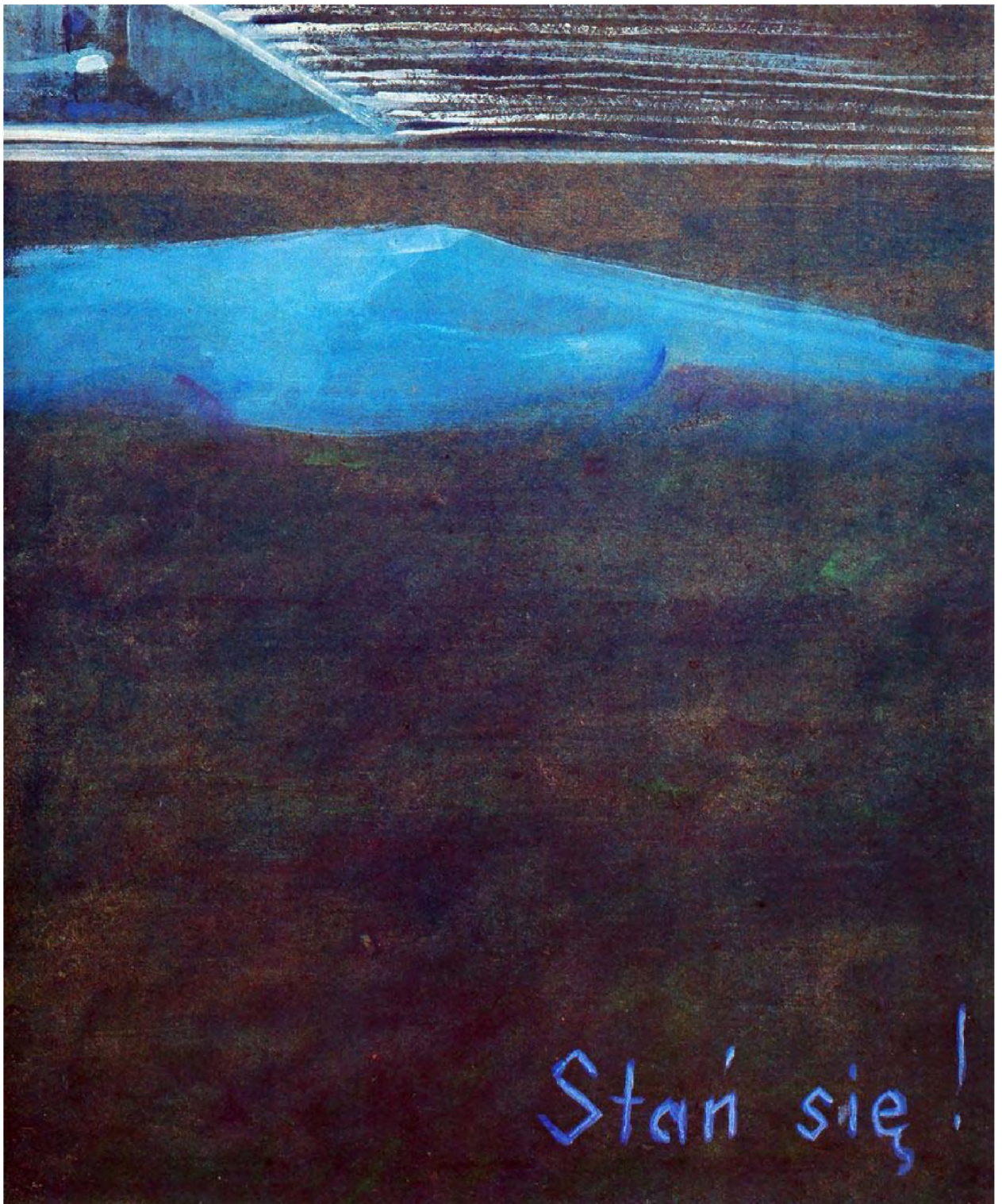
некое смысловое содержание: в контексте Чюрлёниса это вполне мог бы быть Rex, а в контексте цикла — или обладатель творящей руки, или тот, кто этой же дланью поставлен быть правителем — Rex'ом творимого мира. Возвращаясь к той картине, где сферическая голубая поверхность занимает передний план, можно рассмотреть около небольших светящихся сфер — звёзд или планет — тёмные антропоморфные силуэты в таких позах, будто они поддерживают эти светящиеся шары. Являются ли эти фигуры-тени лишь живописными мазками, нарочито контрастирующими с яркостью звёзд? Или и здесь предлагается видеть материализацию того духа, который «носился над бездной», а теперь своим присутствием во множестве отдельных силуэтов одухотворяет множество миров?

Хотя художник и утверждал, что это «не наш», не библейский мир, в его цикле тоже происходит выделение земли и вод из общей пространственной «хляби». По крайней мере в трёх картинах присутствует вода, уровень её горизонта, её отражающая светила поверхность с бликами и волнистостью. Над нею — небо с планетами или с косо бегущими туманными облаками. Колорит и композиционные приёмы вместе с появлением этих деталей меняются так, будто закончилась первая — героическая, полная патетики и напряжённой мысли — часть симфонии и зазвучала часть лирическая, с мелодическими красотами, тембровыми оркестровыми изысками, импровизационной лёгкостью. Сравнение с музыкой неизбежно связывается с одной из заключительных картин, в которой присутствуют прозрачные арфы и структуры, напоминающие ряды органных трубок. Но музыкальное, как было сказано раньше, присутствует и в вариативной форме цикла, дающей себя знать особенно явно в этой — «живой» части сотворённого мира. Всё здесь подчинено красочной и ритмической гармонии. Декоративность распускающихся на этих листах цветов, растений, не имеющих земных аналогий, образований, которые могут родиться лишь в лоне свободной художественной фантазии, — всё это создаёт близость тому абстрактно-гармоническому миру, который есть и мир музыки тоже. Было бы слишком смелым и неоправданным идти куда-то дальше в этих сравнениях живописного с музыкальным, тем более, что сколь сознательно проводится здесь «музыкальное», сказать невозможно. Но, рассуждая об этом, полезно помнить, что Чюрлёнис жил музыкой — оставаясь профессиональным музыкантом, работал как композитор, преподавал фортепиано, и живопись его всегда отражала не только его музыкальность саму по себе, но отражала, в сущности, его жизнь внутри музыкальных звучаний — внутри ритма, внутри мелодии, внутри гармонии и тембра.

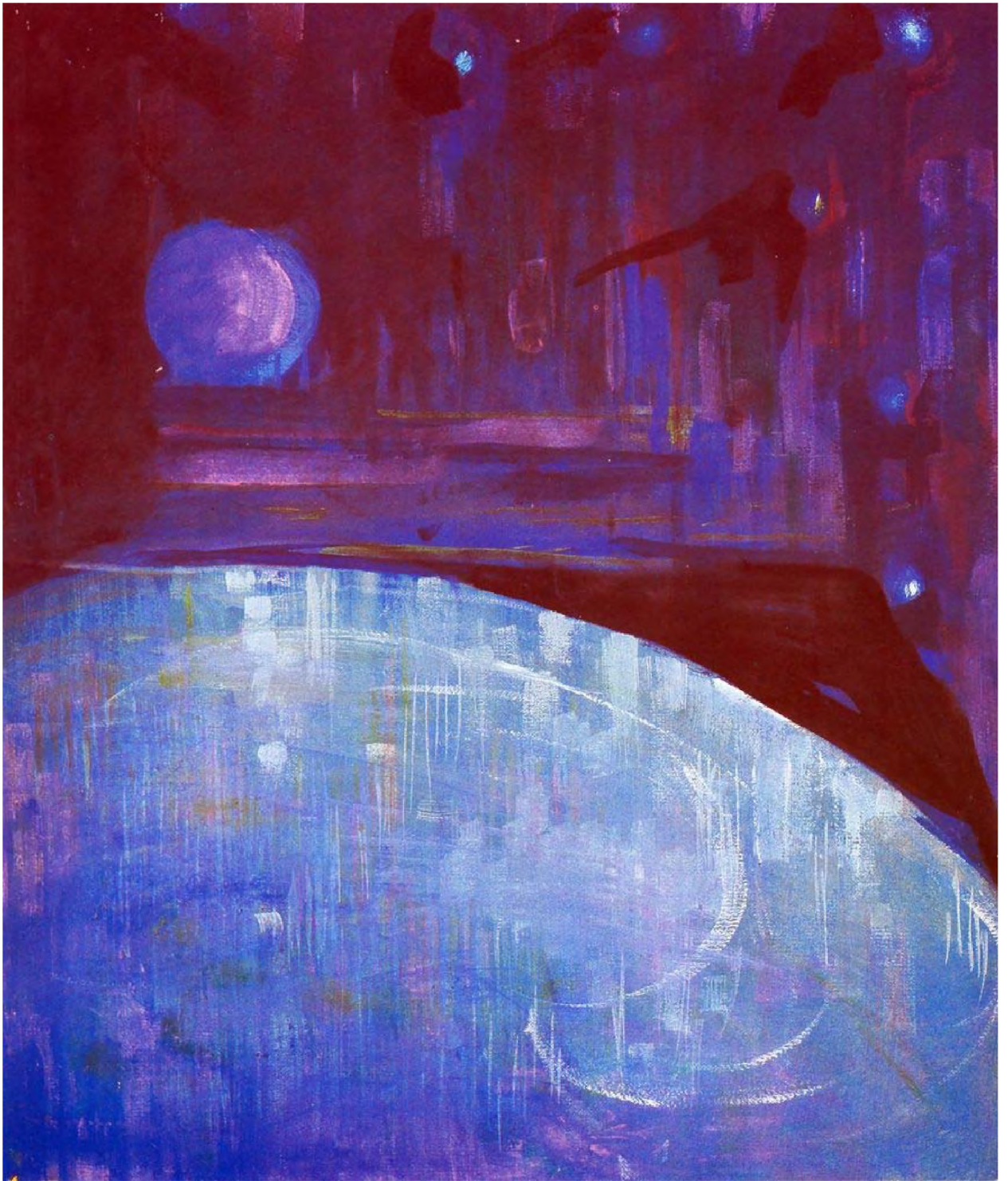




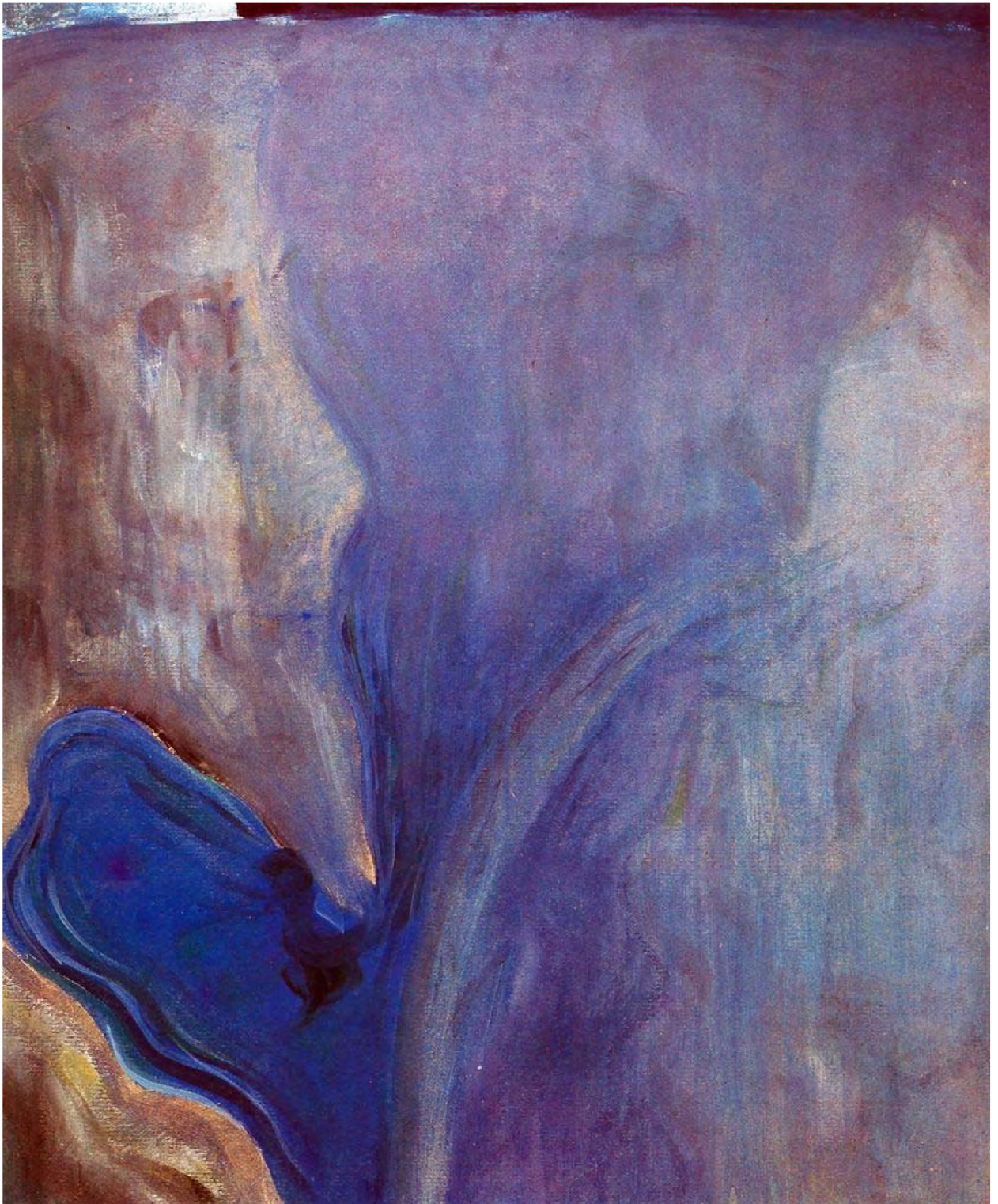
41 – 53. Сотворение мира. Цикл. I – XIII. 1905 – 1906



Сотворение мира. I



Сотворение мира. III

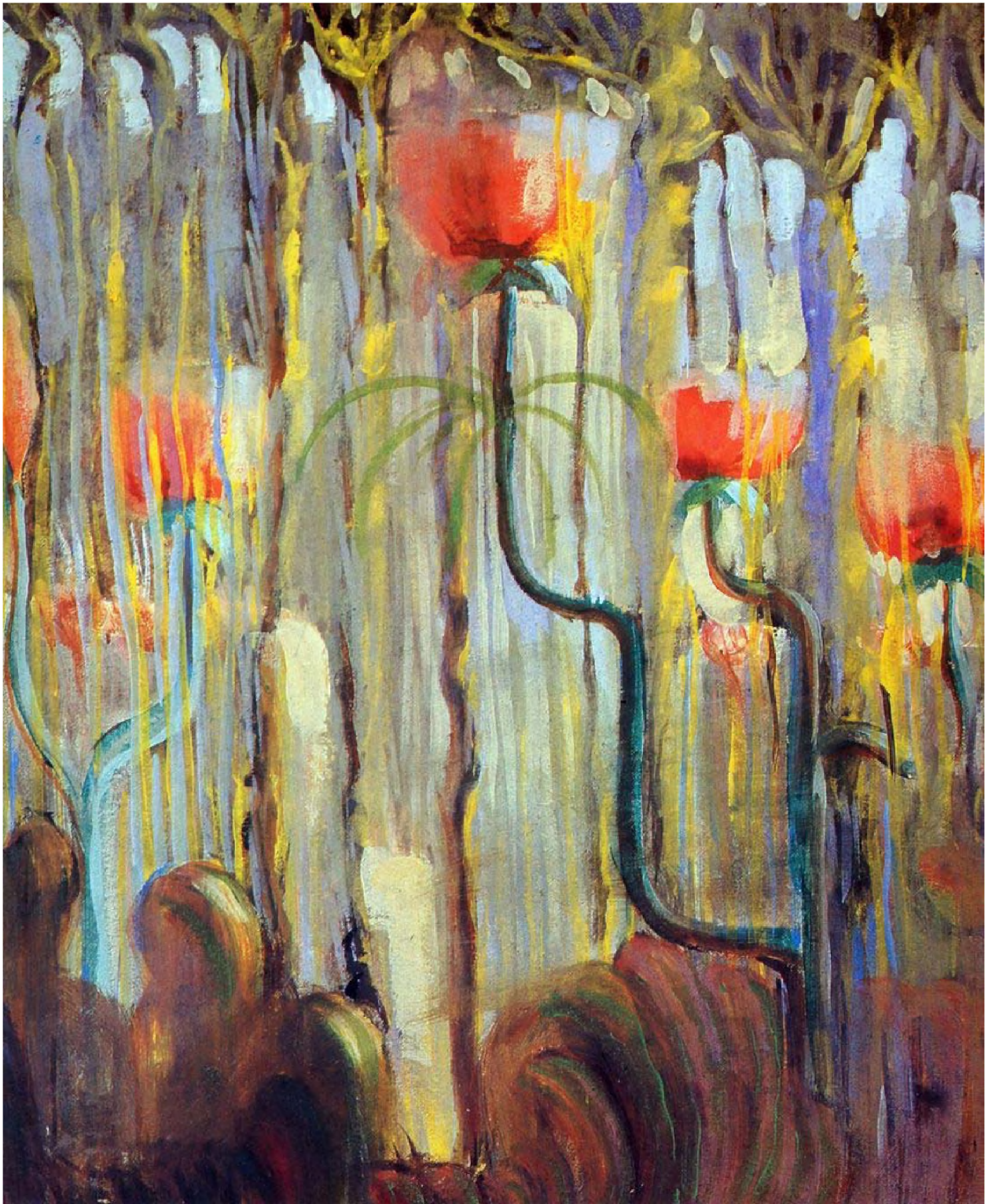


Сотворение мира. IV



Сотворение мира. VIII





Сотворение мира. IX

**54. Приветствие солнцу. 1906 – 1908 (1909?). Бумага, темпера. 56,4 × 71,4**

*В разных изданиях репродукций художника и книгах о нём этой картине присваиваются также названия «Честь восходящему солнцу», «Поклонение солнцу» и «Гимн солнцу» (последнее я использовал как заголовок для своей первой книги о Чюрлёнисе). Как можно видеть из аннотации, существуют и разные версии датировки — в разбросе дат в четыре года, что для короткого периода творчества Чюрлёниса равносильно заключению «дата неизвестна» (М. Эткин и В. Ландсбергис датируют картину 1909 годом). В каталоге Вильнюсской выставки 1913 года о картине сказано «не окончена». Однако видимых оснований признать её неоконченной нет. Наивность, присущая многим из сюжетно-фантастических картин Чюрлёниса, в этой работе проявлена с детской, можно даже сказать, вызывающе-детской непосредственностью. Здесь Чюрлёнис смыкается с примитивистами. Интересен, конечно, вопрос, намеренно ли он использовал эту стилистику детского рисунка в изображении силуэтов животных, птиц и флажков. В пользу того, что примитивизм этих фигур не случаен, может говорить детализация и прописанность переднего плана — моря, что выглядит как хорошо найденный контраст призрачной процессии на горизонте.*



**54. Приветствие солнцу. 1906 – 1908**

*Неожиданным, но необычайно показательным является сопоставление общего композиционного решения этого листа с «Тишиной» (2). В обоих случаях мы имеем дело*

как бы с одним и тем же, но зеркально обращённым друг относительно друга пространством: линии «земли» в «Тишине» соответствует граница между тёмной и светлой частями неба в «Приветствии», горизонт в обеих картинах помещён на один уровень, и при соответствующем положении контуров двух пространств их линии практически совпадают. Это один из примеров того, как, строя свои композиции, Чюрлёнис реализовывает особый набор линейно-графических элементов, который является неким «графическим словарём Чюрлёниса».

55. Ангелы. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907. Бумага, темпера. 37,0 × 32,0

56. Гимн. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907. Бумага, пастель. 70,7 × 63,6

57. Арфисты. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907. Бумага, темпера. 36,8 × 31,5

Сохранился лист с карандашными набросками общего композиционного замысла цикла картин на тему «Гимн». Судя по этим наброскам, в одном из вариантов должно было быть по крайней мере 9 картин: большая в центре и по четыре уменьшающихся в размерах слева и справа. Второй вариант предполагалось ограничить пятью картинами, из них выполнены в цвете три — центральная, более крупная, и две — левая и правая — меньшие. На эскизе видно, что сначала художник предполагал изобразить сидящую на небесном троне фигуру фронтально, но в реализованном решении небесный король — светящийся золотом исчезающе-призрачный Rex — изображён в профиль, обращённым влево, к ангелам. Позже фронтальный вариант будет воплощён в картине «Rex» 1909 года (152), мотивы которой (но не стилистика) совпадают с намеченным в эскизах «Гимна».

В противоположность сияющей пастельной лёгкости центральной картины боковые исполнены плотной, густой темперой. Вновь перед зрителем возникают образы склонённых крылатых ангелов, арфы, очертания которых как бы повторяют ритмику линий в арфах «Сотворения мира»; у подножия небесного трона с явной условностью рисунка, как астрономические значки, светятся Солнце, Луна в виде серпа и туманная лента, которая означает, конечно же, Млечный Путь. И вновь, как в «Сотворении мира», в рамках одного цикла одновременно используются разные стилистические элементы: такие «материальные», как данные крупным планом арфы, также достаточно «телесные» ангелы и арфисты, исчезающе-бесплотный в своём свечении Rex и графически-условные небесные светила.



55. Ангелы. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907



56. Гимн. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907



57. Арфисты. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907

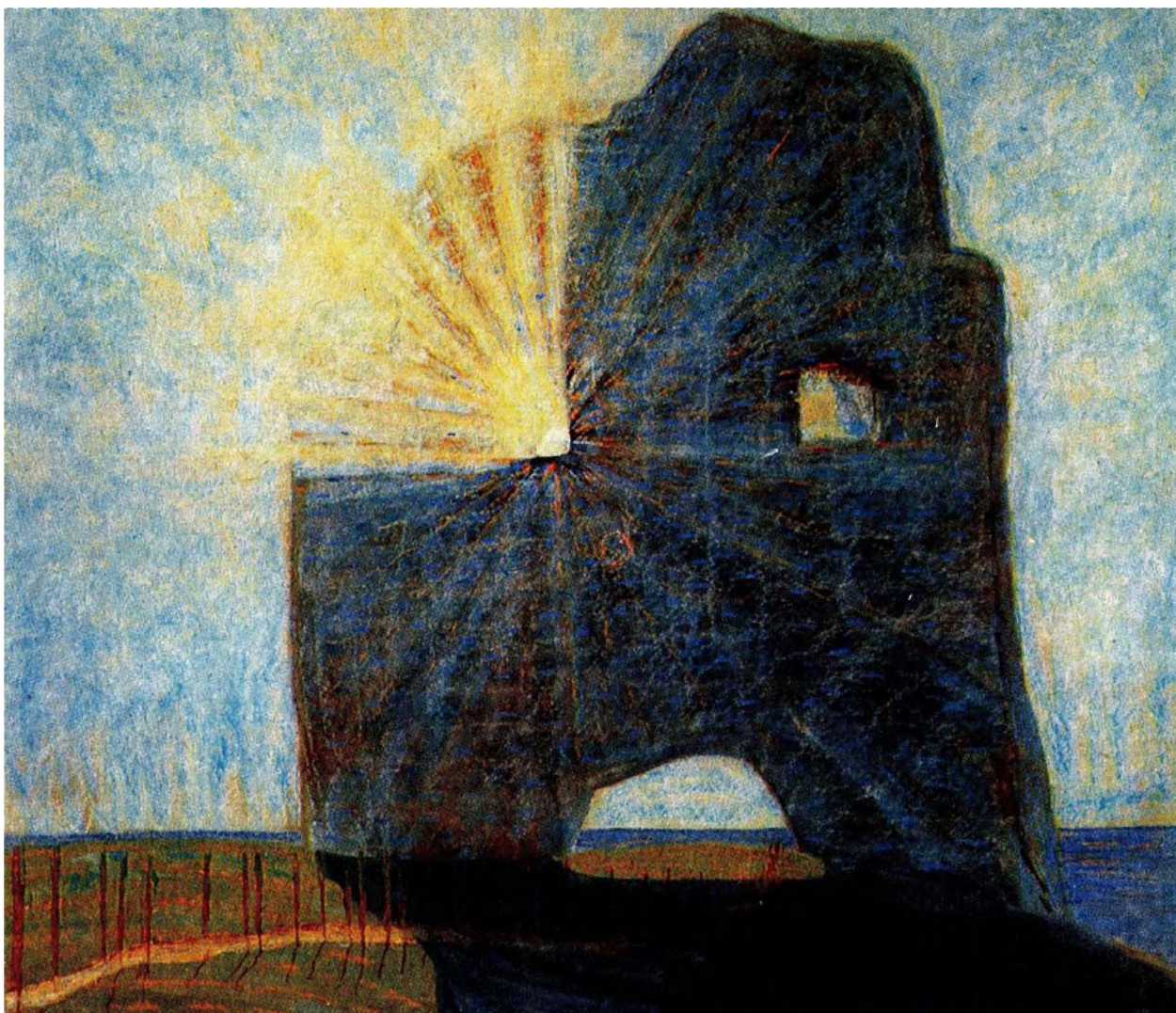


58. Корабль. Облака. 1906

**58. Корабль. Облака. 1906. Бумага, пастель. 83,0 × 68,0**

*Картина может служить развёрнутым живописным воплощением известной метафоры «облака — небесные корабли». Это сопоставление безусловно имеет своим началом сравнение плавности движения судна по водам и облака по небесам. Чюрлёнис сопоставляет здесь формы земного корабля — лодки, находящейся внизу, среди вод, и её повторяющихся воздушных подобий вверху, в небесах. Добавочным признаком этой живописной метафоры является силуэт «сидящего». Почти прямое трёхкратное повторение небесной лодки дополнено парусом — как бы флагом — у самой большой из них, что вносит в изображение сильный смысловой акцент: очертания самого большого облака-лодки выводятся за пределы картины, как будто для того, чтобы подчеркнуть бездонность, бесконечность небес, небесного плавания. Эта идея входит в число целого ряда имеющих в картине оппозиций, объединённых общей связью «лодка — облако»: тёмное — светлое, тяжёлое — лёгкое, малое — большое, земное — небесное, конечное — безграничное...*

*Я не стал ничего менять в этом этюде после того, как узнал (в январе 1992 года), что самим художником картина названа «Мысли». Это порождает новую цепь ассоциаций. Чюрлёнис действительно безграничен.*

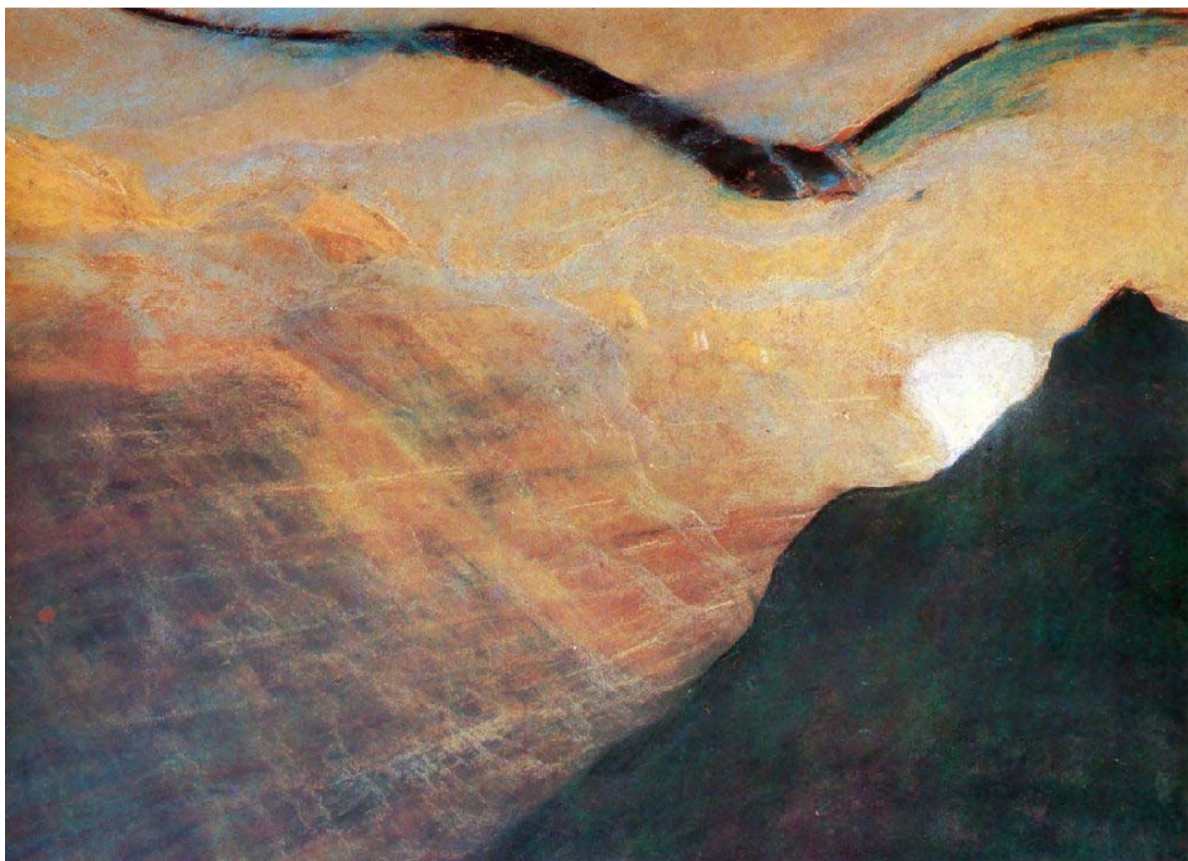


**59. Былое. 1907**



**59.** Былое. 1907. Бумага, пастель. 66,5 × 75,5

*Дорога с тонкими деревцами, проходящая через арочный проём стены, уводит эту картину куда-то на грань между символизмом и сюрреализмом. Можно в связи с этим упомянуть, что эта грань далеко не всегда чётко различима, чем и объясняются постоянные миграции одних и тех же художников из монографий о символистах в монографии о сюрреалистах и обратно — в зависимости от того, что думает о них тот или иной искусствовед. В картине «Былое» (лучше — «Прошлое») хорошо видно, в чём можно найти сходство и различие между двумя, часто столь близкими, течениями. Легко вообразить себе эту картину без изогнутой ленты дороги и без сопровождающей её череды столбиков — стволов с тенями от них на земле. Без этих нескольких деталей — дорога, деревца, тени от них — перед зрителем остаётся пейзаж, безусловно несущий в себе символику, в котором «прошлое» передаётся через «старое», «разрушенное», «когда-то мощное». Остаток стены-башни с арочным проёмом, окнами-глазами и общим очертанием антропоморфного вида оставляет впечатление чего-то вполне возможного в реальности, и, например, для меня в этой картине видится прямое сходство с развалинами одного из древних строений в Мангуп-Кале — плоскогорье в Крымских горах. Но дорога с деревцами всё меняет. Зеленеющая земля и синее море вдруг становятся пьедесталом для циклопического сооружения, размер которого никак не согласуется с реальностью проходящей меж ног этого гиганта дороги. Уступив уместному здесь желанию употребить каламбур, можно сказать, что в картине есть «реализм» — дорога, зелень, деревья — и есть «сюр» — руинообразный монстр, расположенный «над реализмом». Так за счёт деталей, внешне как бы второстепенных, происходит ряд качественных переходов в зрительском восприятии — от реального — к символическому — сюрреалистическому.*



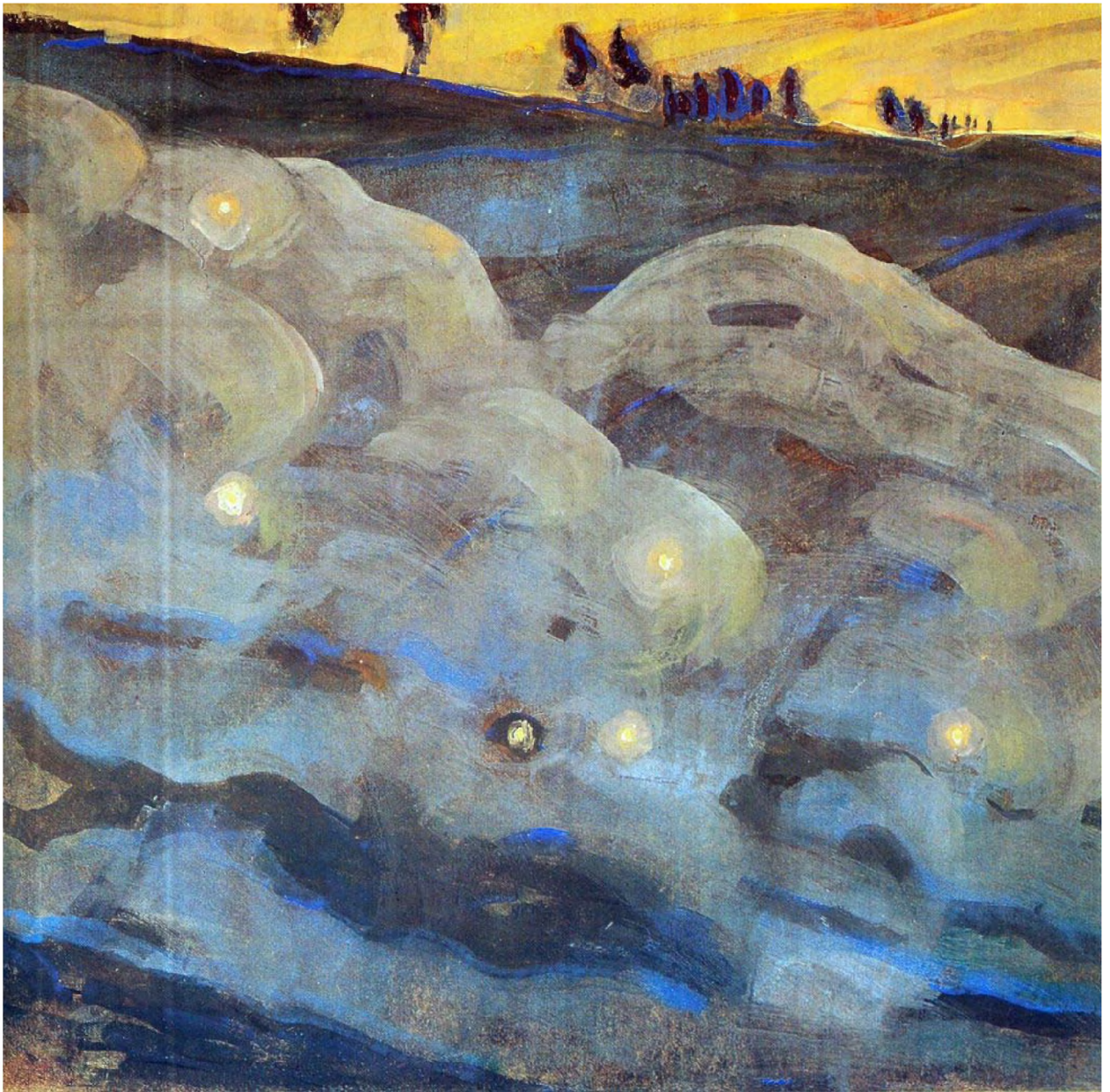
**60.** Весть. 1905 (1907?)

**60.** Весть. 1905 (1907?). Бумага, пастель. 64,2 × 90,7

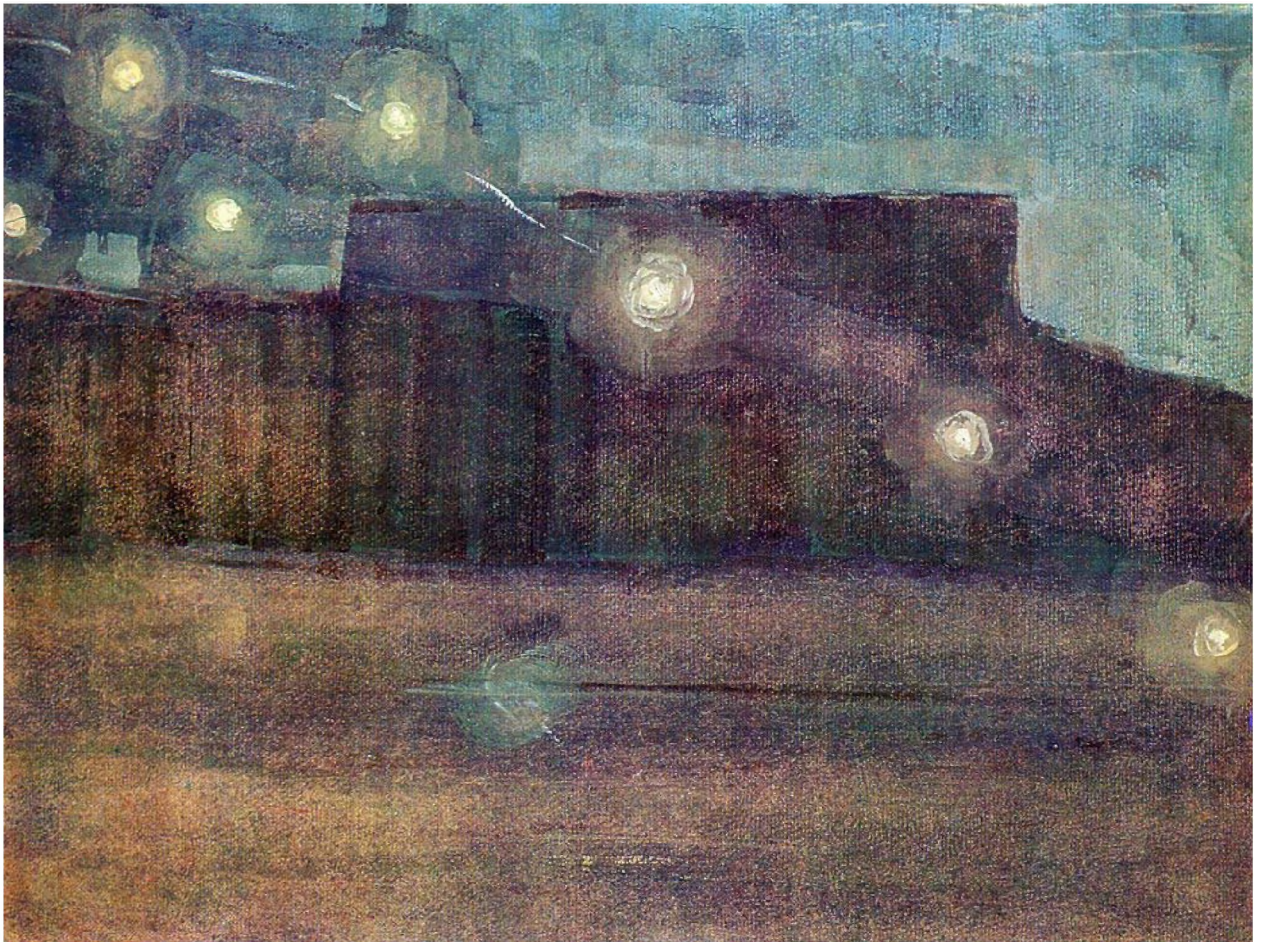
*В сущности, вся тематика Чюрлёниса, если пытаться лаконично определить её, едва ли не вместится в это понятие: весть, которая проносится от прошлого, от до-жившего — через жизнь цветов и растений, жизнь живых существ и жизнь цивилизаций — к их угасанию, умиранию и уходу куда-то в бесконечность, к Творцу и к Rex'у, правителю и властелину мира. В плане очень личном, даже интимном, Чюрлёнис выразил эту идею передачи вести от прошлого к будущему в своей балладе-притче о городе, где не было зелени, о юноше и старике и о скамейке вестников (см. с. 279). В плане безличном и достаточно простом относительно символики самой идеи вести она выражается образом сильной птицы, летящей из тумана, перелетающей горы и освещённой солнцем. Образ этот ясен и динамичен, удивительно хорошо композиционное и колористическое решение, передающее ощущение свободного полёта. Эта одна из замечательных работ художника долго находилась в частном собрании и только в 1970-х годах заняла почётное место в экспозиции нового здания Галереи Чюрлёниса.*

**61 – 63.** Искры. Три картины. 1906 – 1907. Бумага, темпера. I. 31,5 × 36,6. II. 31,5 × 36,4. III. 31,5 × 36,4

*Уже в «Сотворении мира» становится достаточно заметной одна свойственная Чюрлёнису тенденция: уходит от реальных образов по направлению к абстрактному. Сама тема «сотворения» абстрактного — «не нашего» мира как будто подсказывала, что художник должен следовать прежде всего за своим воображением, а не за реальным зрительным опытом, и в результате цветы, расцветшие на листьях «Сотворения», оказались чем-то промежуточным между имитацией земных цветов и декоративно-орнаментальными абстракциями. Ещё дальше в этом направлении Чюрлёнис идёт в трёх небольших работах, которые названы «Искры», в силу того что на всех них по одному и тому же диагональному направлению — справа снизу и вверх влево — располагаются светящиеся небольшие круги. Увидеть в них искры довольно трудно, даже если счесть за дым те туманные клубящиеся образования, в которые на двух листьях из трёх художник поместил эти мерцающие маленькие сферы. На одном из листов (61) самый верх занят отдельными, собранными в группы деревьями, выступающими на фоне неба, и в данном случае можно говорить о некоем импрессионистском вечернем пейзаже. В двух других картинах фоном для летящих огней служат уже элементы, которые с чем-то реальным сопоставить уже невозможно — если, конечно, не начать фантазировать и гадать — лес ли тут? вода? стена? — и т. п. Эти элементы фона, в сущности, тоже графические и цветовые абстракции, как и сами искры-огни. На одной из трёх работ (62) туманные дымы отсутствуют, всё здесь графически строго, цепочка сфер располагается по плавной траектории, которая даже частично помечена тонкой линией. Это как бы «график функции пути» — нечто математическое, что затем необычайно отчётливо проявится в триптихе «Мой путь» (102).*



61 – 63. Искры. Три картины. 1906 – 1907 (↑↓)





64 – 71. Зима. Цикл. I – VIII. 1906 – 1907. Бумага, темпера. I. 36,5 × 31,2. II. 36,2 × 31,2. III. 35,2 × 31,2. IV. 31,2 × 35,8. V. 36,0 × 31,4. VI. 36,2 × 31,0. VII. 36,5 × 31,5. VIII. 36,0 × 37,0

Годовой цикл — зима, весна, лето — с практически отсутствующей в картинах Чюрлениса осенью — одна из его основных тем. Большое число его работ посвящено изображению этих состояний природы, которые всякий раз трактуются им не как пейзажные картины, а как символически отражённое, обобщённое в цвете и форме выражение всё тех же идей времени, в частности, движения жизни через циклы умирания и возрождения.

«Зима» (64 – 71) — восемь листов одного формата — в ещё большей степени, чем «Сотворение мира» и «Искры», относится к жанру, который Чюрленис разрабатывает начиная с 1905 – 1906 годов и который можно назвать жанром абстрактных импровизаций. Реальная зима, зимние ландшафты заменены здесь произвольными композициями, в которых образ зимы создаётся прежде всего холодными, белыми и синевато-серыми, часто на фоне незакрашенной бумаги, тонами, набором древовидных форм, которые одновременно выглядят как подсвечники-шандалы со светящимися на них свечами, звёздами, звёздчатыми кристаллами. Дополняющие этот набор плотные белые массы (II, IV, V, VIII) напоминают о сугробах, снеговых шапках, пластинах льда. Весь цикл в целом рисует неподвижное — именно застывшее состояние мира, в котором, однако, возникает и движение: звёзды с косыми следами-траекториями по резким диагоналям секут пространство (II, IV). Из двух рядом стоящих древообразных подсвечников (I) один согнулся, сник, звезда на нём погасла и обуглилась, знаменуя тем самым власть безжизненного холода, силу смертельного забвения. Седьмая картина цикла особенно интересна, с точки зрения доказательств того, что Чюрленис проявлял себя как провозвестник абстракционизма. В этой поистине знаменательной работе лишь пять звёздочек, каждая с шестью или пятью лучами, могут хоть как-то ассоциироваться с реалиями — снежинки? Всё остальное представляет собой изящно набросанную, как живописный экспромт, композицию из горизонтальных и чуть наклонных мазков темперы разной интенсивности. Техника, или «обнажение приёма», как сказали бы мы, говоря о более позднем авангарде, здесь демонстрируется настолько явственно, что можно видеть, как Чюрленис пользовался кистями разной ширины, — по-видимому, всего двумя, — как он накладывал мазок, меняя направление кисти (в нижней части картины), и при желании можно даже пересчитать каждый мазок. По тем временам Чюрленис здесь дальше всех художников ушёл от фиксации реальности к чисто живописному, абстрактному самовыражению. Реальность в данном случае становилась тем, что лишь инспирировало такую живопись, давало тему — в музыкальном значении этого слова, подобно тому как созерцание пейзажа инспирирует ту или иную мелодию, — но об этом уже говорилось по поводу более ранних работ.

В своей первой книге о Чюрленисе я не раз сравнивал его небольшие листы со стихотворной лирикой. В частности, о «Зиме» писалось, что с этим связываются «милые ещё с детства впечатления от рождественских ёлок, от свечей и огней, горящих праздничными вечерами в окнах каждого дома» — после чего цитировалось стихотворение:

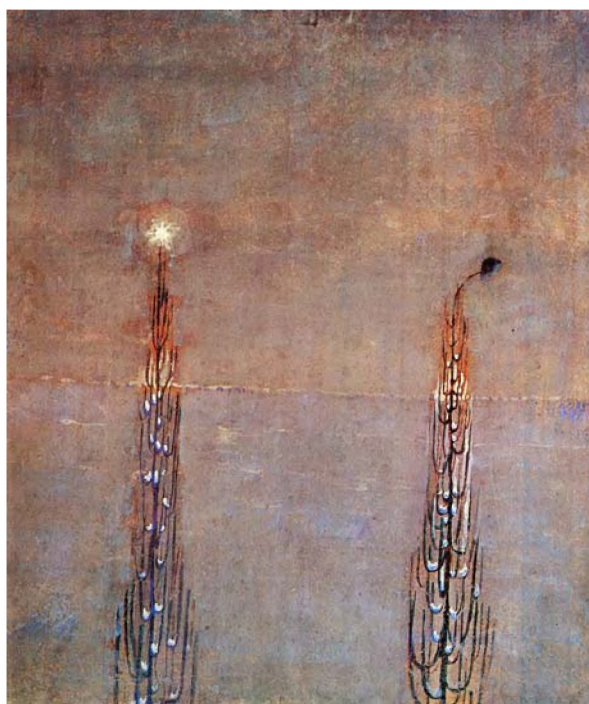
Как я люблю её в первые дни —  
Только что из лесу или с метели!  
Ветки неловкости не одолели.  
Нитки ленивые, без суетни,  
Медленно переливая на теле,

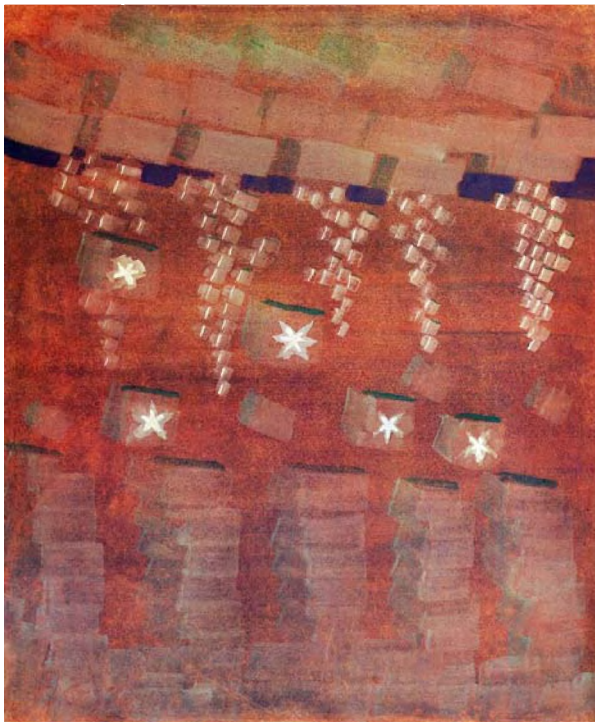
*Виснут серебряною канителью.  
Пень под глухой пеленой простыни.*

*Как я люблю её в первые дни,  
Всю в паутине или в тени!*

*Борис Пастернак*

*В 1974 году, когда в Москве вышла в свет моя книга, Пастернак оставался для властей одиозной фигурой, и стоявшее под этими строками имя было выкинуто цензурой. Я рад теперь повторить в новой книге ту же цитату и вновь написать под ней имя любимого поэта.*





64 – 71. Зима. Цикл. I – VIII. 1906 – 1907





Зима. II



Зима. VII



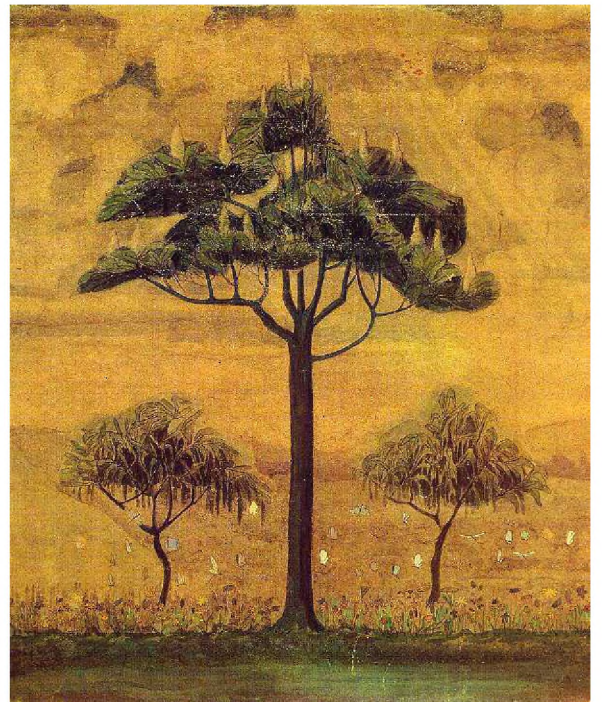
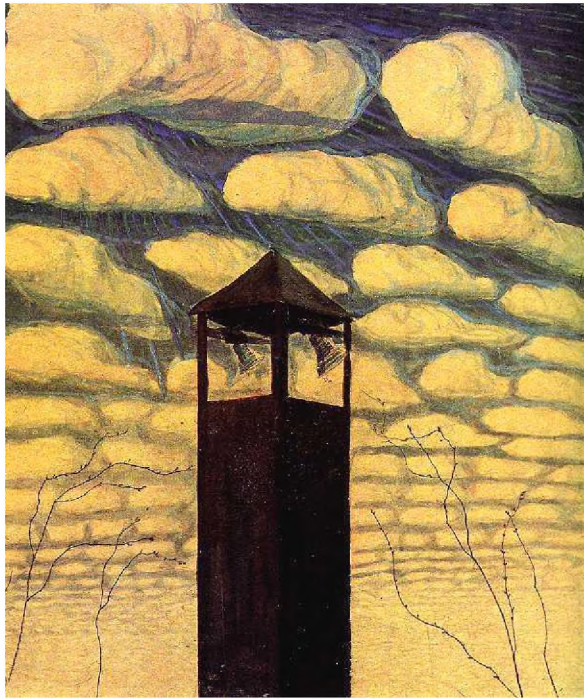
Зима. VIII

**72 – 75.** Весна. Четыре картины. 1907 – 1908. Бумага, темпера. I. 36,0 × 31,5. II. 37,1 × 31,7. III. 37,1 × 31,7. IV. 36,5 × 31,5

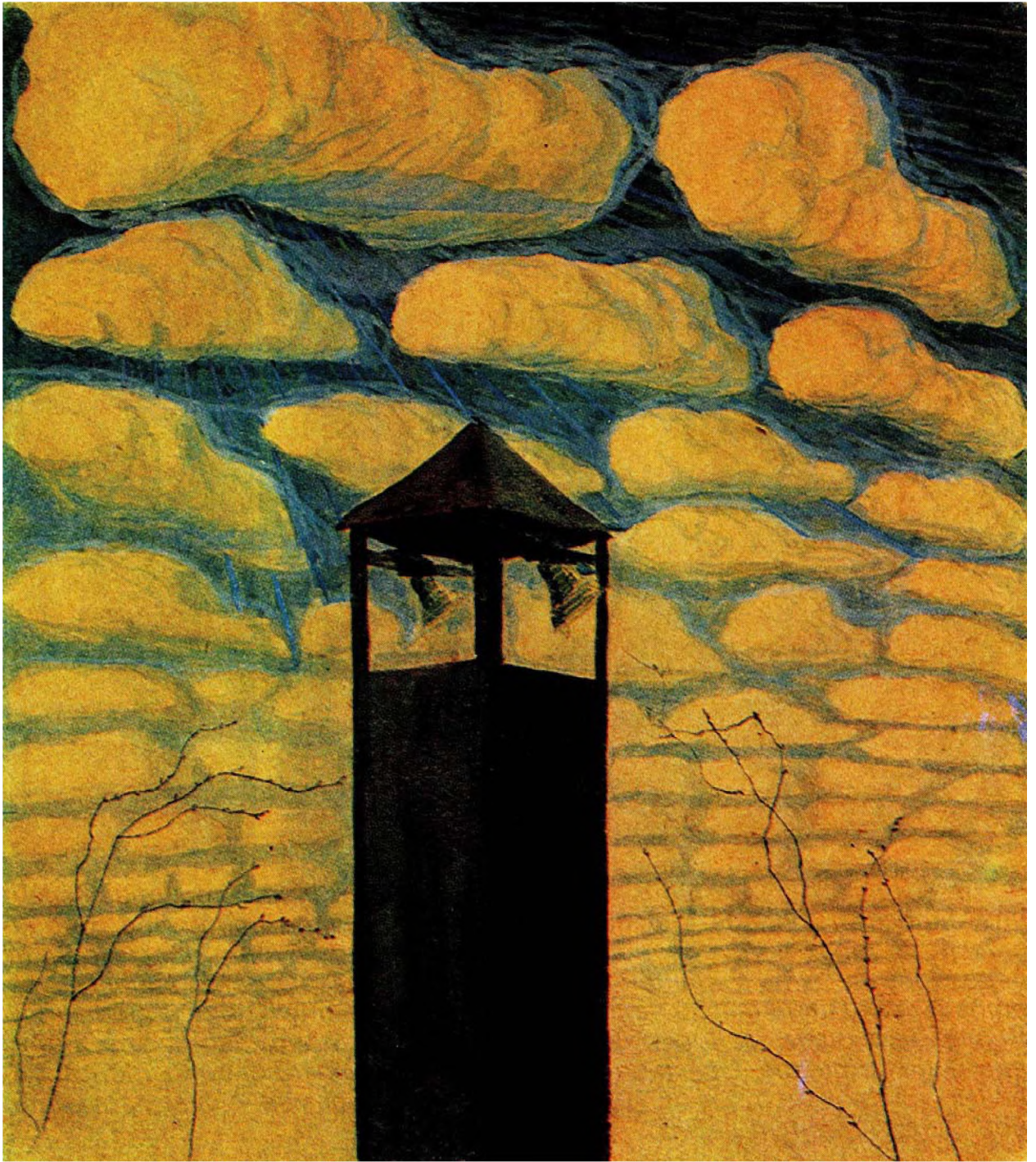
*Если в цикле «Зима» воплощена идея оцепенелой неподвижности и, в сочетании с этим, ледящего дыхания холода, то четыре картины «Весны» — это гимн бурному движению и льющемуся с небес тёплому свету. Гимн этот возглашается с колокольни на первой из картин, в которой художник «остановил мгновенье», когда колокола её в резком порыве — ветра? времени? невидимого звонаря? — отклонились в сторону. И по небу, обнимающему всё пространство картины, как бы в резонанс колокольному звону, поплыли в бесконечность облака — ряд за рядом, с физической точностью иллюстрируя известный закон распространения «волнового возбуждения» — будь то звук, будь то удар по воде, когда во все стороны начинают бежать по глади её за волною волна. Чюрлёнис воспользовался этим явлением с обезоруживающей простотой и наивностью, действительно создав иллюзию «остановившегося звучания».*

*Композиция этой картины — с тёмной и широкой вертикалью колокольни в середине — должна была бы выглядеть слишком определённой и, возможно, противоречить идее движения звука. Этого, однако, не происходит, по-видимому, по двум причинам. Во-первых, и сама колокольня, и грань её стенок на едва заметные расстояния сдвинуты от срединной вертикали листа, что придаёт композиции динамическую неустойчивость. Во-вторых, тончайшие линии древесных побегов по сторонам колокольни своей хрупкостью составляют столь сильный контраст колокольне, что и она сама кажется не столь массивной, а её более лёгкий верх объединяется с этими тонкими деревцами (их линии сходятся где-то в вершине пирамидальной крыши).*

*Во всех четырёх картинах присутствует этот лейтмотив весенних деревьев: тонкое деревцо на островке земли среди вод, родившихся от трёх потоков, которые стекают как будто прямо с неба; деревца, уже чуть ожившие на почве, когда снег лежит лишь кое-где, отдельными шапками; и наконец три дерева цветут, уже набрав силу. Ритм меняющегося числа деревьев — четыре, одно, два и три, ритм плывущих облаков, стекающих потоков, биения колоколов, танца бабочек создают острое ощущение движения, перемен — чувство, которое и пробуждает весна.*



72 – 75. Весна. Четыре картины. 1907 – 1908



Весна. I

76 – 78. Лето. Цикл. I – III. 1907 – 1908. Бумага, темпера. I. 36,4 × 31,3. II. 36,2 × 31,2. III. 36,0 × 30,2

*Лето было для Чюрлёниса лучшим временем года, наиболее творческим периодом и, вероятно, наиболее спокойным, тем более, что проводил он летние месяцы, как уже говорилось, обычно в кругу любящих его родных, в милом его сердцу доме в Друскининкае. И это объясняет, почему теме лета, композициям с летними деревьями, цветами, бабочками посвящено большое число его работ и почему на этих работах всегда лежит печать покоя и тишины — даже когда его лето пасмурно-серое. Правда, в Литве и на самом деле дождливые дни бывают тихи и покойны.*

*Цикл из трёх картин под названием «Лето» написан в частой у художника форме триптиха, на этот раз скомпонованного симметрично относительно центральной картины. Во всех трёх основным «персонажем» является образ облака — в центральной оно вертикальное, повторяющее своей формой, как эхом, пятипалую руку деревьев, а в картинах по сторонам — возлежащие над лесом и над холмом два облака антропоморфных очертаний. Ясна в этом цикле прямая формальная связь с картинами «суточного цикла»: в картине «День» (20) мы уже видели облачное «эхо», вторящее древесным куполам, а в картине «Ночь» (22) облако «возлежало» так же, как и в правой картине «Лета».*

*Триптих, в противоположность «звучанию» в «Весне» (72 – 75), провозглашает длящуюся «паузу», отмеченную останавливающим, даже предупреждающим жестом воздетой в центральной картине руки деревьев и её облачным повтором. Это именно впечатление долгой паузы, а не неподвижности (как то было в зимнем цикле), момента покоя, насыщенности мира светом, влагой, теплом и зеленью. Такая трактовка не будет казаться слишком произвольной при рассмотрении нескольких важных деталей цикла, придающих этим трём картинам смысл более абстрактно-философский, нежели просто фиксации летней природы. Вырастающая над плоскостью земли гора с вознесённой рукой и Божьим образом в виде часовенки в силу своей пространственной обособленности от остального пейзажа становится связанной с идеей «верха», с небом, которое в свою очередь связано с «низом» посредством контура облака — той же вознесённой руки. «Провозглашённая» в такой форме идея повторяется в боковых картинах тем, что земные побеги, пересекая вертикалями весь лист, уходят за его пределы — тоже в небо, становясь тем самым знаками «мировых деревьев», соединяющих небо с землёй, что совпадает с контекстом многих других работ Чюрлёниса (в той же «Весне», например).*

*Но, может быть, самым существенным, с точки зрения идей картин Чюрлёниса, является нижняя часть первого — левого листа цикла (76). Художник здесь изображает «подземное»: передний план картины выглядит не чем иным, как разрезом почвы, в глубине которой живут своей подземной жизнью корни растений. Я думаю, что следует опасаться детального выяснения того, что помещено на границе между земной поверхностью и глубинами почвы, иначе пришлось бы говорить о намёках на какие-то археологические образования, полуразрушенные строения и тому подобное. Во всяком случае для того, кто, как я, представляет себе вид раскопок где-то в поле, сплошь усеянном глиняными черепками, оставшимися от тех, кто жил на земле до нас пять тысячелетий назад, вид этого разреза говорит о живом — и неживом, о земном — и подземном. И всё это изображено в одновременности на столь небольшом и столь нестойком листе бумаги...*

*Есть ли ещё где-то в живописи аналогии этой картине? Я пока не могу на это ответить.*



76 – 78. Лето. Цикл. I – III. 1907 – 1908

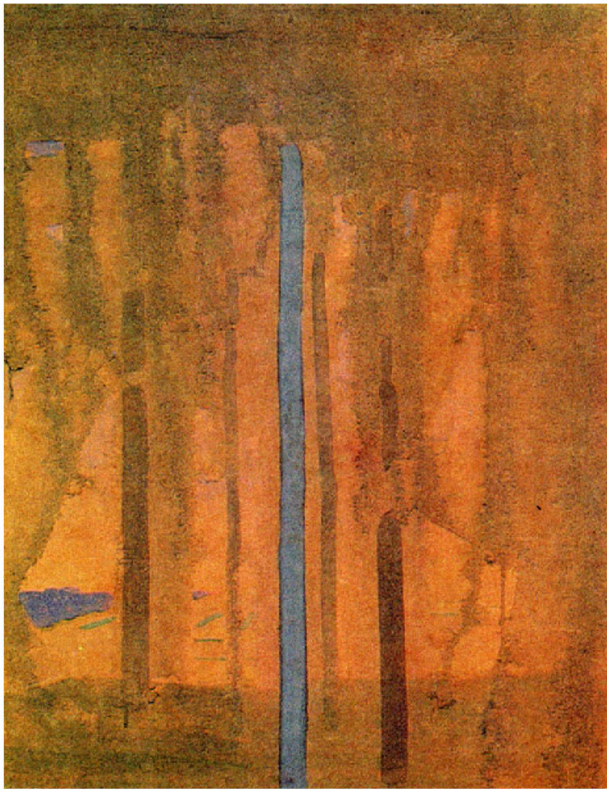




Лето. Цикл. II

**79 – 81.** Лето. I – III. 1907 – 1908. Бумага, темпера. I. 36,5 × 30,0. II. 49,0 × 47,0. III. 36,1 × 28,4

*Этот триптих, в котором используется техника разведённой, размытой краски и работы «по мокрому», ещё один пример перехода Чюрлёниса к абстрактной живописи. Зрителю нужно делать определённое усилие для того, чтобы увидеть в нижней части первых двух картин атрибуты земного пейзажа, вверху — облака, а в линиях вертикалей — то ли деревья, то ли струи дождя. Реальность исчезающе неуловима, остаются цвет, пятно и линия, не стремящиеся сложиться в предметы, но лишь создающие настроение. Если эта последняя цель есть цель абстрактной живописи, то трудно предположить, что Чюрлёнис столько раз достигал её в своих работах бессознательно или случайно.*



79 – 81. Лето. I – III. 1907 – 1908



Лето. III

**82 – 84.** Райгардас. Триптих. 1907 – 1908. Бумага, темпера. (61,7 × 72,4) × 3

Назвать «Райгардас» триптихом можно лишь условно: в сущности это одна, вытянутая горизонтально, картина, написанная на трёх листах (в музейной экспозиции у них общая внешняя рама). Это, пожалуй, единственная работа художника, которую без каких-либо существенных оговорок можно назвать пейзажем. Но интересно, что этот ландшафт, избранный Чюрлёнисом для столь необычного у него реалистического воспроизведения, как раз оказывается связан с мифологической легендой, основанной на традиционном сюжете о подземном городе. Ядвига Чюрлёните в своих воспоминаниях рассказывает очень красочно о прогулках с братом по окрестностям Друскининкай, в частности, описывает и место, называемое Райгардас. Её описание повторяет то, что можно видеть на пейзаже Чюрлёниса, и мне кажется уместным привести здесь фрагмент из написанного Я. Чюрлёните:

«Долго шли мы лесом в Райгардас, а сосны провожали нас то тихим, словно вздох, шелестом, то ласковыми кивками вершин. Дорога постепенно начала подниматься вверх, а лес редеть. Приближались песчаные холмы, поросшие молодыми сосёнками и можжевельником. Под ногами — сухой серый мох и чабрец.

— Уже скоро Райгардас, — воскликнул Кастукас и затянул свою любимую песню:



Ой, ты лес, ты лес, ты лес мой зелёный,  
Полный пташек певучих,  
В ясный денёчек  
Птички свистали,  
В хмурый день замолчали.

Мы тут же подхватили, и звонкая песня поплыла по рощице. Но вдруг она оборвалась. Кастукас, шедший на несколько шагов впереди, первым воскликнул:

— Эгей, эгей, смотрите, Райгардас!

Хоть и трудно было взбираться наверх по песку, но, собрав все силы, я подбежала к брату и замерла в удивлении. Под нашими ногами, сколько хватало взгляда, раскинулась огромная долина, опоясанная фиолетовой лентой леса. Посредине нарядного зелёного луга извивалась речушка, кое-где заросшая густым кустарником. Как широко, как просторно!

Это здесь, по преданию, ушёл под землю большой город Райгардас — с фантастическими башнями, со звучащими в пасхальную ночь колоколами, белораморными стенами и золотыми крышами. Это добрые души бедных жителей затонувшего города блуждают по болотам и, словно звёзды в небе, сверкают на болотах среди ночи. Это недобрые души этого же города выползают по ночам на дороги, чтобы пугать приезжих и играть с ними злые шутки. Это здесь в тишине ночи слышится надрывающий сердце крик: «Спасите, спасите, тону!» — то в одном месте, то в другом, то мужской голос, то женский. Это здесь в лунные ночи звучит волшебная музыка, словно возникающая из-под земли. Очень грустная, она несёт душе утешение звучанием невиданных инструментов. А как коварен этот зелёный простор, усыпанный яркими пёстрыми

*ми цветами! Не один косарь, ступив ногой на плавучую моховую кочку, ушёл в трясины вместе со своей косой и точилом — осталась только соломенная шляпа, одиноко плавающая на поверхности. Не один пастушонок, забредший сюда в поисках заблудившейся коровы, нашёл свой конец в бездонных топях. Напрасно звала и оплакивала его мать. Не иначе как подземные жители Райгардаса похищали бедных людей, чтобы не забыть их речи и песни. Недаром женщины... провожая мужей на косьбу, а ребяташек на пастбища, окуривали их освящёнными травами и умоляли не ходить по местам, где под зеленью и мхом коварно скрываются глубокие ключи, ведущие в затонувший город Райгардас».*



82 – 84. Райгардас. Триптих. 1907 – 1908 (↑↓)









**85 – 86.** Утро. Город. I – II. 1905 – 1906(?). Бумага, темпера. I. 26,3 × 28,5. II. 26,1 × 28,7

**87 – 88.** Город. I – II. 1908. Бумага, темпера. I. 36,8 × 30,2. II. 36,8 × 30,6

*Начиная с «Симфонии похорон» Чюрленис вводит в свою живопись тему города. Эта тема не имеет ничего общего с урбанизмом живописцев XIX – XX веков, более того, не имеет ничего общего с городами, которые выстроили люди, чтобы в них жить. Для Чюрлениса город — это мечта, мираж, видение каких-то архитектурных скоплений, явленных среди пространства волею неких строительный сил, подобных тем силам, которые создали всё сущее — солнце, звёзды, землю, а на земле — море, горы, деревья. Иначе говоря, город у Чюрлениса — явление, существующее в том же особом мире, где отсутствует обыденность, принижённый, так сказать, «микро-быт», а есть лишь «макро-быт» природы и человеческих цивилизаций в целом: их жизнь, расцвет и умирание.*

*На двух картинах «Утро» (85 – 86) город и его строения вырисовываются слабыми контурами где-то среди гор, составляя нечто почти неотделимое от них. Эти небольшие листы принадлежат к числу лучших лирических этюдов художника. Палитра его темперы достигает здесь особой изысканности, и размышляя о технике, с помощью которой Чюрленис создает иллюзию туманного света, надо признать, что импрессионистическая манера ему была далеко не чужда.*

*Из многочисленных работ, связанных с темой города, ещё в двух, так и называющихся «Город» (87 – 88), архитектура тоже проступает как бы сквозь дымку, но здесь она более приближена к зрителю и поэтому более различима. Разнообразие городских чюрленисовских форм можно свести к нескольким типичным группам: это всегда башни, венчающиеся шпилями и куполами, это сложенные из камней стены и мосты, часто арочные ворота. Другие — «не городские» — архитектурные формы представляют собой крепости и замки, жертвенники, пирамиды.*

*Как в «Сотворении мира» создавался мир «не наш», так строились и эти «не наши» города и сооружения, принадлежавшие каким-то иным, чем мы, обитателям, может быть, давно покинувшим эти волнующие воображение стены, среди которых, кажется, не жили, а лишь пели гимны и курили жертвенный фимиам. Происхождение этих архитектурных форм можно в равной степени соотнести и с Востоком, и с различными древними цивилизациями — от Месопотамии и Египта до Центральной Америки (майя, инки, ацтеки). Но в сознании Чюрлениса выстраивалась, однако, и его собственная, ни на что непохожая архитектура, как будто он видел перед собой некую давно исчезнувшую Атлантиду и стремился вновь и вновь её воссоздать.*



85 – 86. Утро. Город. I – II. 1905 – 1906(?) (↑↓)





87 – 88. Город. I – II. 1908 (↑↓)



**89 – 100.** Знаки зодиака. Цикл. I – XII. 1907. Бумага, темпера. I. Водолей. 36,2 × 31,4. II. Рыбы. 36,0 × 30,4. III. Овен. 36,4 × 31,4. IV. Телец. 36,0 × 30,9. V. Близнецы. 36,0 × 30,9. VI. Рак. 36,4 × 31,2. VII. Лев. 36,0 × 30,8. VIII. Дева. 36,1 × 31,6. IX. Весы. 36,0 × 30,9. X. Скорпион. 36,4 × 31,6. XI. Стрелец. 36,4 × 31,5. XII. Козерог. 36,4 × 31,6

Принятое сейчас название цикла — «Знаки зодиака» — возникло уже после смерти художника. В прижизненных публикациях (в каталогах, в критике) цикл называется «Зодиак», а каждая из двенадцати картин имеет названия: «Солнце вступает в знак Водолея», «Солнце вступает в знак Рыб» — и так далее до последней — «Солнце вступает в знак Козерога». В этих названиях, которые, безусловно, были присвоены картинам самим автором, есть определённый акцент: идея цикла — не одно лишь изображение символа созвездия и его неба, но и идея движения Солнца, устремлённости светила к ещё не наступившему моменту времени. Позднейшая традиция, однако, упростила, укоротила названия, и нынешний вариант считается общепринятым.

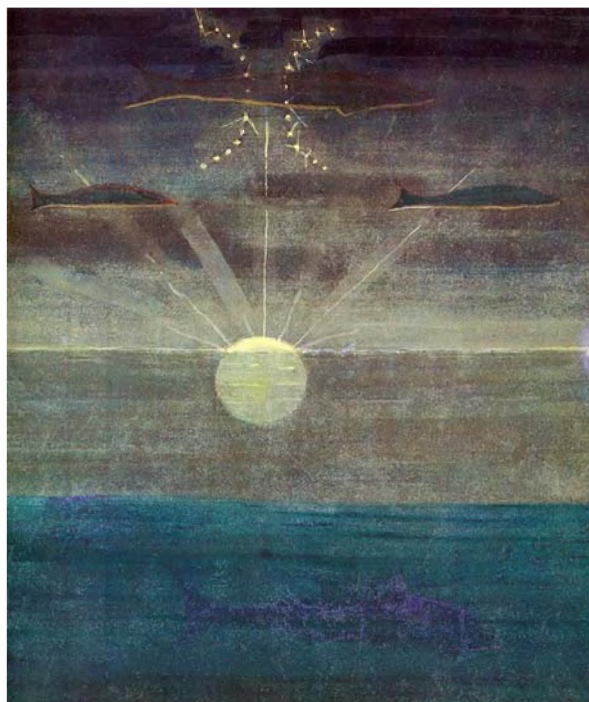
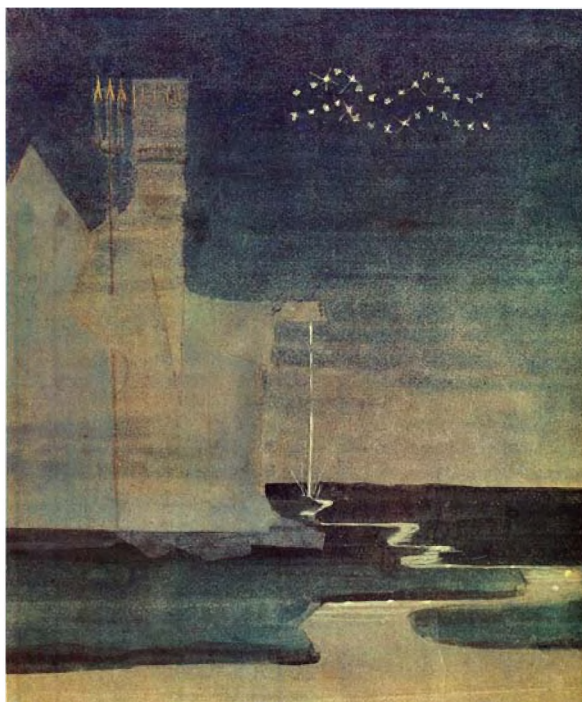
Картины цикла построены по одному принципу. Перед нами ночное небо, на нём сияет знак зодиака — не само созвездие, а составленный из звёзд его астрономический символ. Мы видим и землю — на одних картинах это линия горизонта, на других — горы, скалы, холм, луг с цветами, а на нескольких — под небесами спокойные или волнующиеся воды. Ниже сияющего зодиакального знака — те фигуры, которые дали имена созвездиям: Водолей — туманное изваяние коронованного и снабжённого трезубцем властелина-Рех'а, из чьей вытянутой руки истекает отвесно вниз светлая струя, которая затем, извиваясь на просторах земли, обращается в реку и растекается в море; Овен — силуэт животного, гордо стоящего на остром пике скалы; Дева — неподвижная, задумчивая девушка по пояс в цветах, поднявшая свой лик к небу; Стрелец — фигура на вершине горы с напряжённо натянутым луком и стрелой, нацеленной в зенит, в грудь гигантской птицы, закрывающей своими крыльями знак созвездия... Без труда читаются и изображения в остальных картинах.

Удивительно красив колорит «Зодиака». Если в «Сотворении мира» Чюрленис смог создать впечатление космической безвоздушности, то здесь великолепно передаётся ощущение ночного воздуха. Цикл написан в вибрирующем прозрачно-тёплом, действительно «воздушном» колорите, свойственном всем этим двенадцати ночным или предутренним картинам.

На это колористическое единство накладывается разнообразие композиционных приёмов, посредством которых преодолевается неподвижность изображённых художником силуэтов-фигур. Наш взгляд, рассматривая каждую из картин, ведёт себя всякий раз по-иному. Глядя на «Водолея», наш взор скользит сперва снизу вверх, к голове сидящего колосса, затем, следуя за падающей струёй, «стекает» ниже и затем делает несколько горизонтальных изгибов — по направлению светлого русла реки. В «Близнецах» глаза устремляются вниз и вдаль — в ущелье, где сияет солнце, потом вслед за его лучами взгляд возносится к плоским обрывам и движется горизонтально, как бы стремясь свести воедино, соединить зрительным мостом две маленькие человеческие фигурки, стоящие на краях обрывов. «Рак», на которого мы смотрим близко и снизу, уводит взгляд зрителя наискосок влево и вверх, «Телец», сидящий чуть ниже центра картины на округлом возвышении, заставляет глаза мысленно намечать и другие, уходящие вверх круги, а «Весы» — их чаши, как бы подвешенные к звёздному коромыслу, качаются двумя лодочками на синусоидной линии морских волн — как будто и нас увлекают в свой танец. И есть ещё одно, внутреннее движение во всех картинах, — это движение Солнца, которое всегда, больше или меньше, присутствует на небе и — «вступает в знак...». Не следует думать, что речь идёт об утреннем восходе: нет,

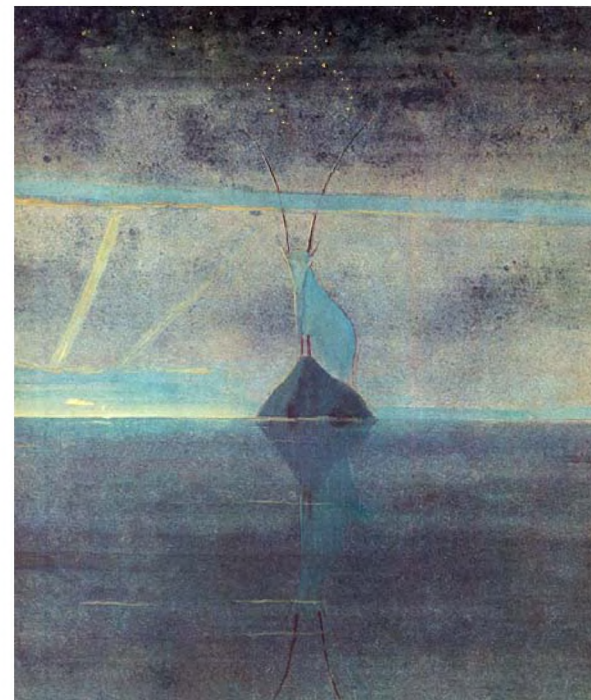
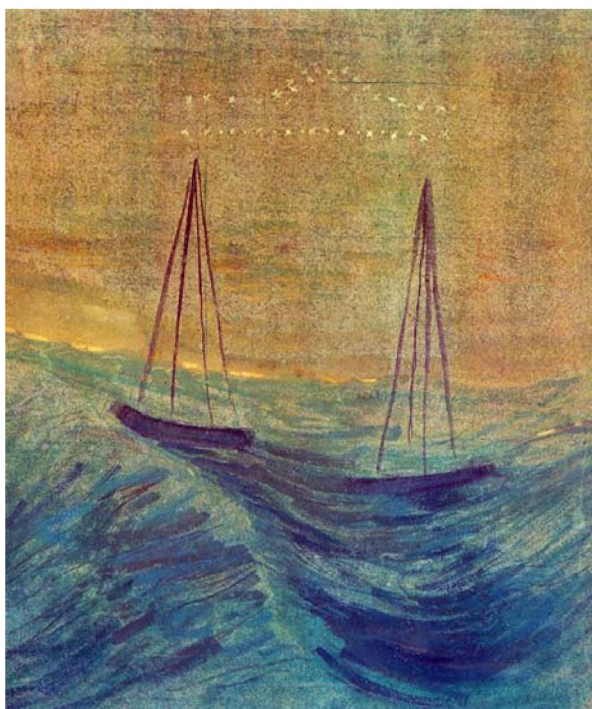
потому что, как известно. Солнце вступает в знак зодиака не в предшествовании определённого времени суток, а в предшествовании наступающего месяца. То есть зритель как бы является свидетелем некоего промежуточного, неустойчивого состояния небесных светил. Конечно, это наше ощущение, если оно возникает, связано не только с самими картинами, но и с внешними знаниями — по астрономии, истории культур и т. п. Но таков Чюрлёнис: он и живописен и литературен одновременно, как и сама эта звёздная мифология, которую он здесь воспроизводит. Осознавая это, мы, глядя на чюрлёнисовские «Зодиаки», начинаем воспринимать время как эпическую поступь внутри беспредельной вселенной.

Послесловием к этим картинам или сопровождающим их рефреном может служить восклицание Коперника: «А что может быть прекраснее, чем небо, охватывающее всё, что прекрасно?»

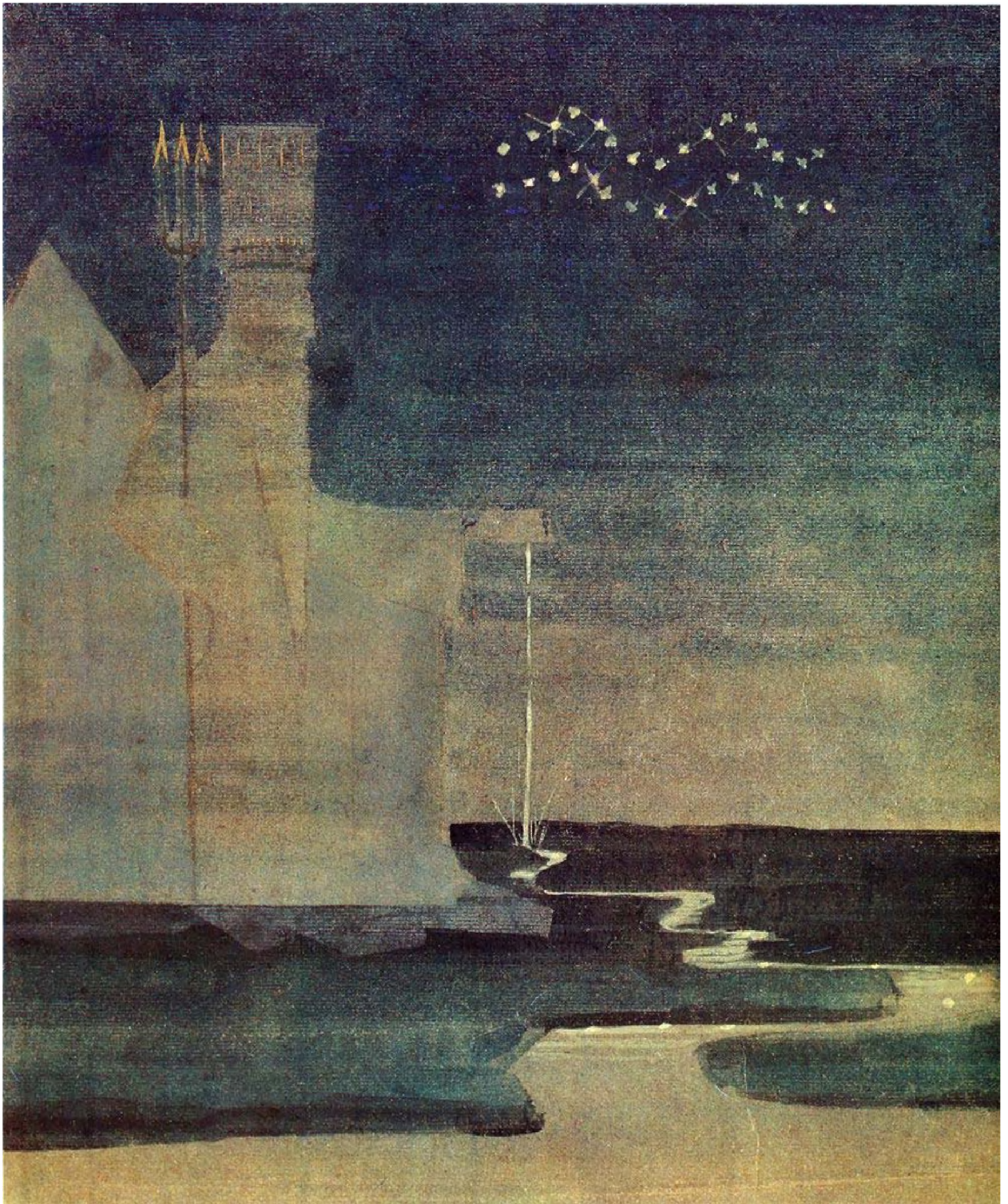








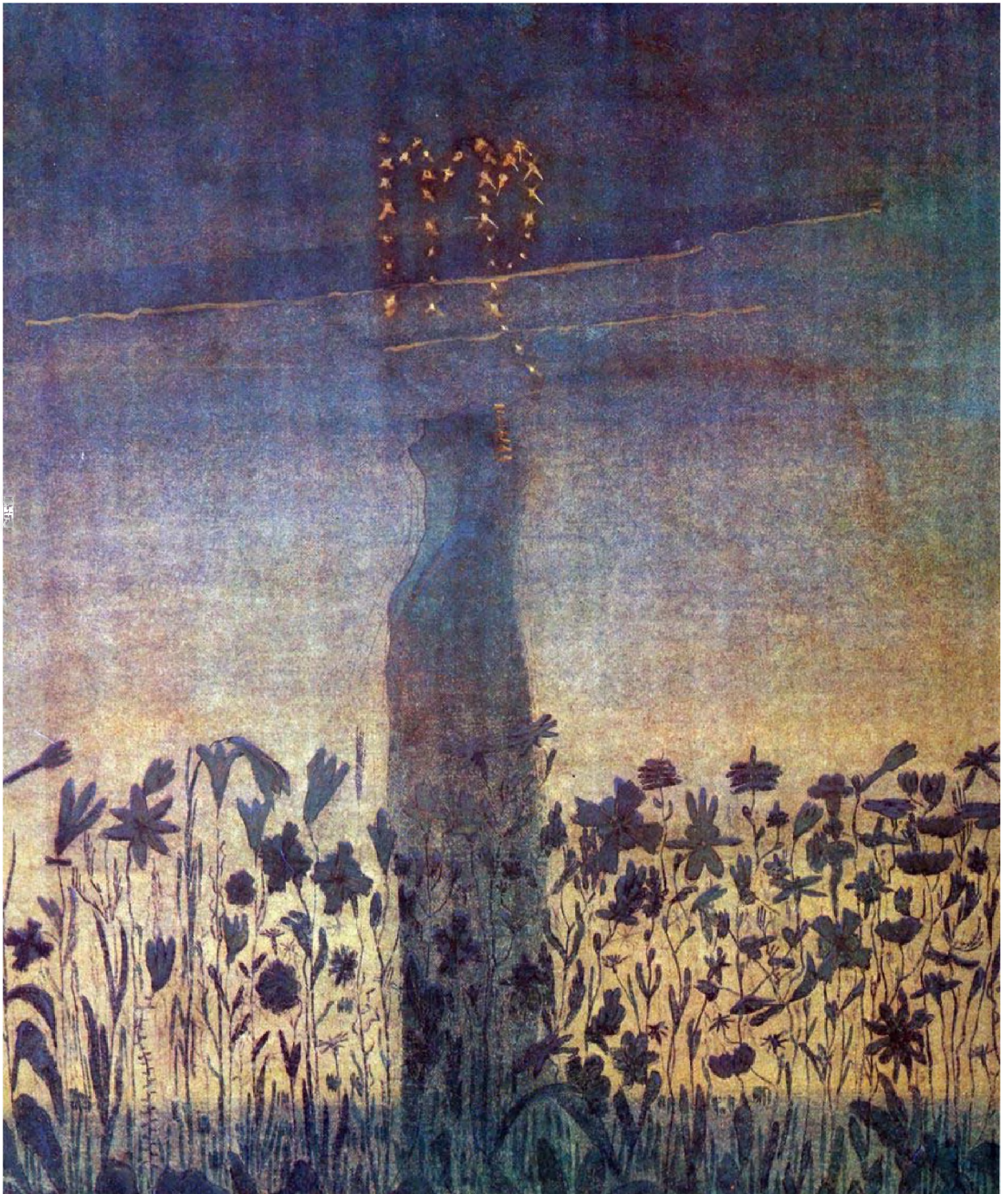
89 – 100. Знаки зодиака. Цикл. I – XII. 1907. I. Водолей. II. Рыбы. III. Овен. IV. Телец, V. Близнецы. VI. Рак. VII. Лев. VIII. Дева. IX. Весы. X. Скорпион. XI. Стрелец, XII. Козерог.



Знаки зодиака. I. Водолей



Знаки зодиака. IV. Телец



Знаки зодиака. VIII. Дева



Знаки зодиака. X. Скорпион

101 – 103. Мой путь. Триптих. 1907. Бумага, темпера. I (III?). 36,3 × 30,8. II. 54,2 × 45,0. III (I?). 36,3 × 30,8

Как и в некоторых других циклах, вопрос о последовательности картин триптиха «Мой путь» остаётся нерешённым. Хотя развеска в Галерее Чюрлёниса и некоторые издания начинают триптих с картины, изображающей остроконечные башни, а заканчивают пейзажем со светлыми горами, в последнее время стали считать более правильным другой порядок: «путь» начинается с горного пейзажа, а картина с башнями следует после большой центральной.

Литовский искусствовед и художник А. Савицкас, описывая «Мой путь», говорит о боковых частях триптиха как о сценических «кулисах», которые выдвигают центр на первый план. Это верно постольку, поскольку центр, вообще говоря, всегда воспринимается как доминирующая часть. Но трудно согласиться с оценкой боковых картин как служебных относительно центральной. Они, конечно, стилистически совсем иные, чем середина триптиха, но этого обстоятельства мало, чтобы считать их лишь «сценическими кулисами». Каждая из них обладает не зависимыми от двух других работ достоинствами. Картина с башнями по своему настроению близка к работам художника, связанным с темой города. Пейзаж с горами примыкает к тематике образов гора — облако — человек: светлая, даже призрачная гора в своей левой, высокой части имеет вид антропоморфной фигуры — может быть, профиля ангела, у которого хорошо «читаются» чуть склонённая голова и крыло за спиной.

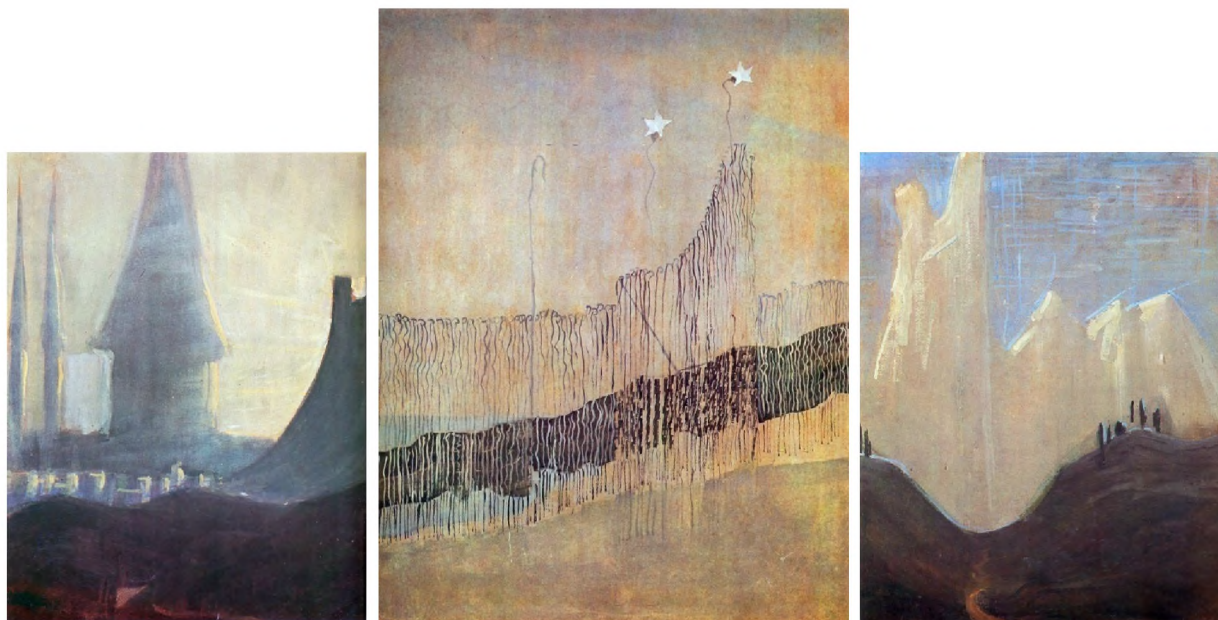
Средняя картина триптиха «Мой путь» — одно из удивительных творений не только самого Чюрлёниса, но и, без преувеличения, живописи как таковой. Абстрактные тенденции художественного мышления этого живописца и музыканта нашли здесь уникальное выражение. Он воспользовался языком, близким к языку математики, поскольку идею пути — подъёмов, спадов, взлётов и провалов жизненного, духовного — словом, пути «дитя человеческого» он выразил посредством графика, который есть не что иное, как график в координатах: горизонтальная — пройденный путь или, что то же, время жизни; вертикальная — духовные достижения. При всей условности (если угодно, то наоборот — при всей конкретности) этих определений — время, достижения, жизнь, духовное — нельзя не читать этот график именно в таком ключе: путь по жизни есть чередование состояний, — например, состояния одного монотонного уровня (левая часть картины), сменяющегося вдруг неожиданным взлётом, причём, по видимому, бесплодным, затем движением к подъёму, который сопровождается редкими «звёздными» прорывами куда-то далеко ввысь, затем внезапным и резким срывом — и вновь движением от низкого уровня куда-то дальше — куда? К этому призрачному городу с башнями, может быть?

Проступающий сквозь ординаты графика ландшафт — наклонная, идущая чуть вверх земля и, как можно думать, полоса деревьев на ней и море где-то сзади — даёт как будто опору этому движению. Прибегая к музыкальной аналогии, можно сказать, что ландшафт становится чем-то вроде басового сопровождения для непрерывного, в коротких длительностях, движения токатного характера.

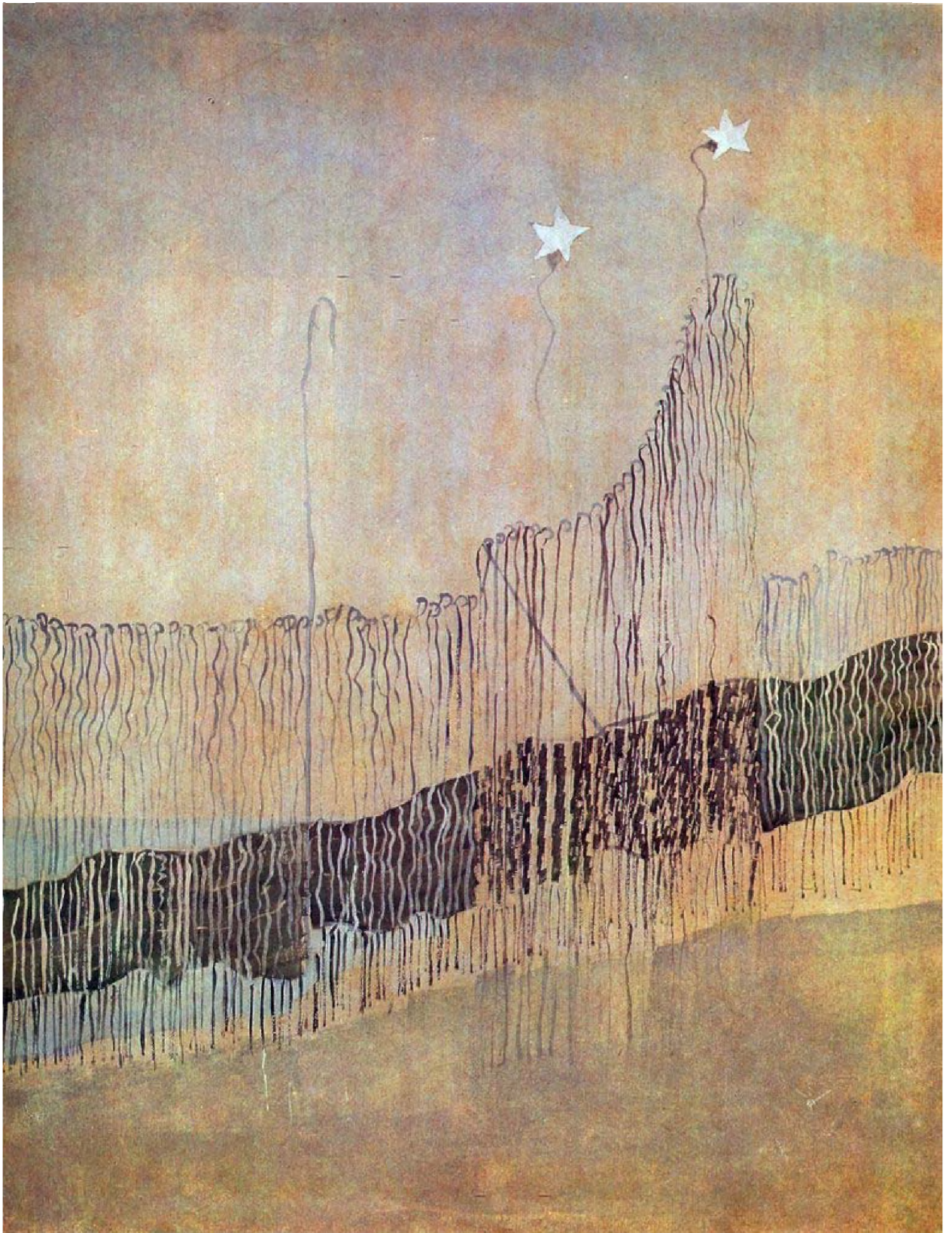
К этой работе Чюрлёниса в большой степени относится размышление философа и поэта Вячеслава Иванова, которое в своей статье 1911 года цитирует критик Сергей Маковский:

«Любопытнее и убедительнее этот духовидец тогда, когда он ставит себе задачу уже иррациональную для живописи, — когда он непосредственно отдаётся своему дару двойного зрения. Тогда формы предметного мира обобщаются до простых схем и сквозят. Всё вещественное, как бы осаждаясь в другой, низший план творения, оставляет

*ощутимым только ритмический и геометрический принцип своего бытия. Само пространство почти преодолевается прозрачностью форм, не исключая и не вытесняющих, но как бы вмещающих в себе соединение формы. Я не хочу этим сказать, что идея опрозраченного мира иррациональна для живописи сама по себе. Но у Чурляниса эта геометрическая прозрачность кажется мне попыткой приблизиться к возможностям зрительной сигнализации такого созерцания, при котором наши три измерения недостаточны. По-видимому, художник ищет в сфере Эвклида дать проекцию вещей, воспринимаемых им в сфере Лобачевского».*



101 – 103. Мой путь. Триптих. 1907



Мой путь. II



**104.** Лес. 1907 – 1908. Бумага, пастель. 62,0 × 72,8

*В большинстве мифологий мира лес является местопребыванием враждебных человеку сил, но в некоторых он воплощает добрые начала. Многие из древних верований говорят о зооморфных (медведь) и антропоморфных (женщина, душа охотника) хозяевах — духах леса. У Шекспира в «Макбете», как мы знаем, упоминается о движущемся Бирнамском лесе.*

*Лесная мифология представляет собой тот контекст, к которому прямо относится «Лес» Чюрлёниса. Деревья с их листвой или хвоей предстают в картине чередой фигур, силуэты которых полны экспрессии и движения, как будто под ветром движутся и толкуют о чём-то лесные духи. Каждая древесная вершина-голова увенчана коронами — знаками королей, «хозяев» леса, природы, ночи. Всё здесь обозначено силуэтно, всё погружено в темноту, и вкрапления звёзд и слабая подсветка деревьев сзади призваны лишь усилить впечатление таинственности этого ночного собрания — разговора или шествия деревьев. Не исключено, что, подобно другим картинам Чюрлёниса, «Лес» имеет какого-нибудь реального двойника — опушку соснового леса на побережье Прибалтики или в глубине Литвы.*



**104.** Лес. 1907 – 1908

**105 – 107.** Сказка. Путешествие королевы. I – III. 1907. Бумага, темпера.  
I. 73,0 × 63,0. II. 62,7 × 72,1. III. 72,2 × 62,8

Цикл из трёх картин «Сказка» воплощает в себе, возможно, один из самых загадочных замыслов художника. Начать с того, что очень трудно установить семантическую связь между всеми тремя картинами, хотя здесь и есть объединяющие их визуальные элементы. Это одуванчики в первой и второй и, по-видимому, гигантский «небесный» одуванчик в третьей, это также птица, облетающая младенца на второй картине, и птица, раскинувшая огромные крылья и сидящая рядом с женской фигурой. Объединяет картины и гора, которая занимает большую часть пространства первой из картин, а во второй и третьей присутствует как уходящая вниз, за пределы картин, притом что действие происходит на её вершине. Башня слева от женской фигуры может быть сопоставлена с башнями замка, видимого на вершине горы в левой боковой картине. Но все эти совпадающие элементы трудно сложить во что-то единое. Безусловно, поэтическим центром цикла является средняя картина — и не только потому, что она и композиционно должна быть таковой. Это поразительная по своему лаконизму и простоте метафора хрупкости жизни. Младенец и одуванчик — слабая, исчезающая от дуновения головка одуванчика и рядом голенькая головка младенца — это как будто словесный призыв к защите всего живого. И птица усугубляет заключённую в этом призыве тревогу, поскольку с её полетом связывается вопрос: угроза она, эта птица, или защита? Я думаю, что организации экологической защиты не могли бы найти лучшего графического воплощения для своих идей.

Существует несколько примеров того, как пытались «прочитать» эту «Сказку». Литовская поэтесса Саломея Нерис (1904 – 1945), создавшая в 1939 – 1940 годах цикл «Из картин Чюрлёниса», о смысле центральной картины написала в таких строках:

Солнце светит нам всегда.  
Летит чёрная 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 чёрная беда.

(Пер. Д. Самойлова)

Трудно сказать, почему поэтесса упоминает «час труда», — разве что видя возделанные поля на третьей картине. Но её трактовка выражена недвусмысленно: «Летит чёрная беда».

Можно, однако, предположить и трактовку прямо противоположную. Птица, воспринятая поэтессой как «чёрная беда», прежде всего, никак не чёрная, но не это суть. Важнее другое: положение птицы относительно одуванчика и ребёнка таково, что она уже облетела их, а два хрупких создания продолжают жить. Да, может быть, птица совершит новый круг, и неизвестно, чем он закончится... Однако нельзя ли пока представить себе, что она их своими крылами оберегает? И если около коронованной женщины покорно сидит та же птица — королева даже руку положила ей на голову, — то, может быть, птица — это вестник, живая связь меж женщиной и младенцем?

*Или: не есть ли этот ребёнок — далёкое детство самой королевы, и птица — её спутница ещё с той, младенческой поры?*

*Цикл впервые был выставлен на Второй литовской выставке (Вильнюс, 1908). В воспоминаниях Софии говорится о том, что некий художник, один из устроителей выставки, рассказал Чюрлёнису про крестьянина, который рассматривал его картины. Особенно долго он стоял перед «Сказкой», и художник решил прийти на помощь «простому зрителю», предложив свои объяснения. Но тот отказался: «Не надо, я тут сам понимаю! Это сказка. Видишь — взбираются люди на гору искать чудо. Они думают, что там стоит вот такая королева — и кто окажется самым сильным, красивым и умным, того она и возьмёт. Взошли, а королевы и нет, сидит такой бедный голый ребёнок — вот сорвёт сейчас пучок одуванчиков и заплачет».*

*София далее пишет, что когда художник сообщил про этот эпизод Чюрлёнису, он был «тронут до слёз и всё волновался, когда мне это рассказывал, говоря, какое это счастье, что он не ошибся, что его искусство находит дорогу к сердцу народа, потому что оно корнями своими уходит в народ, и только наша псевдоинтеллигенция, оторвавшаяся от своего корня, от живого источника, снобы, нахватавшиеся “городской культуры”, слепы к истинной красоте».*

*Действительно ли так, в духе идеологизированного — «народно-демократического» — подхода к искусству, говорил Чюрлёнис или София приписала ему здесь свои слова, свои мысли? Задаваясь этим вопросом, стоит учесть, что, хотя к 1908 году Чюрлёнис был уже глубоко вовлечён в литовское культурное движение, тому содействовала именно София.*

*Возвращаясь к образам цикла, следует обратить внимание на три фигуры с серпами — они напоминают фигуры из «Композиции» (39), сделанной тремя-четырьмя годами раньше. Неожиданно анатомически-правильная головка младенца будет в сходном виде повторена в небольшой работе тушью 1909 года. И ещё в одном небольшом графическом листе младенец с крылышками за спиной бежит по тропке — это тоже 1909 год. Год, когда Чюрлёнисы уже ждали ребёнка, и год, когда художник был помещён в психиатрическую лечебницу.*

*Все три картины, как уже было сказано, имеют прямую связь с образом горы. Сама гора представлена на первой картине. Ей придана форма зооморфного существа, напоминающего ящера, — широкое большое тело и маленькая голова. Замок наверху «головы» имеет сходство с короной. Ведущая вверх по краю горы дорога, сопровождаемая древесными побегами, которые затем становятся лишь тонкими линиями, — частый у Чюрлёниса приём ритмизации пространства, членения непрерывной кривой (дорога) на отдельные отрезки. Так же членится непрерывная мелодия пульсирующим ритмом.*



105 – 107. Сказка. Путешествие королевы. I – III. 1907.



Сказка. Путешествие королевы. II



Сказка. Путешествие королевы. Iii

**108 – 110.** Путешествие королевича. Сказка. Триптих. 1907. Холст, темпера.  
I. 45,6 × 50,4. II. 45,5 × 50,3. III. 45,8 × 50,3

*Этот цикл подробно рассматривается ниже — в начале главы «Архетипная живопись» (см. с. 318)*

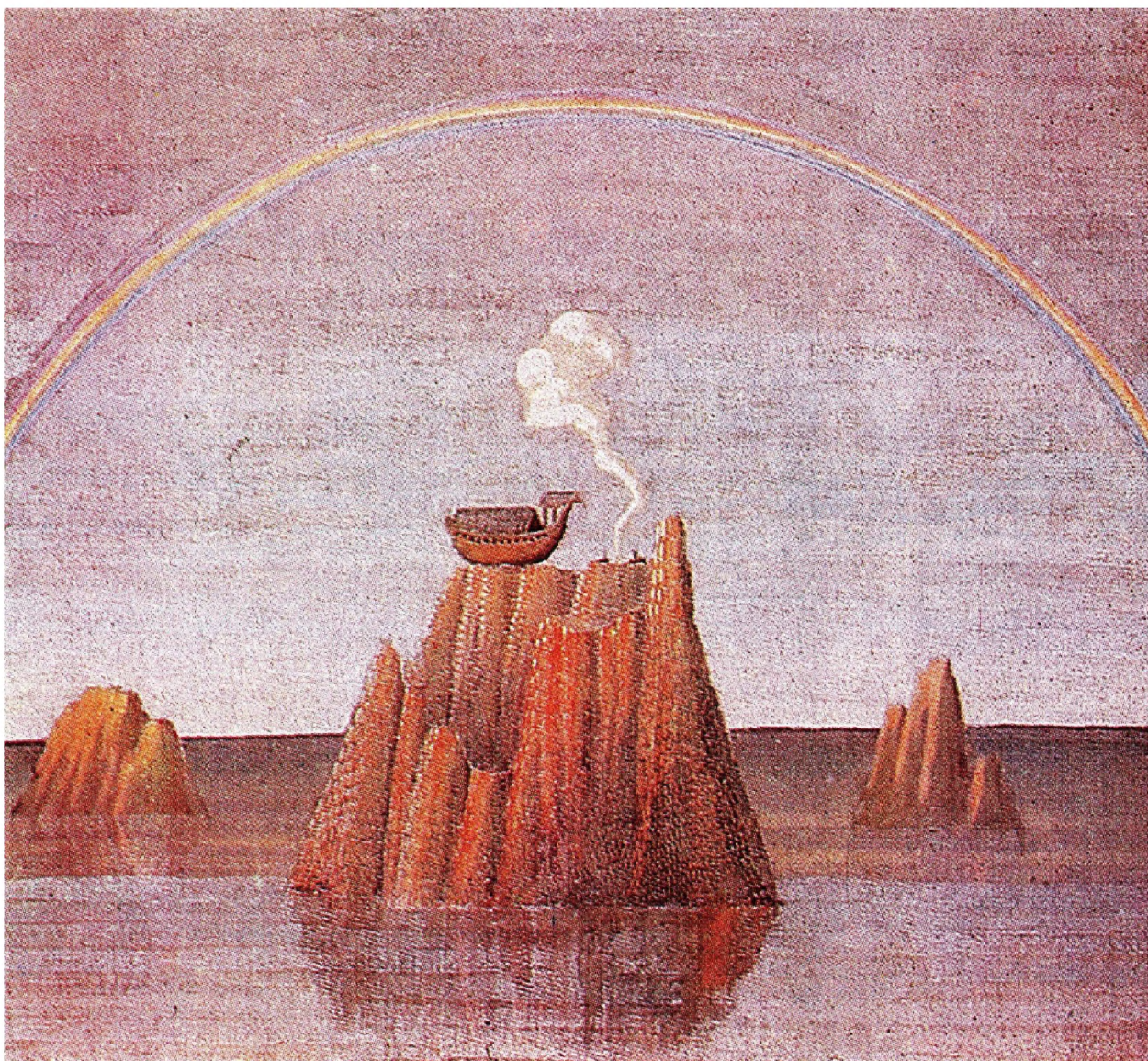


**108 – 110.** Путешествие королевича. Сказка. Триптих. 1907

**111.** Ноев ковчег. 1909. Бумага, темпера. 63,3 × 73,0

*Это одна из немногих работ художника, находящихся за пределами Литвы: картина хранится в Русском музее (Ленинград).*

*Сюжет о потопе находит в этой картине совсем иное решение, нежели в раннем цикле «Потоп» (25 – 33). Если в прежнем цикле было намерение передать драматизм катастрофы, гибели некой воображаемой цивилизации, то в «Ковчеге» всё дышит покоем, красотой и тишью спасённой маленькой части мира. Тема прямо соотносится с библейской книгой «Бытие»: «и снял Ной кровлю ковчега и увидел, что вот обсохла поверхность земли» (8,13). «И устроил Ной жертвенник Господу» (8,20). «И сказал Бог: <...> Радугу Мою кладу Я в облаке, и она будет знаком завета между Мною и между землёю» (9,12 – 13).*



**111.** Ноев ковчег. 1909

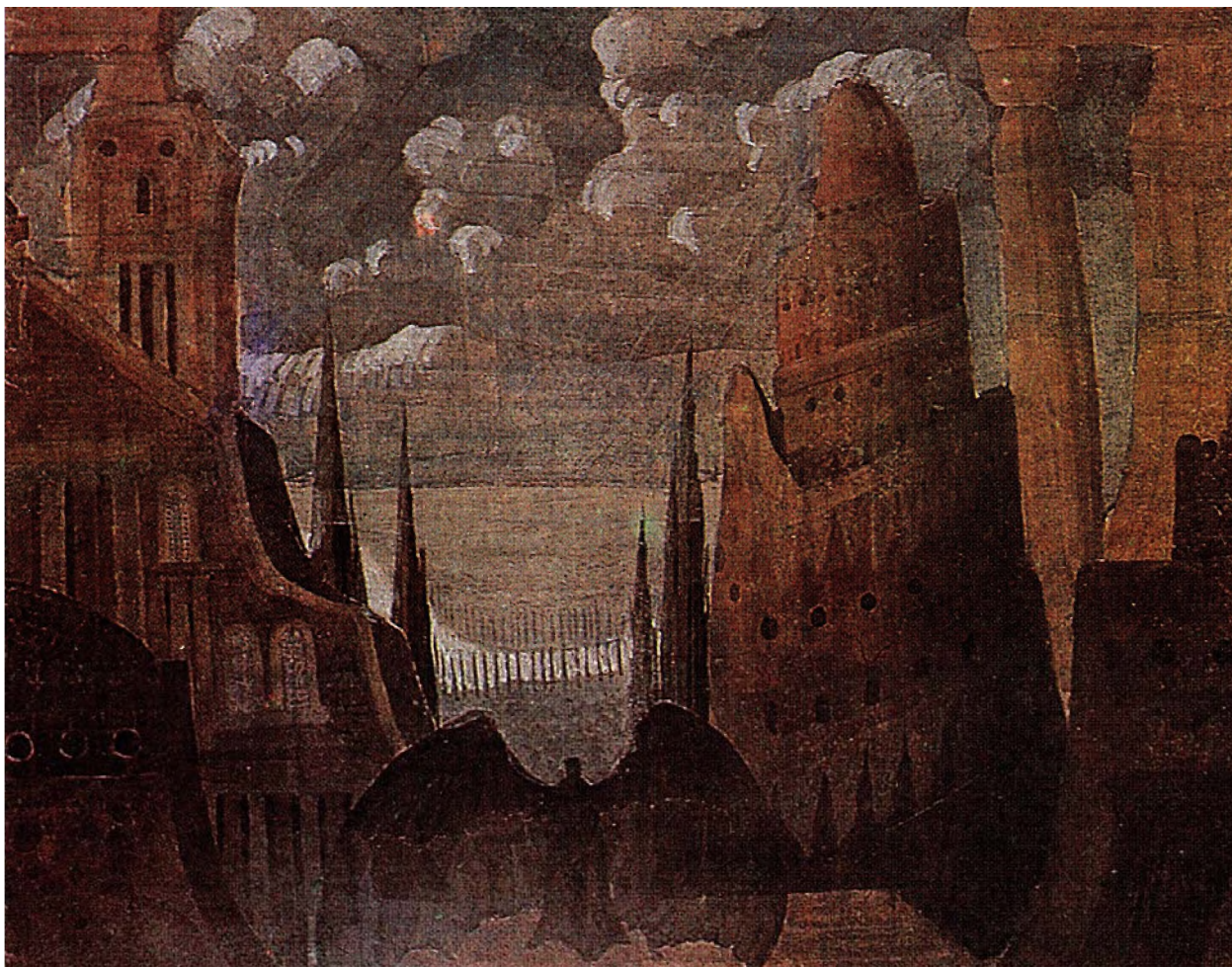
*Наряду с «Тишиной» (2), эта картина — одна из самых гармоничных, ясных и, в прямом смысле, светлых работ Чюрлёниса. Свойственная ему открытая наивность нашла едва ли не идеальное воплощение в симметричной композиции, прекрасно уравновешенной во всех своих деталях. Вновь здесь, как это часто у него, на полотне возни-*



кает хрупкий мир — на этот раз сияющий безмятежной радостью: спасшийся кораблик, только-только поднявшийся к небу дым жертвенника, тонкая арка радуги. И лишь скалы и воды вещают о длящемся бесконечно...

**112.** Фантазия. Демон. 1909. Бумага, темпера. 56,6 × 73,0

К 1909 году, когда писался «Демон», Чюрлёнису, скорее всего, были известны картины Врубеля, связанные, как известно, с «кавказским» Демонem из поэмы Лермонтова. У Чюрлёниса чёрная фигура с распластанными крыльями воспринимается как «чёрный ангел» — тот дух тьмы, который непрестанно пребывает в борьбе с силами света. Окружающее пространство выглядит как сценическая декорация с задником и представляет собой архитектурный ансамбль, стилистика которого сочетает и античные мотивы, и позднеевропейскую готику, и сооружения, являющиеся плодом архитектурного воображения художника: это башни с легко различимыми антропоморфными деталями. В художественном мышлении Чюрлёниса отражаются весьма далёкие, и потому тем более впечатляющие, — первобытные истоки.



**112.** Фантазия. Демон. 1909

**113.** Жемайтйские кресты. 1909. Бумага, темпера. 36,0 × 32,0

**114.** Жемайтйское кладбище. Литовское кладбище. 1909. Бумага, темпера. 61,5 × 62,0

*Некоторые из работ Чюрлёниса прямо отразили его внимание к сугубо литовским мотивам. Столбы с архаичной, уходящей к языческим временам орнаментикой, с деревянными раскрашенными фигурками святых и высокие кладбищенские кресты стали элементами по крайней мере трёх его работ. В картине «Жемайтйские кресты» три столба — два с распятиями и один с часовенкой — вписаны в простейшее пейзажное пространство, в котором проявились обычные для Чюрлёниса приёмы «конструирования» композиции: высокая точка, ясно очерченный горизонт, «графика земли», поделённой на цветные полосы обработанных участков, и «графика деревьев», череда которых создаёт ритмическую переключку со столбами на переднем плане (вдалеке, среди деревьев — слабый силуэт ещё одного столба).*

*В «Жемайтйском кладбище» те же мотивы — столбы, кресты и часовни — переводятся в поэтику с уже явно символическим содержанием. Ряд, как бы роца, тёмных силуэтов возникает на фоне ночного неба, будучи заключён в обрамление из стилизованных деревьев (их кроны имеют фантастические «птичьи» очертания); внизу столбы перекрыты ровной линией кладбищенской стены, сверху отчётливо сияет звёздный «ковш» — созвездие Большой Медведицы. Как и в цикле «Зодиак», эта картина — пример умения художника создавать атмосферу «ноктюрна», в данном случае мистического, напоённого скорее не кладбищенской печалью, а таинственностью и сказочной фантастикой.*



113. Жемайтійские кресты. 1909



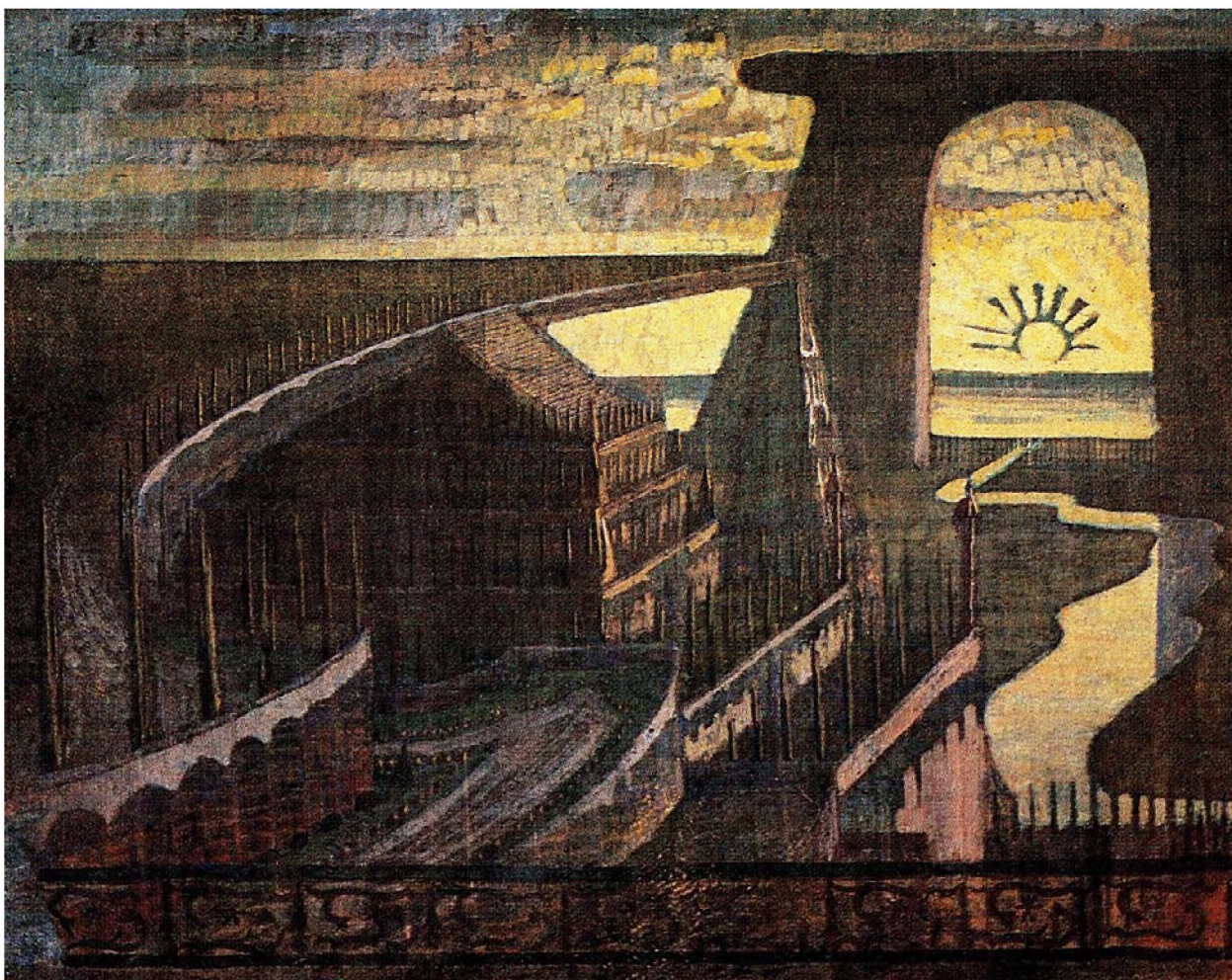
114. Жемайтийское кладбище. Литовское кладбище. 1909

115. Крепость. Сказка. 1909. Бумага, темпера. 60,0 × 77,0

116. Замок. Сказка. 1909. Бумага, темпера. 49,6 × 67,1

*Крепости, замки, башни — основные сооружения Чюрлёниса-архитектора. Как уже говорилось, в его архитектурной стилистике усматриваются разнообразные мотивы — вавилонских зиккуратов, сооружений Древнего Египта, культуры инков, но трудно сказать, когда художник их использовал сознательно, как бы «цитируя» архитектурную стилистику древних, а когда возводил на картинах собственные постройки, давая волю своему воображению, лишь в чём-то отражавшему историческую реальность.*

*«Крепость» (115) лишь условно может носить такое название. В сущности, художник создал произвольную композицию из архитектурных элементов, не имеющих какого-либо функционального (с точки зрения самой архитектуры) смысла: это гигантские ворота — грандиозная арка, которая не является «входом»; это «дорога в никуда», проходящая на разных пространственных уровнях и теряющаяся на высокой плоской платформе; это река, втекающая прямо в крепость; это наклонная крышная лестница, соединяющая верхнюю платформу с ярусами тяжеловесного сооружения в центре — дворца или мавзолея, прорисованного рядами деревьев. Слабое гаснущее солнце бросает редкие блики на эту картину величия, погружённого в небытие, в прошлое.*



115. Крепость. Сказка. 1909



**116.** Замок. Сказка. 1909

*«Замок» (116), напротив, светится на фоне живого, в лёгких, светлых облаках неба. Эти клубы облаков, как сонмы небесных ангелов вокруг трона божества, окружают яркий солнечный диск, испускающий бесчисленные корпускулы своих лучей. Сам замок — это витки стены, которая окружает пик уходящей в небо горы, и, собственно, это нечто единое: замок-гора. Стены орнаментированы фигурами ангелов, пилястрами, изображением солнца. Пространства между стенами заполнены сплошными зелёными округлостями какого-то древесного воинства, толпящегося на подходах к двум остроконечным вершинам. Архитектура как таковая, в противоположность данной крупным планом «крепости», мелка и условна, она сама тоже смотрится как детали орнамента, как расцветка тела горы. И всё это будто висит, плывёт в бесконечности, устремляется вверх, куда-то выше небес и солнца.*

**117.** Короли. Сказка. 1908 – 1909. Холст, темпера. 70,2 × 75,2

*Чюрленис нередко пользовался живописной стилистикой, в которой объекты крупных и при этом обобщённых форм сочетаются с объектами весьма малого размера, но прописанными тщательно, с применением, например, графической, в частности карандашной, техники. Всмотривание в такие картины подобно слушанию оркестровой музыки со сложной партитурой: общее звучание задаётся главными мелодическими линиями, одновременно с которыми звучат другие, гармонические «линии и пятна», создающие музыкальный колорит произведения. Как известно, лишь изощёренный слух*

*способен сразу воспринять всё звуковое разнообразие сложной партитуры, чаще всего нужно слушать такую музыку не однажды, с каждым разом открывая новые детали.*



**117.** Короли. Сказка. 1908 – 1909

*Когда зритель впервые видит «Королей», он, естественно, поглощён созерцанием двух фигур, склонённых над изображением идиллического деревенского пейзажа, окружённого ярким сиянием, который покоится на ладонях королевы (некоторые считают, что в этой фигуре изображён молодой королевич). Сразу же глаз воспринимает фон — тёмные древесные стволы, среди которых стоят король и королева. Но далеко не сразу можно рассмотреть, что на ветвях этих деревьев раскинулись целые селения, что движутся среди ветвей маленькие, как муравьи, человеческие фигурки. И как в несовершенной музыкальной записи бывает невозможно уловить все нюансы оркестровых звучаний, так репродукции не позволяют увидеть эти мелкие детали.*

*Выше, в воспоминаниях Добужинского о художнике, уже приводился ответ Чюрлёниса на вопрос, почему в этой картине нарисованы маленькие города на ветках дуба: «А потому, что мне так хотелось». Ещё один из современников рассказывает, что*

Чюрленис также предлагал представить: если на ветви размещается целый город, то каковы размеры дерева, каков должен быть лес, состоящий из таких деревьев? В. Ландсбергис развивает это высказывание Чюрлениса в такой, весьма содержательный, комментарий:

*«Тогда и короли — не обыкновенные короли, а исполины, и в руках у них не крошечная игрушка, а литовская деревня, излучающая свет самобытной национальной культуры.»*

Итак, — продолжает В. Ландсбергис, — перед нами и сказка, и идеология национального возрождения, и поэзия величавых космических гипербола с глубоко в ночи светящимися звёздами, иными мирами. Вселенское дерево, держащее небосвод, — мифическую основу мироздания древних, — нетрудно узнать и в других картинах Чюрлениса («Лето», «Анданте» из «Сонаты лета»). А под сенью языческого леса — невиданная трансформация сюжета о святом семействе. Но замки на сучьях так или иначе предстают не просто плодом фантазии художника, они устанавливают масштабы и отношения чюрленисовских космических представлений».

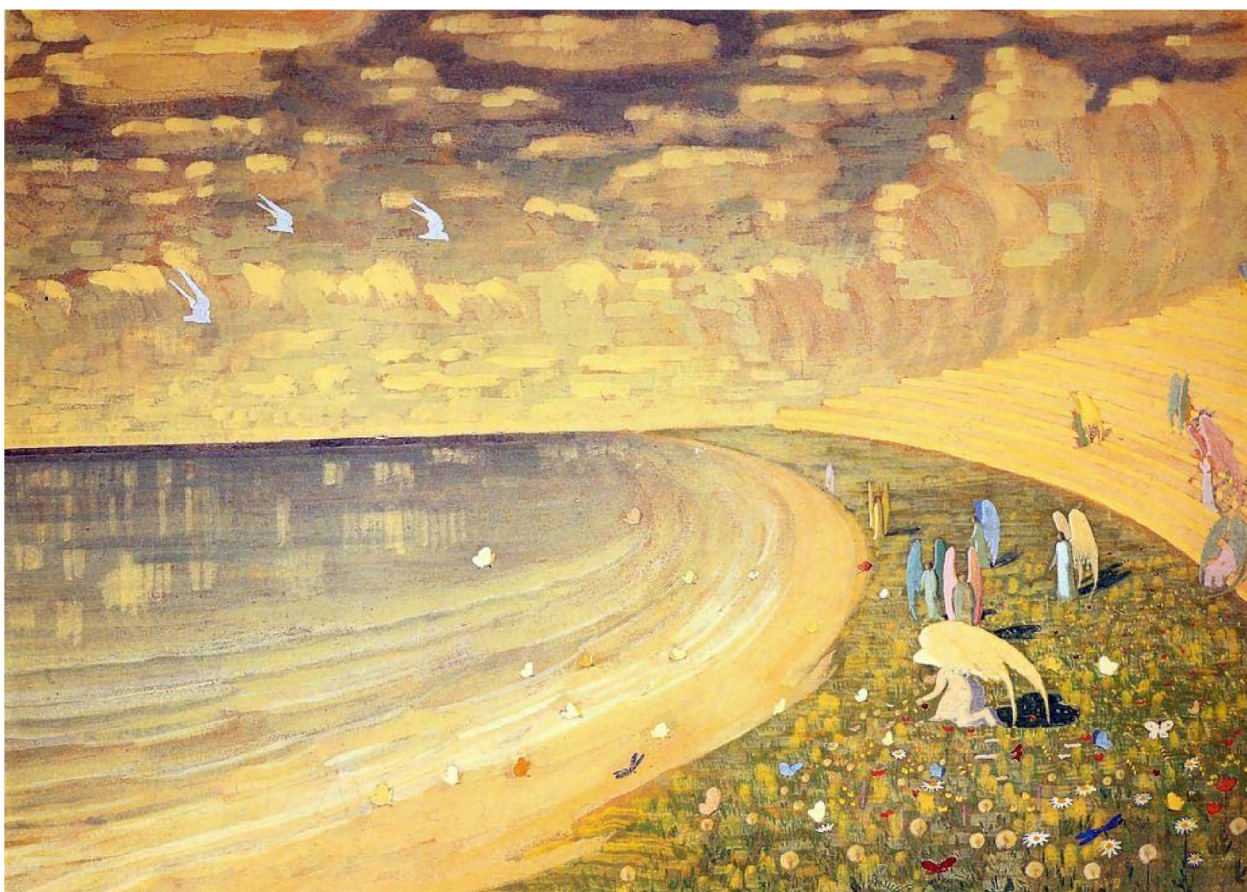
#### **118. Ангелы. Рай. 1909. Бумага, темпера. 47,5 × 62,0**

*Золотистый, светящийся воздух; светлые облака в небесах; воды — спокойные, едва ласкающие изогнутый плавной дугой берег; ковёр полевых цветов, пестреющих на узкой полосе меж водами и амфитеатром уходящей к небу и к горизонту пологой лестницы; столь же яркие, как цветы, бабочки и стрекозы; три белые, острыми крыльями секущие небо птицы; группы гуляющих среди цветов, идущих и сидящих на ступенях ангелов — с большими полусложенными крыльями, и ангелы эти подобны бабочкам, птицам, цветам, облакам. Таков у Чюрлениса рай, его мечта о рае. Вячеслав Иванов писал, что «основной мотив всех художественных выявлений религиозного чувства у Чюрлениса есть мотив восхождения». И в этой картине, где присутствует уже «достигнутый», «обретённый» рай, есть лестница, намекающая как будто, что восхождение не закончено и к Богу нужно подняться ещё выше.*

*Эта одна из последних картин художника, уже близкого к полному безумию, поражала современников — людей того мира и времени, которые недаром звались декадентскими, поражала воплощённым в ней чувством гармонии, красоты и действительно глубокой религиозности. Сергей Маковский, критик строгий и, вообще говоря, малоэмоциональный, писал об этой картине, восклицая: «какая волнующая необычность и свежесть концепции!.. Кто среди художников, кроме итальянских тречентистов, достигал такой воздушной мелодичности, этого лёгкого касания «мирам иным» — такими несложными средствами?..»*

Автор первой монографии о Чюрленисе Б. Леман возвращается к «Раю» дважды на протяжении составляющих его небольшую книжку двадцати страниц текста: «Кто знает те бури, что суждено пройти раньше, чем человек проникнет к вечно лучезарным высотам духа. Мы можем лишь едва угадывать первоначальный ужас [того], что принесло Чюрленису всё более раскрывающееся ясновидение, приведшее его впоследствии к созданию «Рая», где он вновь, хотя и по-новому, говорит о том, что некогда видели Филиппо Липпи и Фра Беато Анжелико». И далее: «В вещах, относящихся к этому [петербургскому] периоду творчества Чюрлениса, мы находим всё более и более раскрывающуюся лучезарность образов, посещавших художника. Ещё в Вильнюсе им были созданы «Сказка» и «Фантазия» (вероятно, «Замок» (116) и «Ангел» (127) — Ф.Р.), которые как бы целиком вливаются, как в высшее себя, в видение, озаглавленное «Рай», быть может, лучшую вещь, созданную им».





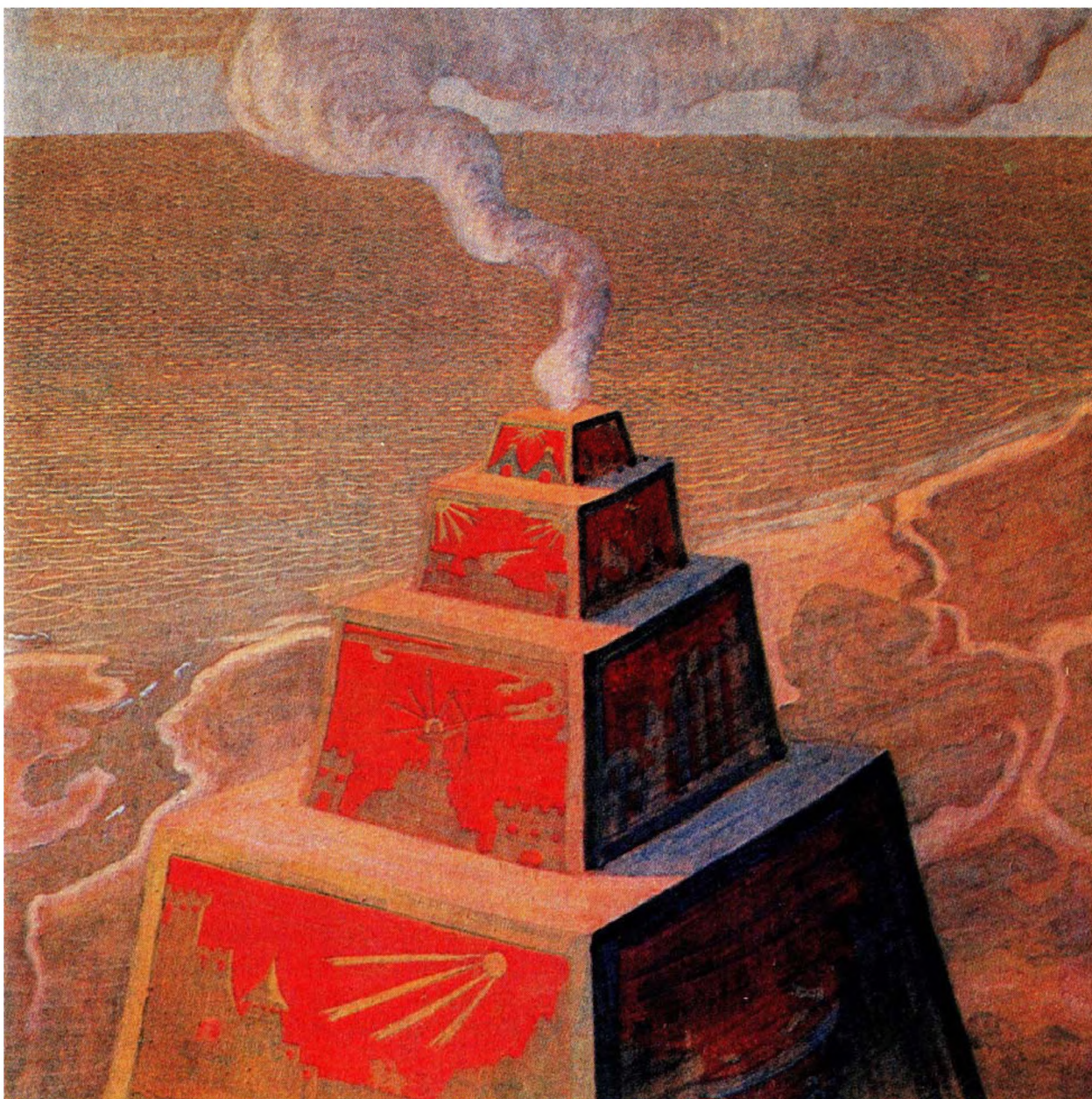
118. Ангелы. Рай. 1909

119. Жертвенник. 1909. Бумага, темпера. 59,5 × 59,5

Изображённый на этой картине жертвенник — одно из наиболее величественных сооружений «архитектуры Чюрлёниса». И в противоположность многим его архитектурным композициям, где башни, крепости, города погружены в забвение, этот жертвенник живёт и «действует»: он курится возносящимся к небу ритуальным дымом, который идёт от огня, горящего на верхней площадке величественного алтаря. На поверхностях его — яркая, то есть как бы не потускневшая от времени роспись. Зритель смотрит на жертвенник с высокой точки, открывающей взгляду земную поверхность, — так, как она видна из окна самолёта, когда суша превращается в подробную географическую карту с извилистыми лентами рек, явственной линией морского берега и далью моря, заполняющего всё поле зрения, так что для небес остаётся лишь узкая полоса.

Изобразив жертвенник «действующим», художник позволяет зрителю видеть некоторую подробность из жизни воображаемой и, по-видимому, весьма далёкой от нас цивилизации. Но деталь, не сразу заметная, как то нередко у Чюрлёниса, вдруг требует сближения с нашим, новым временем и с нашей цивилизацией: в устье реки (в левой части картины) видны дымки пароходов. Таким образом, некое мифическое сооружение соединено здесь с реальностью современного индустриального мира, который, вообще говоря, в творчестве Чюрлёниса отсутствует полностью. Поэтому в контексте его работ «Жертвенник» — явление совершенно исключительное. Исследователю поневоле приходится задаться вопросом, не видна ли в этом явлении какая-то особая сторона. В ряду возможных ответов на такой вопрос есть, конечно, и тот, который дал ху-

дожник относительно того, зачем он в «Королях» изобразил на ветках дуба города: ему так хотелось. Но предложим и свою интерпретацию изображённого на картине, предупредив, что она сугубо субъективная и не исключает иных.



119. Жертвенник. 1909

Любой, кто знаком с работами Чюрлёниса, легко увидит, что на восьми обращённых к зрителю плоскостях жертвенника художник изобразил как бы восемь отдельных своих картин. Этот приём помещения «картин в картину», необычный сам по себе, примечателен ещё и потому, что все картины — фрески жертвенника — состоят из образов, уже использованных Чюрлёнисом ранее. Здесь представлены: антропоморфные башни из «Демона» (112), лестница с ангелами из «Ангела» (127), всадник из «Города» (126), стрелец из «Прелюда и фуги» (121), фигурка на краю обрыва и крылатый лев из «Зодиака» (93, 95), дракон из «Путешествия королевича» (109) и «Сонаты весны» (132), флажки из «Сонаты весны» (135), солнца на вершинах остроконечных сооружений из «Сонаты пирамид» (147). Воображению зрителя, знающего работы художника, да-

ётся право представить, что и на невидимых плоскостях огромного жертвенника должны бы быть те же мотивы — те же живописные самоцитаты Чюрлёниса, или, иначе — словарь образов Чюрлёниса. Это попытка запечатлеть свой образный словарь, оставить на стенах жертвенника в виде его фресок свою «творческую энциклопедию», это попытка оставить самого себя. Стоит упомянуть при этом, что многие современники Чюрлёниса (А. Бенуа, М. Добужинский, Р. Роллан) признавали в нём художника, чьим замыслам соответствовали стенные фрески, росписи больших плоскостей. В «Жертвеннике» можно видеть как бы эскиз, подход к такому искусству. Но не это, конечно, было целью небольшой работы «Жертвенник». 1909 год, когда она писалась, был последним творческим годом Чюрлёниса, болезнь, а с ней творческое бесплодие ждали его, и он знал, что «чёрное солнце» уже накрывает его своей тьмой. Путь завершился. В 1907 году он изобразил его в триптихе «Мой путь» (102) как восхождение, взлёты и падения с высот. Теперь же он мог изобразить свой путь как то, что успел он сделать в живописи. И тогда «Жертвенник» — это путь, пройденный им в искусстве. А если это так, то это он. Художник, воскурил на вершине воздвигнутого им над миром алтаря божественный огонь. И символический смысл этой одной из последних его работ может читаться как гордые слова Горация:

*Exegi monumentum*

и Пушкина:

*Я памятник воздвиг себе нерукотворный.*

**120.** Фуга. Из диптиха «Прелюд и фуга». 1907 – 1908. Бумага, темпера. 62,6 × 73,0

В последней части «Этюдов о живописи» собраны те работы художника, в которых его «музыкальное в живописном» выражено прямо и наиболее успешно, — его прелюды, фуги, сонаты. Это некий оригинальный, созданный Чюрлёнисом жанр. И это тот основной его вклад в искусство, что даёт нам право считать Чюрлёниса не только провозвестником, но и открывателем в искусстве путей и возможностей, прежде скрытых и никем до него не реализованных.

Круг этих работ достаточно обширен и разнообразен. Из них «Фуга» (120), может быть, наиболее показательна. В строгой концептуальной форме она кратко и ясно демонстрирует идею музыкальной живописи Чюрлёниса и потому даёт возможность дать достаточно строгий её анализ.

Начать следует с той оговорки, что «Фуга» — это часть диптиха, имеющего название а ля Бах: «Прелюд и фуга». «Прелюд», однако, малоизвестен, поскольку из-за плохой сохранности он не выставляется в экспозициях и редко репродуцируется. Живопись «Прелюда» сильно выцвела, почти исчезла, но то, что можно ещё увидеть, говорит о некоем «сюжетном» замысле диптиха. Слева направо плывёт по водам лодка со стоящей на её носу фигурой человека, озарённого светом фонаря или солнца — огня, который он, как кажется, держит перед собой; в нижней части картины начинается непрерывная линия графического контура, который имеет вполне определённый композиционный смысл: в «Фуге», то есть во второй части диптиха, этот контур продолжается, и, таким образом, обе картины, левая и правая, оказываются в легко воспринимаемом единстве. Замысел диптиха ясен: лодка «Прелюда» как бы вливается в пространство «Фуги», сама же «Фуга» (её линии) начинается ещё в пределах «Прелюда». Ясно и другое: относительно лёгкой и изящной по графике «Фуги» лодка «Прелюда» выглядит тяжело и как-то примитивно, она являет собой лишь преодоление неподвижности или выражение медленной динамики, что, как известно, характерно для музыкальных прелюдий, предваряющих подвижную динамику фуги.



120. Фуга. Из диптиха «Прелюд и фуга». 1907 – 1908

*Хотя плохое состояние «Прелюда» и заставляет быть предельно осторожным в высказываниях по его поводу, следует, однако, признать, что в этом диптихе отсутствует равноценное и равновесное единство двух его частей. И это объяснимо, на мой взгляд, вот чем: «Фуга» — шедевр, истинное прозрение гения, редкое в искусстве озарение художника. И рядом с совершенством «Фуги» предшествующий ей «Прелюд» неизбежно выглядит работой слабой, хотя и не исключено, что именно начальный труд над «Прелюдом» инспирировал вдохновенность «Фуги» (или иное? — что «Прелюд» писался после «Фуги», когда вдохновение было реализовано и потому иссякло?..). Конечно, достойно сожаления, что «Прелюд» сохранился так плохо. Но какой невосполнимой потерей было бы исчезновение именно «Фуги»! Так что будем рады тому, что мы можем её видеть, а сказав это, добавим, что не станем педантически следовать за сюжетом диптиха: «Фуга» позволяет воспринимать себя как законченная и существующая в самой себе композиция.*

*У этой картины нет, по-видимому, прямых аналогий в искусстве живописи. Лишь косвенно можно говорить о намёках на принципы японской графики. Можно также связать использованный художником приём с декоративным орнаментом и тем самым как бы «снизить» жанр картины, сведя её к этому прикладному по своему существу искусству. Но сделав так, мы сразу почувствуем, что такое снижение невозможно. Более того, композиция «Фуги» вызывает чувство, которое, может быть, и выводит её*

за пределы жанра станковой картины, но не в сторону «снижения», а в сторону «возвышения»: графическое и живописное в этой картине ощущаются прежде всего как поэтическое и музыкальное. Избежать этих определений, при всём желании оставаться в рамках точных понятий, очень трудно. Действительно, впечатление зрителя, полученное от изысканных линий и изысканных же цветовых сочетаний, немедленно отвлекается от триады **линия — форма — цвет** и обращается к триаде **мелодия — форма — тональность**. Это тот случай, когда используемые художниками и искусствоведами понятия из обихода звукового (ритм, гармония), равно как музыкантами и музыковедами — из обихода зрительного (линия, колорит), являются не метафорическими отсылками к смежным искусствам, а дают прямые и точные понятия о явлении, запечатлённом на бумаге.

Сказав об этом — о впечатлении, в котором единство **линия — форма — цвет** воспринимается как единство **мелодия — форма — тональность**, мы как бы охарактеризовали самый общий, чувственный уровень впечатления от «Фуги». На уровне уже более аналитическом, нежели чувственном, но тоже ещё весьма общем, можно говорить о восприятии пространства картины в целом. Оно являет собой удивительную соразмерность и равновесие всех элементов. Сразу же хорошо просматривается горизонталь, отделяющая собой верхнюю треть листа. Хорошо также видно, как воображаемая линия, проходящая через верх округлого холма (над вершиной самого крупного из деревьев), отделяет ещё одну, нижнюю треть, а та, в свою очередь, вновь делится в том же соотношении условной линией, которая пересекает вершины контура тёмного низа. Это деление достаточно простое, и мы уже видели, как такого рода приёмы Чюрлёнис применял для композиций с простой пространственной организацией («Безмолвие» (2), «Приветствие солнцу» (54) и др.). Но композиция «Фуги» слишком сложна для того, чтобы простое деление по третям могло хорошо «держат» изображение. Более внимательное «вхождение» в эту алгебру пространственного счёта открывает возможность увидеть то же деление и в вертикальных соотношениях — от левого края до большого дерева и затем до высокого вертикального «постамент», и в наклонных соотношениях — тоже в левой, наиболее «тяжёлой» стороне листа. И далее подобное деление можно увидеть при сопоставлении более мелких деталей композиции. Следует при этом отметить, что это не точные трети, они «вибрируют», колеблясь между «чуть больше» и «чуть меньше» и давая глазу свободу при оценке соразмерностей.

Безусловно, понятие «фуга» прежде всего связано с линейно выстроенными рядами образов картины, и к этому я сейчас перейду. Однако описанная только что общая структура пространственных соразмерностей тоже имеет прямое отношение к структуре музыкального вообще, как имеющего строгие временные соразмерности, а именно — равномерные членения по метру (речь идёт здесь о свойствах традиционной европейской музыки). Сетка музыкального времени, неизменный метр, положенный на достаточно свободное мелодическое движение, как бы присутствует в «Фуге», опосредованно выражая себя в многочисленных делениях по третям как в общих, так и в частных элементах картины.

Само мелодическое движение в «Фуге» — это, конечно, линейное чередование одинаковых, или подобных друг другу, элементов, расположенных по нескольким уровням. Чюрлёнис предлагает прямую аналогию со структурой фуги, в которой краткая музыкальная мысль (тема) имитируется в верхних и низких голосах, так что при одновременном звучании в разных диапазонах повторы темы, переплетаясь, сходятся и расходятся вновь, существуя в единой поступательной динамике. Зрительные элементы, которые избрал художник для решения задачи «фуга» в живописном варианте, доста-

*точно фигуративны: это деревца-ёлочки; антропоморфные силуэты «сидящих»; контур рельефа с повторяющимся знаком «поднятая рука» (ср. с серединой триптиха «Лето» (77)); стебли со светящимися шарами; и уже упомянутое обращение к предшествующему «Прелюду» — силуэт лодки. Однако легко читаемые как фигуративные, эти элементы призваны играть сугубо абстрактную роль, стать материалом для строительства линейных зрительных «мелодий». Они, эти образы, создают столь ясно ощущаемую структуру, что доминирующее значение приобретает не каждый из них по отдельности, но их место в этой структуре, их ритмические последовательности, чередование их повторов, размерные и цветовые вариации, взаиморасположение, как если бы эти знаки-образы были звуковысотными оборотами, из которых и составляется музыкальная структура-форма, в данном случае форма фуги.*

*Анализируя «Фугу», можно останавливаться ещё на множестве её формальных элементов. Наиболее заметные из них: триада «отражение — дерево — отражение» и обратная — «дерево — отражение — дерево». В соотношении с общим формальным решением эти триады выглядят отнюдь не странностью, а каким-то необычайно удачным, неожиданным поворотом «темы ёлочек» и ещё большим приближением этих реальных образов к абстракциям, к визуальным знакам.*

*И ещё один предмет для анализа: трактовка пространства «Фуги» как ряда, повторим, абстрактных уровней, что подобно записи партитуры — от верхней горизонтали до самого нижнего «голоса»; или как изображение прозрачных вод некоего озера, поверхность которого отделена от «неба» той же верхней горизонталью, а всё, что ниже, — это видимое сквозь воду, на дне, и частично (самый низ), может быть, на берегу. Вероятно, однозначное решение в пользу одного из «или — или» будет самым примитивным. Кажется более оправданным и соответствующим всему, что мы знаем о мышлении Чюрлёниса, решение в пользу «и — и»: это и абстракция, и отзвук зримого мира.*

*Для понимания проблематики музыкального в живописном «Фуга» даёт уникальный в своём роде материал. Это одна из тех работ Чюрлёниса, которая позволяет говорить о его искусстве как о наивысшем воплощении одной из основных идей символизма — идеи синтеза искусств.*

**121 – 122.** Прелюд и fuga. Диптих. 1908. Бумага, темпера. (62,0 × 73,0) × 2

**123 – 125.** Фантазия. Триптих: Прелюд. Fuga. Финал. 1908. Бумага, темпера. (61,0 × 70,7) × 3

Эти два цикла — диптих и триптих — принадлежат тому же миру, к которому относится «Fuga» (120). Однако в силу своих качеств оба цикла служат контрастными дополнениями к этому шедевру. Гармония, стройность и совершенство всех элементов «Fуги» таковы, что «Прелюд и fuga» (121 – 122) рядом с нею выглядят как достаточно упрощённый вариант решения формальной задачи. Этот диптих представляет интерес прежде всего как дальнейшее развитие «облачного словаря»: идея подачи изображения идентична триптиху «Путешествие королевича» (108 – 110). С другой стороны, «Фантазия» (123 – 125) относительно «Fуги» (120) воспринимается как работа, в которой чересчур сильны декоративные элементы. «Фантазия» кажется усложнённой и перенасыщенной, однако, погружаясь в мир её деталей, невозможно не почувствовать эмоциональной вовлечённости в это странное перемещение в пространстве, начало которому даёт фигура коронованного старца, ступающего на кромку линии — дуги, идущей «выше и дальше», затем переходящей в горизонталь, вновь становящейся дугой и вновь горизонталью. Под этим всеохватным абрисом открываются окна в иные пространства — приём, применявшийся Чюрленисом не раз, особенно удачно в «Аллегро» «Сонаты весны» (132). Среди зелёных, декорированных усложнённым, беспокойным орнаментом поверхностей, занимающих значительную часть всей площади триптиха, эти окна в средней и большие открытые пространства в боковых картинах являются мирами более уравновешенными, светлыми и гармоничными. «Прелюд» этого триптиха по своей образности близок «Сотворению мира» с его фантастической растительностью. Есть здесь и астрономические образы — два круга со звёздными ожерельями по экватору и светящимися серпами внизу. «Финал» открывает зрителю ещё один из примеров «градостроительства» у Чюрлениса. Строениям под большой орнаментированной аркой соответствует уменьшенный и чуть изменённый повтор того же города под небольшой второй аркой. Интереснейшая деталь, позволяющая вновь соотнести Чюрлениса с японцами, — деревья в «Финале» (и одно в «Прелюде») есть не что иное, как японские сосны.



**121 – 122.** Прелюд и fuga. Диптих. 1908







123 – 125. Фантазия. Триптих: Прелюд. Фуга. Финал





**126.** Город. Прелюд. 1908 – 1909. Бумага, темпера. 59,0 × 70,4

*Это самый красивый, самый разнообразный по архитектуре из городов Чюрлёниса, город-мечта. Он светится собственным внутренним приглушённым светом и помещён как бы в глубину тёмной чаши, образованной небом, склонами боковых возвышенностей и стеной с воротами на переднем плане. Призрачный полупрозрачный («сквозит» — по выражению Вяч. Иванова) всадник перелетает с края на край отвесных обрывов, и город видится сквозь него и вокруг него — выше и ниже. Символика всадника, читаемая в контексте Польши и Литвы, ясна: это легендарный всадник, перешедший в геральдику, в частности, в литовский герб. То светящиеся, то погружённые в тень башни, купола, маковки храмов (напоминающих русские), чётко очерченная статуя на фоне неба, мост, висящий где-то уже в фантастической выси и ведущий за пределы картины, удлинённые облачка, протянувшиеся сквозь долину, в которой лежит «нижний город», тёмные склоны с кустами и деревьями — всё здесь полнится романтической поэзией особого — чюрлёнисовского мира.*



**126.** Город. Прелюд. 1908 – 1909



127. Ангел. Прелюд. 1908 – 1909

127. Ангел. Прелюд. 1908 – 1909. Бумага, темпера. 50,0 × 53,7

Во многих отношениях эта небольшая картина — «сцена из жизни ангелов» — представляет собой контраст картине «Рай» (118). Гармоничность, ясность светлого колорита, свободное, открытое вдаль пространство «Рая» — всего этого нет в «Ангеле», где мир освещён закатным светом, утёс, на котором разместился ангел, окутан понизу клубами тумана, темнеет и небо. Картина создаёт впечатление глубокого, но грустного покоя. Впечатление это возникает не только от закатного колорита, но и благодаря композиционному решению, при котором тёмная масса горы-утёса, постепенно высветляясь, плавно переходит без видимых ограничений в фигуру ангела и его крылья. Высветленный верх горы фланкируется с двух сторон лёгкими золотистыми мостами и лестницами, и их линии как бы отделяют тьму (низ) от света (верх), заставляя в первую очередь созерцать светлое и верхнее, «забывая» о тёмном нижнем. Задумчивая замершая поза ангела как бы созвучна этому желанию, если тоже

не инспирирует его. Не сразу (сколько часто у Чюрлениса это «не сразу»!) становится воспринятым мерное, спокойное противодвижение череды ангелов с цветными крыльями, идущих по мостам и лестницам. Их шествие сопровождается горизонтально распределённой сложной градацией красочной палитры неба, холмистых далёких возвышенностей, светлых вод и закатных облаков. «Прелюд» звучит как пение ангелов, сходящихся на свою вечернюю литургию.

**128 – 131.** Соната солнца. 1907. Бумага, темпера. Аллегро. 63,0 × 59,5. Анданте. 63,2 × 58,4. Скерцо. 63,0 × 59,5. Финал. 63,0 × 59,7

Картинам своих «сонатных» циклов Чюрленис давал названия в соответствии с частями музыкального жанра сонаты: «Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал». Уже и поэтому, говоря о живописных «Сонатах», нельзя обойтись без представления о том, что подразумевают под сонатой в музыке (краткие сведения об этой музыкальной форме приведены в примечаниях). Здесь следует сказать, что Чюрленис в своих сонатных живописных циклах безусловно следовал принципам строения музыкальных сонат, и, конечно, не только в количестве частей и традиционных для сонаты названиях. В частности, идея сонатного аллегро, в котором присутствуют по крайней мере два музыкальных образа (темы), непосредственно преобразована художником в идею живописного сонатного аллегро, о чём образный язык его цикла говорит достаточно отчётливо.

Всего Чюрленисом создано семь «Сонат», последняя из которых не закончена. Поначалу циклы имели вместе с названиями и порядковую нумерацию, как это принято в музыке, и, например, «Соната Солнца» была названа автором «Первой сонатой». Но позже порядковое наименование использовать перестали.

«Соната Солнца», являясь первой по времени появления, возможно, наиболее последовательно воплощает одно из традиционных для классического музыкального цикла решений, а именно: сквозь его части проводится идея образного единства (как известно, это решение часто встречается в четырёхчастных симфониях, например, у Бетховена или у Чайковского).

Первая из картин — «Аллегро» по многим формальным признакам примыкает к «Фуге» (120), хотя бы по тому, как рисуются силуэтно-графические «образы-темы» — линии с «постаментами» в «Фуге» и линии с «башнями» в «Аллегро» (нелишне при этом упомянуть, что, вообще говоря, структурное построение фуги сходно по форме с сонатным аллегро). Однако если «Фуга» более изысканна и полна тончайших нюансов, то «Аллегро» из «Сонаты Солнца» более конструктивно и обобщённо, и живописный язык его более лапидарный, притом что гармоничность и лиризм этой мажорной картины не уступают минорной гармоничности и лирике «Фуги». Композиционное строение «Аллегро» предельно ясно. Над горизонталью, точно отмечающей пятую часть высоты картины, в чётком рисунке изложено «тематическое содержание» живописного аллегро: силуэт «архитектурной» композиции; силуэт летящей птицы; солнечный круг с лучами; ряд деревьев. Всё это дано в предельно обобщённой, абстрагированной манере, так что каждый из этих образов воспринимается как знак, а не «предмет». Зрительная память легко запоминает эти образы-знаки, и далее созерцание картины превращается в некую комбинационную игру, которую ведёт сознание, произвольно отмечающее повторы, трансформации, увеличения и уменьшения тех же знаков, наложение их друг на друга, «проникновение» друг в друга. Эти знаковые комбинации, данные в «утренней» гармонии туманных силуэтов и золотых солнц, сочетаются с близким по колориту фоном (желтизна незакрашенного листа и слабая под-

цветка синим облаков и туманностей вокруг солнца). Неким преобразованием знака «солнце» становится изображение «гаснущих солнц» — это солнца с тёмными лучами (в проёмах ворот в нижней части картины), а также объединение в одно графически-целое исчезающе-мелких солнц, тоже «гаснущих», с крыльями летящих птиц (в левой верхней части).

Ещё раз возвращаясь для сравнения к «Фуге» (120), можно увидеть, что композиционно «Аллегро» решено так же, как левая часть «Фуги» (от левого края до вертикали, проходящей через большую ель). Это совпадение, хотя, конечно, и отражает некую специфику, субъективное свойство графического мышления художника, есть также и весьма плодотворный приём, который можно назвать приёмом «полифонического проведения темы». Утяжелённый низ, движение от этого «тяжёлого» вверх по диагонали и переход к лёгкой верхней горизонтали составляют как бы некую формальную триаду, законченную в самой себе. В «Аллегро» этой триаде аккомпанирует полёт лучащихся дисков — счастливая художественная находка, которая призвана быть чем-то вроде модуляции из минора в мажор...

Я должен здесь оговориться. Понимая всю условность прямых живописно-музыкальных аналогий, я всё же не думаю, что они звучат здесь лишь как метафоры. Именно тщательная конструктивность решений таких работ, как «Фуга» или описываемое сейчас «Аллегро», заставляет с большой уверенностью утверждать, что Чюрлёнис намеренно и продуманно строил свои композиции по функциональным принципам музыки.

«Анданте», вторая картина цикла, делится почти ровно надвое линией, которая служит границей между двумя мирами — пространствами. В нижнем пространстве покоится среди светлого фона полусфера некоей планеты с условной топографией и «значками» древесных групп. Эта видимая топография полусферы где-то начиная с середины покрывается волнистыми туманными линиями. В верхнем же мире подобные волнообразные туманности, но уже на затенённом фоне, перекрывают почти всё пространство. Широкие, членённые внутренними светлыми линиями, прямые полосы-лучи расходятся из двух условных центров этих миров, пронизывая собою туманности вверху и внизу.

Сопоставление верха и низа картины наводит на представление, что нижняя полусфера есть уменьшенное повторение верхней, скрытой от зрителя планеты, кривизна которой намечается её туманностями, такими же, как туманность нижней. Широкие лучи как вверху, так и внизу — это, конечно же, мощное утверждение двойного образа солнца. Сами же солнца отсутствуют, они скрыты в неких необозначенных центрах, да и само их существование загадочно, потому что геометрически сопоставить их с лучами невозможно. Есть в «Анданте» и другие загадки. Одна из них — три равносторонних треугольника, как бы летящих (или повисших?) в туманности верха и повторённых в трансформированном виде внизу, на поверхности полусферы. Ещё одна загадка — некая призрачная, еле видимая свеча, стоящая где-то около полюса нижней планеты. Соперничает ли она своим светом с невидимыми солнцами? Означает ли она центр мироздания? И не есть ли эта слабая свеча — как и беззащитный одуванчик, как и беспомощный младенец — средоточие всех надежд и печалей сущего мира?

«Скерцо» приглашает зрителя к одной из тех изысканных картин художника, в ряду которых находятся «Рай» (118), «Ангел» (127), «Безмолвие» (2), «Гимн» (14). Обращаясь к этим и иным картинам Чюрлёниса, написанным в разное время, как до, так и после «Сонаты солнца», мы увидим, что «Скерцо» вобрало в себя многие из постоянно встречающихся у художника элементов. Так, чашечки цветов в центре картины связаны с «Гимном», с «Раем», с цветами из «Сотворения мира» (49), бабочки и мотыльки —

тоже с «Раем», тонкие мостики-галереи, конечно же, с «Ангелом», изгибающаяся «река» и её берега помещаются также в географии триптиха «Фантазия» (124, «Фуга») и составляют передний план «Водолея» из цикла «Зодиак» (89–100). Ритмическое окаймление земного края «сияющими» деревцами также имеется в «Фантазии», а купы заднего плана — в диптихе «Прелюд и фуга» (121–122). Большие деревья и облака тоже имеют весьма нередкие у Чюрлёниса формы.

Деревья, находящиеся на заднем плане, совпадают, так сказать, «дословно» с теми, что покрывают поверхность полусферы в «Анданте». Возможно, что это совпадение указывает на прямую семантическую связь «Скерцо» с предыдущей картиной. Два слабо прорисованных в небесах круга, у которых справа намечены серпообразные края, тоже могут восприниматься в какой-то отдалённой связи с невидимыми солнцами в «Анданте», которые здесь, в «Скерцо», явились угасающими лунами. То, о чём эти серпы «говорят», становится более внятным в «Финале», к которому и следует далее перейти. Но, заканчивая созерцание «Скерцо», стоит лишний раз увидеть, как легко и изящно решает художник проблемы организации пространства — причём с нужным ему целевым решением: оно создаёт необходимое здесь впечатление убыстрённой и облегчённой ритмики. Впечатление это особенно осязаемо при сопоставлении «Скерцо» с предыдущим «неподвижным» «Анданте». А рассматриваемое само по себе, как отдельная картина, «Скерцо» предстаёт гобеленом тончайшего тканья, стилистика которого связана с эпохой последних Людовиков и — в отзвуке на неё в современной Чюрлёнису русской живописи — с эстетикой художников «Мира искусства».

«Финал» — трагичен, сумрачен и величествен. Чуть ниже середины картины — центр, к которому сошлись нити круговой, с тщательно выписанной геометрией, паутины. За нею — темнота, пронизанная острыми огнями звёзд, и ниже, в перспективном уменьшении, располагаются на ступенчатых пьедесталах склонившие головы коронованные фигуры — мотив, ведущий и к «Фуге» (120), и, конечно же, к чюрлёнисовским Rex'ам. Весь этот неподвижный «запаутинный» мир осенён гигантской, занимающей всю верхнюю часть пространства, чашей колокола. Он «давно не звонил»: паутина крепится к его нижнему краю, тяжёлый его язык висит строго по вертикали. Массивный колокол вверху и лёгкая паутина внизу — всё это противоречило бы композиционным правилам, если бы массивность колокола не снималась иллюзорностью самого его присутствия на картине: боковые контуры его образованы декоративными кулисами-драпировками, сама же чаша в верхней её части являет собою небесную пустоту, как бы открытую двумя раздвинутыми кулисными завесами. И наконец легко забыть о форме колокола, глядя на рисунок, образующий нижний пояс его чаши. Читая слева направо, этот рисунок в предельно обобщённых видоизменениях представляет собой панораму общих мотивов и отдельных элементов трёх предыдущих частей сонаты — «Аллегро» (слева), «Анданте» (в середине) и «Скерцо» (справа). Этот внутренний триптих «Финала» и придаёт всему циклу тематическое единство, свойственное одному из вариантов, принятых для четырёхчастных сонат и симфоний. Именно к этому типу симфоний принадлежит Пятая Бетховена, которую Чюрлёнис особенно любил.

То, что художник поместил панораму из трёх картин в завершающую четвёртую, разумеется, даёт повод для толкований, более или менее оправданных. Осмысливая «Сонату солнца», некоторые склонны считать, что Чюрлёнис провёл в ней идею, аналогичную представлениям о жизни светил, которые рождаются, ярко горят, затем тускнеют и наконец гаснут. То есть мы видим в четырёх картинах сонаты «утро», «день», «вечер» и «ночь» — смерть какого-то светила. Настроение, колорит вполне допускают такое толкование. Но говоря о смерти светила, упускают обычно одну

*подробность: среди величественного реквиема финала сияет и знак надежды — маленькое лучистое солнце, вечно живое и юное, что сулит возрождение, продолжение жизни.*

*В своей первой книге о Чюрлёнисе я предложил совсем иное «прочтение» этих четырёх картин. В первых трёх Чюрлёнис провёл нас «от общего к частному»: показал мир с множеством солнц, затем приблизил к одной из планет, затем мы как будто спустились ещё ниже, к её рекам и деревьям. Но в «Финале» — снова мы уходим в беспредельность миров, где тьма, и холод, и забвение, и только тот, откуда мы ушли, сияет солнцем на колоколе и напоминает о себе видениями своих силуэтов.*

*Нужно ли добавлять, что я никак не склонен отстаивать свою трактовку? Как уже говорилось, у живописи Чюрлёниса свои «правила игры», и по сходству с музыкой они не допускают единственности и точности в толкованиях.*



128 – 131. Соната солнца. 1907. Аллегро. Анданте. Скерцо. Финал





Соната солнца. Аллегро



Соната солнца. Финал

**132 – 135.** Соната весны. 1907. Бумага, темпера. Аллегро. 72,8 × 62,0. Анданте. 72,4 × 62,6. Скерцо. 72,6 × 62,0. Финал. 72,6 × 62,2

*Это Вторая соната Чюрлёниса. Из всех сонат художника она наиболее популярна среди любителей его живописи, что легко объяснимо: «Соната весны», действительно, говорит о весне, естественно и просто передаёт её светлое, ликующее настроение, и любой неискушённый зритель это сразу чувствует. «Соната весны», как и многие другие работы Чюрлёниса, обладает достаточно сложной внутренней структурой, но не ею определяется общее впечатление от этого цикла, а, напротив, его простотой, открытостью и безыскусностью.*

*«Аллегро» воспринимается прежде всего как отображение ранней фазы весны где-то там — в Прибалтике ли, в Польше или в России, где зимой царят снега и холод (как то было в цикле «Зима») и где с приходом марта или апреля снег тает, обнажая голую землю, а ветер, всё ещё холодный, гнёт безлистные деревья. Всё это — тающий снег, обнажённая почва, деревца под ветром — присутствует в «Аллегро» как живое отображение весеннего пейзажа. Картина почти монохромна, что тоже соответствует блекло-серым, землистым тонам реальной природы в раннюю весеннюю пору.*

*Воспринимая это простейшее воплощение «темы весны» — земля, деревья, тающий снег, — взгляд зрителя одновременно открывает целый ряд структурных тонкостей в этом пейзаже, который, едва в него погружаешься, реальным пейзажем уже не кажется. Вновь возникает ощущение иллюзорности, вызываемое особенностями композиции: верх, оказывается, почти детально повторён внизу; середина держится где-то в воздушном пространстве; озера, как будто отражающие в своей водной глади деревья, смотрятся и как «проёмы» сквозь «земное», потому что деревья в них не отражаются, а продолжают (над землёй их верх, в проёмах — низ); ветер, сгибающий деревца (в середине картины), не затрагивает деревьев вверху и внизу; небо вливается в реку, а река тремя небольшими потоками-водопадами (см. также три потока во второй картине цикла «Весна» (73) того же периода 1907–1908 годов) переходит в озеро-проёмы; основное русло этой реки преобразуется в призрак морды или черепа дракона, который в какой-то примитивной — и потому, пожалуй, противоречащей общему стилю — символике являет собой «издыхание» зимы, исчезновение снежного призрака. Развлёкся ли здесь художник детской игрой («потому что мне так захотелось» — вновь повторим сказанное им по поводу «Королей») или довольно страшная челюсть дракона говорит о каком-то более серьёзном порождении его психики — общий облик картины определяется не этим частным и, возможно, случайным импровизационным образом. «Аллегро» на самом деле тщательно продуманная, сложная в своей простоте композиция. Основным элементом, повторяющимся «строительным модулем» этой композиции служит пара деревьев: тонкая свеча, напоминающая тополь или кипарис, и широкая купа с двумя или тремя линиями стволов-оснований. Эта пара повторяется в горизонтальном направлении четыре раза, причём первая и третья пары — крупные, вторая и четвёртые — меньшие. И трудно не подумать здесь о четырёхдольном музыкальном метре, о его сильных первой и третьей долях и слабых второй и четвёртой.*

*Горизонтальный набор из четырёх пар повторяется четыре раза по вертикали картины: вверху и внизу деревья почти одинаковые, во втором ряду сверху в виде «растрёпанном» и отклонённом вправо («под ветром»), в третьем сверху ряду — видимые сквозь проёмы лишь частично, без вершин и с тонкой графической переменной: проёмов, столь тесно связанных с каждой из пар в верхнем и нижнем рядах, в этом третьем сверху ряду оказывается не четыре, а три, и древесных пар не четыре, а*

пять! Таким образом, «двудольность — четырёхдольность» дополнена однажды возникающим счётом «на пять». С другой стороны, проёмы повторились по вертикали трижды, как и «земля», при этом и в средней «земле» проёмов тоже только три. Однако слабо прорисованные карандашом три облака вверху как будто повторяют собой эти три средних проёма, вновь возвращая вертикальный счёт к четырём. Такова эта строгая логика повторов, ритмов, метра — простая арифметика членений, столь обычных в музыке (и в поэзии) и столь непривычных в живописи. В связи с этим вновь приходится говорить не только о музыкальном, но и об абстрактном, отрывающемся от изображаемого материала (пейзаж) композиционном содержании картин Чюрлёниса.

Для полноты описания стоит добавить и то, что обычно не замечается ни искусствоведами, ни зрителями: на «средней» земле, вдоль ниспадающих ручьёв-водопадов и ещё тут и там, рядом с тёмными и светлыми вертикалями растут тончайшие красновато-бурые побеги — деталь, ещё раз заставляющая задуматься о реальном-нереальном в этой картине и о пропорциях графического и живописного у Чюрлёниса. Техника «Аллегро» представляет собой карандашную и живописную графику — письмо темперой разной густоты и даже свободные потёки краски, что, конечно, наивно оправдано темой таяния, сползания снегов вниз по склонам земного обрыва...

Кажется, что, не избежав анималистического — я имею в виду «дракона», — Чюрлёнис не упустил возможности дать в «Аллегро» и антропоморфное, хотя то, что я предлагаю увидеть, достаточно неочевидно и потому субъективно. Рассматривая ряд «растрёпанных» деревьев, гнувшихся под ветром, попробуем представить себе, что «ветра» нет, а есть, напротив, некое движение, полёт деревьев справа налево и вниз по склону. Тогда в них, особенно в нечётных, считая справа, деревьях, можно увидеть летящие в прыжке фигуры, с закинутыми вверх руками и драпированные в туники — подобно участникам балетного действия.

Но оговорюсь ещё раз: это то субъективное, что неизбежно возникает при «видении-слушании» Чюрлёниса.

«Анданте» — вторую картину «Сонаты весны» — интересно сопоставить с первой картиной цикла «Весна» (72). И здесь и там, передавая одно и то же состояние весенней природы, художник ставит в центре архитектурные сооружения, внешне подобные друг другу: в «Весне» — призматическую высокую колокольню с четырёхгранной пирамидой крыши, в «Анданте» — высокую башню ветряной мельницы, тоже, вероятно, призматическую и тоже с пирамидальной крышей. Вторым совпадением в этих двух картинах являются облака — густые, бесконечные в «Весне» и редкие, числом шесть, в «Анданте», к которым прибавляется широкое и плотное седьмое, служащее основанием и завесой для нижней части центральной облачной мельницы. Ещё один общий элемент двух картин — невидимый, но существенный в их выразительном строе — ветер. В «Анданте» ветер, воспринимаемый, по сравнению с предыдущим «Аллегро», уже не как холодный, а потеплевший, свежий и лёгкий, является едва ли не «главным героем» рисуемого сюжета: всё пространство, весь весенний мир представляется как ритмическая переключка ветряных мельниц, простирающих свои крылья куда-то в бесконечность, за пределы картины. Оттуда, из «запредельного» верхнего пространства в саму картину проникают лишь фрагменты лопастей огромных небесных мельниц, совершающих как будто мерное, величественное вращение с ходом солнечного годового круга, или, проще, с потоками теплеющего воздуха и света. И хотя всё здесь полнится земной атмосферой, в этом переходе к бесконечному возникает космизм, подобный, например, тому, какой присутствует в «Анданте» из «Сонаты солнца» (129). Обращает на себя внимание и то, что это «космическое впечатление» в

двух «Анданте» связано со схожими элементами: широкие, уходящие за картину полосы лучей в «Сонате солнца» и широкие полосы лопастей в «Сонате весны».

Пронизанные мягким колоритом голубого, розового, жёлтого и зелёного, в этом мире мельничных крыльев плавают облака и холмы, на которых высятся мельницы. Внизу волнообразная линия холмов прописана как земля, за которой открывается горизонт, но в небе, над широким облаком, за башней центральной небесной мельницы, вновь, как эхо и мираж, повторяется холмистая линия с мельницами и горизонт за ними, а выше тот же пояс холмов и мельниц повторяется снова. Возникает ощущение кулис, уводящих взгляд вверх и вдаль, и вместе с уходящими за обрез картины крыльями всё пространство её становится эфемерным, невесомым, безматериальным.

В самом центре, посредине облака, у основания большой мельницы — вновь загадочная деталь: вертикальная полоска, более тёмная, чем тело мельницы. Простейшее соображение подскажет, что это, может быть, вход в саму мельницу? Но полоска позволяет видеть в ней фигуру, стоящую на облаке. Тут может возникнуть ещё одно обращение к предыдущей сонате: эта полоска по своему положению и по своему очерку подобна той загадочной свече, что горит в самом центре «Анданте» из «Сонаты солнца».

Переходя к «Скерцо», стоит предварительно заметить, что место этой картины в цикле занимала прежде другая — а именно «Скерцо» (142), относящееся сегодня к «Сонате лета» (и похоже, что в дальнейшем первоначальный состав этих двух циклов будет восстановлен).

Хотя и трудно представить себе «Сонату весны» в ином, нежели теперь принятом, виде, надо всё же иметь в виду, что возможность перестановок в чюрлёнисовских циклах заключена изначально (как то, например, известно, о «Сотворении мира»). Существует эта возможность уже в силу самого живописного содержания циклов, с их обобщённо-абстрактными образами, допускающими как их варьирование, так и использование в виде «модулей», переходящих из одной картины в другую. Мы встречаем то же самое в творчестве композиторов, когда они переносят темы или даже части своих произведений из одного в другое.

В противоположность двум предыдущим картинам цикла, в которых образный словарь весьма лаконичен (деревья — земля — облака в «Аллегро», мельницы — земля — облака в «Анданте»), «Скерцо», напротив, включает в себя сравнительно большой набор образов. И этим набором художник распорядился с импровизационной лёгкостью, что, собственно, и определяет общее настроение картины, полной света и неудержимого полёта птиц, бабочек, листвы, цветов, огней... Всё «летающее» дано в диагональном движении слева направо вверх, и орнаментальная стена снизу, как и облако в левом верхнем углу, своей неподвижностью лишь подчёркивает и усиливает это впечатление безудержной полётной лёгкости.

То, что «летит», — ещё одна из игр чюрлёнисовского пространства. Как эти диагональные построения соотносятся с низом — со стеной и с облаками в проёме её ворот-столбов? Растут ли цветы где-то в воздухе или вдоль «земли», которая поставлена как будто вертикально? И как соотносятся с окружающим пространством три расцветших деревца, связанных с неожиданной здесь перспективой? Мастер зрительной иллюзии, Чюрлёнис достигает в «Скерцо» эффекта, примечательного прежде всего потому, что он верно служит идее «Скерцо» и сам по себе выражает движение, неустойчивость, лёгкость.

Здесь снова много образных цитат из других работ художника. Верхнее антропоморфное облако сопоставимо с таким же облаком в картине «День» (20), горящие огни и «подсвечники-канделябры» подобны мотивам цикла «Зима» (65, 71), крылатые сера-

фимы на стене и ласточки в небе связаны с фигурами ангелов из целого ряда других картин. Любопытно, что канделябры, украшающие стену, своим видом прямо повторяют ритуальные семисвечники и ханукальные восьмисвечники из еврейской религиозной атрибутики. Возможно, это отголосок впечатлений от еврейского быта, который Чюрленис мог наблюдать в Друскининкае.

С формальной точки зрения, очень интересно рассмотреть ленту «реки» — «ручья» — «тумана» — «дыма», вьющуюся через всю картину. Очертания этой ленты, характер её изгибов позволяют отнести её к числу повторяющихся элементов в живописи Чюрлениса: аналогии этой ленте легко увидеть в «Сонате ужа» (139), в «Жертве» (151), в «Сонате звёзд» (150), но похоже, что в этом «Скерцо» такой элемент возник впервые.

В 1914 году искусствовед Валериан Чудовский, который видел эту картину тогда в цикле «Соната лета», дал её описание, отразившее, как воспринималась она в контексте тогдашних, современных Чюрленису, мистических мироощущений. Я приведу странную цитату из этой — одной из первых — статей о художнике:

«У него есть картина — III часть его сонаты “Лето”. В ней раскрыта тайна того, как видел он свою сказку. Это пейзаж. Но перед далями этого пейзажа встала какая-то преграда, стена, какой-то иконостас. Он расписан изображениями серафимов со скрещенными крыльями. Посреди него стоят семисвечники, и от них идёт вверх мгlistый трепет. И тут же рядом совсем реальные деревья, и вокруг них летают совсем реальные стрижи. И вот, — эти деревья и суть паникадила, и эти стрижи суть серафимы. Всмотритесь, как поразительно сходны их очертания: узкие скрещенные крылышки стрижей точно повторены на иконостасе.

Природа не всегда открывает нам свою тайну. Вы пройдёте сто раз мимо этих деревьев, вокруг которых носятся стрижи, и всё это будет только привычным пейзажем. Но вот однажды в жаркий летний день, в котором как будто разлилась вся знойная сущность лета, пространство наполнится трепетной мглой дрожащего под отвесными лучами воздуха, сверкания будут слепить наши глаза, все очертания будут колебаться, и мы почуем кругом возможность наваждения, возможность марева, возможность безумия. И вот мы, мы слабые и малодушные люди, которые боятся головокружения, мы всеми силами будем бороться с этим маревом, мы будем всеми силами цепляться за привычный вид предметов, мы будем повторять себе, что ничего не изменилось, что всё, в сущности, как всегда, — мы ни за что не отдадимся наваждению.

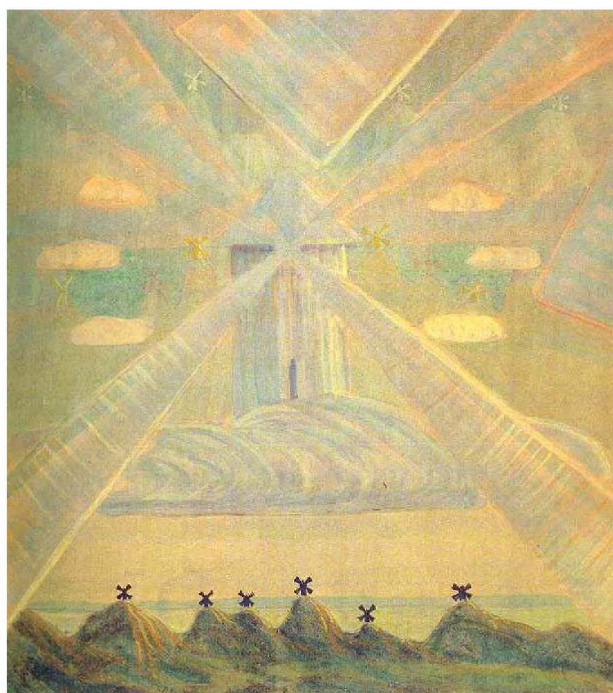
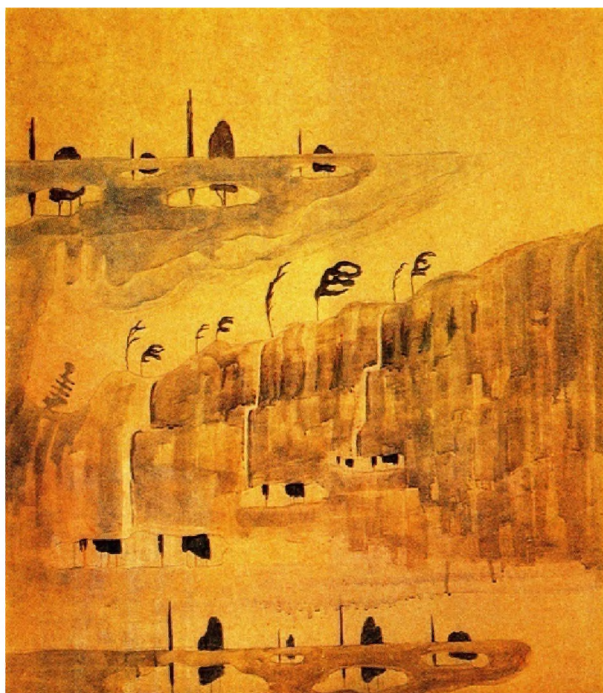
А Чурлянис дерзал! Он отдавался наваждению, он звал к себе это священное безумие. Великое дерзанье духа нужно для того, чтобы не утрашиться, когда из-под ног уходит последняя почва обычных, спокойных ощущений и чтоб в последнее мгновение не уцепиться за последнюю возможность видеть “как всегда”. Но Чурлянис дерзал, и просветлённому зору его открывалось скрытое значение вещей. Неясная мгла вставала перед ним как иконостас и пылание свечи, и в стрижах прозревал он ангелов, славословящих Бога.

Мы можем даже пренебречь вопросом о том, пророческое ли это откровение или галлюцинация. Художник, правдиво изображающий свои галлюцинации, в большей мере реалист, чем художник, изображающий настоящую местность, которой он не видел. Ибо у галлюцинации есть свой внутренний закон, данное видение возможно только при определённых условиях, которых произвольно не выдумаешь, с определённым сцеплением подробностей, которое нужно соблюсти».

В «Финале» динамика трёх предыдущих картин находит своё окончательное разрешение. Для последней картины избрана не нижняя точка зрения, от которой всякий раз начиналось «движение» вверх, а высокая, причём, также в противоположность ос-

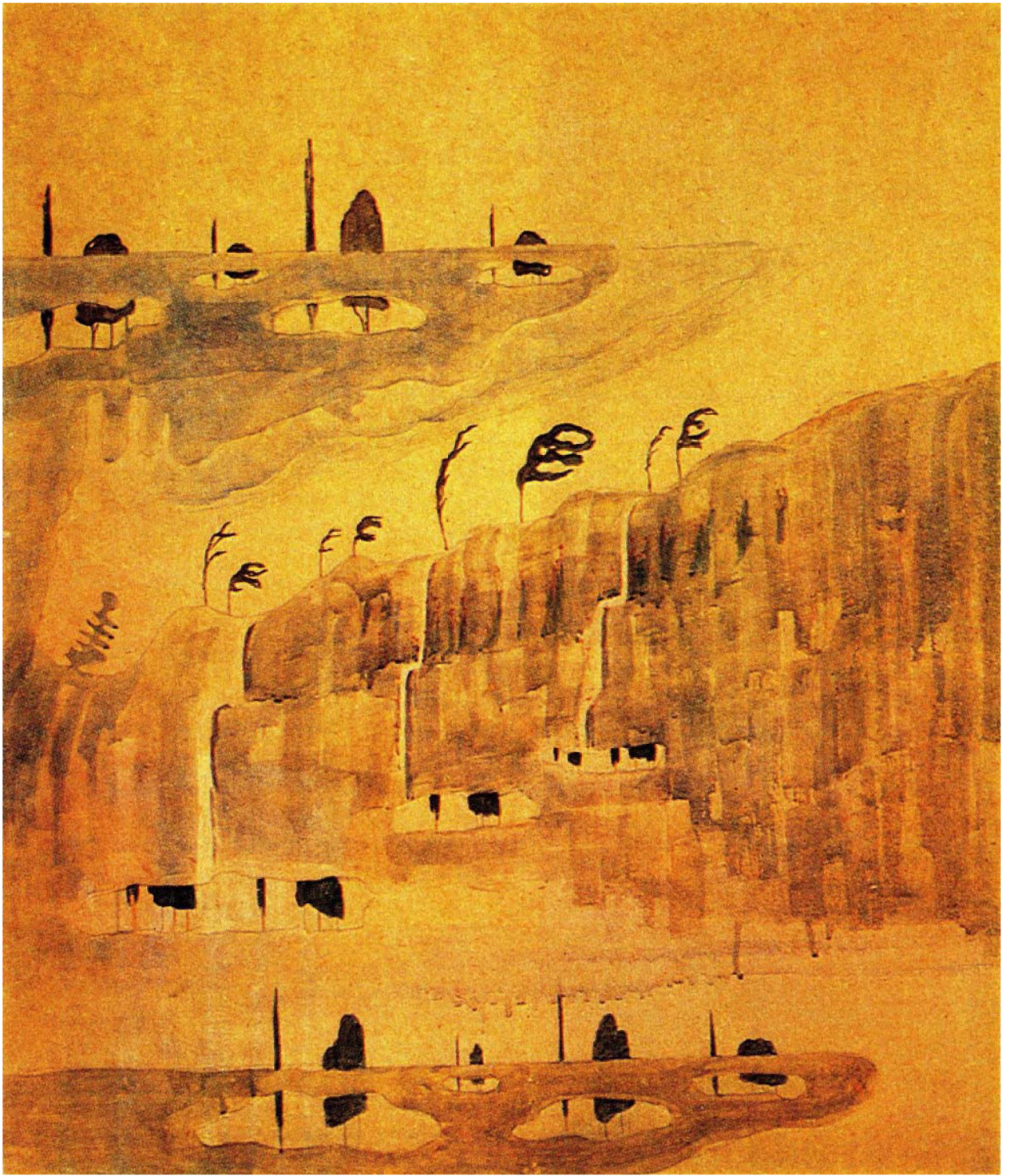
тальным, в четвёртой картине изображение дано дальним планом. И то и другое — верхняя точка, дальний план — дают ощущение той беспредельности, куда всё прежде и было устремлено. Разрешение, однако, не звучит как завершающий аккорд: на фоне беспредельного неба (незакрашенная и сегодня пожелтевшая бумага) свободно изгибающаяся траектория летящих цветных флажков вновь разворачивает нескончаемый путь ещё выше и дальше, подчиняясь указующему и направляющему жесту большого антропоморфного облака (тут как будто три облака: облачный контур повторяется ещё двумя, выступающими из-за первого). Тяжёлый низ, как и всегда, даёт опору, даёт возможность этому движению начаться, оттолкнувшись от земли — от тёмного сегмента с «географией» (подобной планете из «Анданте» (729) «Сонаты солнца»). Туда же, в верхний правый угол, указывают и «пальцы» — остроконечные навершия двух циклопических конусов башен-гор, вырастающих «из ниоткуда», причём навершия их смотрятся и как недоступные замки, и как парусные кораблики. Загадочные золотые письма, покрывающие левую башню на светлой её стороне, влекут сознание не только к бесконечности пространства, но и времени: письма, конечно же, принадлежат какой-то неизвестной нам цивилизации, можем думать мы, но, взглядываясь в них, находим символы «Зодиака» (знак Скорпиона, использованный художником в соответствующей картине цикла), солнечные символы (кружки с лучами, как в «Аллегро» из «Сонаты солнца»), значки из изобретённой Чюрлёнисом азбуки. Цветные флажки — наивная графическая метафора победного, радостного марша — напоминают о светлом шествии с флагами в «Приветствии солнцу» (54) и о тёмной веренице флагов в первой из двух картин «Тоска» (отсутствует в этой книге), где эта вереница тоже движется вдоль примерно той же дуги, но расположенной зеркально.

В «Финале» много карандаша, его линиями намечены контуры и внутренние массы незакрашенных облаков, проведена дуга с флажками, сами флажки даны тоже в карандашных контурах и раскрашены не все из них. По впечатлению от этого и по контрасту с живописью трёх предыдущих картин можно с большой осторожностью высказать предположение о незаконченности «Финала». Вопрос, однако, в том, является ли эта незаконченность случайной или намеренной? Как и во многом, относящемся к искусству Чюрлёниса, мы и здесь, по-видимому, навсегда останемся без прямого ответа.



132 – 135. Соната весны. 1907. Аллегро. Анданте. Скерцо. Финал





Соната весны. Аллегро



Соната весны. Скерцо



Соната весны. Финал

**136 – 139.** Соната ужа. 1908. Бумага, темпера. Аллегро. 61,6 × 71,8. Анданте (?). 60,5 × 71,0. Скерцо (?). 61,0 × 71,5. Финал. 62,4 × 73,0 (взаиморасположение «Анданте» и «Скерцо» точно не известно)

«Соната ужа» (Третья соната, также «Соната змея») — одно из наиболее сложных, загадочных, полных таинственной мистики произведений Чюрлёниса. Тема его безусловно связана с богатой мифологией змеи. Это, как пишется в известной энциклопедии «Мифы народов мира», «представленный почти во всех мифологиях символ, связываемый с плодородием, землёй, женской производящей силой, водой, дождём, с одной стороны, и домашним очагом, огнём (особенно небесным), а также оплодотворяющим началом — с другой». В литовском фольклоре именно уж является символом жизни, покровителем полей и жилья. Широко известна литовская волшебная сказка «Эгле (ель) — королева ужей», герой которой Уж живёт во дворце, куда попасть можно, переправившись через море на остров, а там — «спустившись под землю, на самое дно морское».

Выше, в этюде о «Сонате весны», я приводил отрывок из опубликованной в 1914 году статьи Валериана Чудовского. В этой же статье имеется подробнейший разбор «Змия» (так, по-старославянски, с явной библейской аллюзией, называлась в те времена соната). Комментарий Чудовского затрагивает как мистическое — «идеологическое» содержание цикла, так и содержание формальное. В сущности, это развёрнутое эссе о сонате, зафиксировавшее её восприятие одним из тех современников Чюрлёниса, кто стремился глубоко постичь его. Я думаю, что такое «синхронистическое» истолкование работ художника имеет немаловажное значение, поскольку позволяет нам, людям иной эпохи, ощутить духовную атмосферу, в которой пребывал и сам художник. Вот фрагмент того, что написал о «Змие» В. Чудовский:

«Соната “Змий” даёт пример гораздо более сложного внутреннего развития темы. Это уже не простой переход от многого к единому или от движения беспорядочного к движению упорядоченному, а становление художественного или, если хотите, поэтического образа, символа — устремление этого образа к самому сильному и высокому выражению.

Символ Змия имеет вообще своё мистическое или даже эзотерическое значение. Но точное исследование этого значения не входит в мою задачу. Что бы ни надлежало подразумевать под этим Змием, мы сейчас должны видеть в нём именно Змия и только ещё попытаться углубить и расширить наше восприятие этого образа, сопоставив его с большими общими ладами художественного мирозерцания.

Змея занимает совершенно особенное место в природе, как предмет созерцания. Я думаю, что это основано на смутном атавистическом воспоминании древних и первобытно-острых впечатлений человека.

Первобытный человек вышел на лесную поляну, кругом нет ни тигра, ни буйвола, ни носорога, нет никого достойного с ним померяться, и он спокоен; и вдруг внизу в траве какое-то существо, оно копошится у ног и потому должно быть маленьким, безвредным, но вот оно громадное и сильное и поражает смертью непонятной и быстрой, как гнев богов. В смертельной борьбе мелькает странная напряжённость взора и рот, растянутый в загадочную улыбку. И форма неведомого непонятна, она полна жизни, не похожей ни на какую жизнь; и ужас овладевал человеком, не похожий ни на какой ужас... Века протекли, как мгновения, и от всей остроты забытых древних ощущений осталось одно — чувство загадочной жизни, не похожей ни на какую жизнь, но странно напряжённой в извивах змеиного тела. Мысль и поэзия овладели образом Змия, и, перестав быть опасным врагом, он сохранил своё священное значение, он ос-

тался символом. Форма змеи так проста и элементарна и в то же время так глубоко выразительна, что являет как бы живой, готовый отвлечённый символ. Змий — противоположность прямой линии. Прямая линия безжизненна — она есть главное, убедительнейшее выражение безжизненности; поэтому Змий, всегда извивающийся, и производит впечатление какой-то жутко повышенной жизни. Но с прямой линией у нас, в силу весьма естественной символизации, связано представление о правде, о прямоте и искренности. И потому Змий становится выражением, если не самой лжи, то по крайней мере тех усложнений и сплетений духовной жизни, которые кажутся ложью всем простодушным людям, чья честность есть лишь неспособность подняться над элементарнейшим построением жизни. Но именно в этом извивающемся осложнении жизни Змий становится знаком и даже носителем Мудрости. Змий есть хитроумное преодоление препятствий, умение воспользоваться всякой лазейкой, сила, удесятерённая гибкостью, бесшумный натиск и бесшумная победа...

Но в мире Чурляниса, мире столь благом и столь светлом, что всякое зло в нём опадает, как тяжкий осадок, до невидимого дна жизни, — Змий очищен от всей двусмысленности; он странно и жутко мудр, на тех пределах мудрости, где лишь недоумевают обычная совесть людей, — на границе иного Добра... И ради самой Красоты не ищите в его Змие никаких аллегорий, никакого эмблемного смысла! Змий реально живёт в том мире, который открыл нам Чурлянис, это полное, совершенное существо, одушевлённое высшей, божественной, личной жизнью. В этом чудном мире всякое живое существо есть Символ, и всякий Символ есть живое существо; и в этом мире, увы! человек оказался бы бездушным, мёртвым истуканом.

Построение первой части неизъяснимо. Три мира стоят на столбах, один на другом, и в каждом — своё небо. Это крайнее (мне известное) проявление особенного, свойственного пока только Чурлянису, восприятия пространства, и самый яркий пример “множественности горизонтов”. Каждый “мир” являет пейзаж, упрощённый до того невероятного предела, которого умел достигать Чурлянис. Циклоповские постройки, исполинские узорчатые стены, в которых открываются ходы, конца которых не видно, загороженные лёгкими заборами. Пространственное “взаимоположение” (*das Nebeneinandersein*) всего этого — иррационально в высшей степени, но... убедительно! Наверху вулкан: гора, увенчанная огненным дыханием подземной тайны. И у подножия его — храм: знак того, что везде, где присутствует Тайна — везде поклонение, молитва...

А вокруг вулкана овился могучим извивом Змий, таинственный бог этих странных миров. Он ещё как бы не отделился от них, от вещества, он как бы “вплетён” в окружающую среду, ещё не свободный, и тело его покоится на столбах в колоссных медленных извивах; загадочно вопрошает взор пурпурных глаз, уставленных в упор...

Гениальный образ становления! Этот Змий — лишь будущий бог. Это — первая часть Сонаты.

Вторая и третья части являют нам Змию уже в полноте обрётённой жизни, но в частных, случайных проявлениях её. Вторая — антитетическая часть. И потому это существо, чей смысл — в быстром извивающемся движении, в повышенной жизненности этого движения — взят в состоянии покоя. Покой Змию; *Notturmo*. Тихий, зеркальный залив, месяц — тихий бог, чьи колдующие лучи изливают покой; и семь звёзд полукругом склонились к закрию. По небу исполинские очертания каких-то башен, почти гор, соединённых забором; быть может, отдалённое сходство их с эвритмичною Лирой бессознательно сливается с благой созвучностью зеркальной ночи. Везде немного тихой жизни: птицы, стрекозы, цветы на ближнем берегу. А Змий, тот, для кого вся

эта тишина, — покоится на водах, — трижды подняв над ними своё тело, с высоко вознесённой главой... Он слушает гармонию молчания.

Третья часть, эпизодная, задумана со смелостью великолепной. Змий, всегда ползущий на земле, — летит. Змий, всегда извивающийся, выпрямился в парении. В каких немыслимых пространствах? Два утёса и башня... поднялись до этой высоты, и на утёсе стоит один из тех, кто созерцает тайны. Тройной полог звёздного света застилает дали. Здесь Змий — уже обитатель сказочного чуда.

Но истинная *synthesis* его величия — ещё впереди. Последняя часть сонаты являет Змию в каком-то почти бестелесном просветлении. Громадный, белый, сохранивший ещё лишь общий смысл своей змеиной формы, он ползёт, ибо Змий должен ползти; но ползёт он со сверхъестественной силой, которая не знает препятствий, прямо по хребту высоких гор; и на много часов ходьбы протянулись чудовищные извивы. Светлое тело его вырисовывает очертание хребта: здесь Змий — осиянность гор в их устремлении к небу.

И он ползёт к исполинскому жертвеннику, на котором мерцает тайной царственный венец — священный знак его призвания; уже протянул он к венцу свою прозрачно-светлую главу — ещё мгновение и *synthesis* совершилась — он царь, он бог!

Соната «Змий» во многих отношениях представляется мне средоточием в творчестве Чюрлениса (лето 1908 г.); она — одно из величайших формальных достижений нашего времени. Глубина, с которой он раскрыл диалектически становление жизни в Змие, и простота выражения равно достойны изумления».

Несколько добавлений.

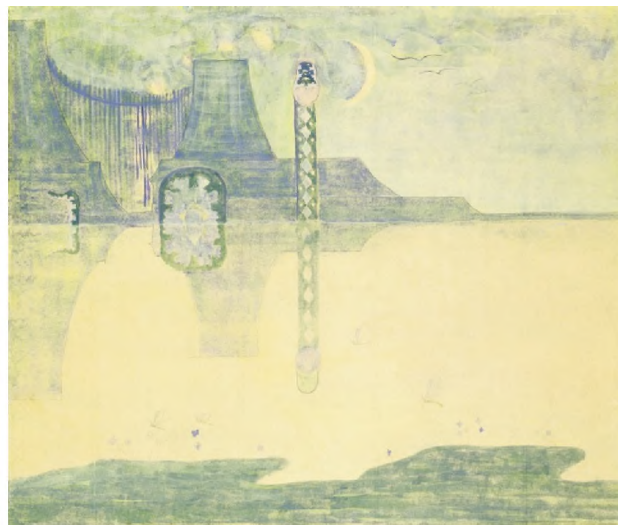
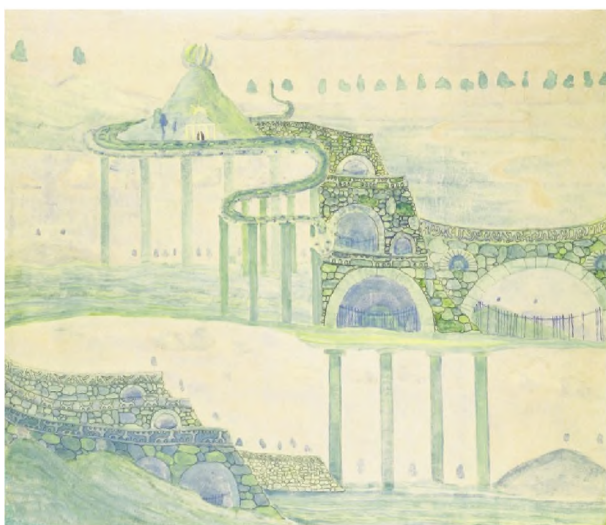
В «Аллегро» существенным кажется «эхо» — повторение тела ужа в виде реки, текущей справа от его изгибов. То, что В. Чудовский называет «вулканом», скорее можно включить в число жертвенников, курящихся на многих картинах Чюрлениса. Присоединяясь к мнению, что «Скерцо» задумано «со смелостью великолепной», хотелось бы сказать о поразительном эффекте: искусство композиции здесь таково, что равновесность положения тела ужа в пространстве воспринимается как **прямое изображение невесомости**, как парения вне верха и низа.

Трактовка «Финала» может быть и прямо противоположной утверждению, что змий ползёт «со сверхъестественной силой»: трудно не обратить внимание на то, что тело его, прежде упругое, напряжённое, предстаёт здесь бесплотным, опавшим и потому скорее обессиленным. Тогда стремление к короне — это движение на грани смерти, последний, слабый акт умирающей воли. Над всем этим есть символическая деталь, которая как будто согласуется с темой умирания: как и в «Финале» из «Сонаты солнца» (131), в «Финале» «Сонаты ужа» есть знак забвения — паутина, затянувшая пространство над тремя горами и связавшая своими нитями диски слабых солнц.

И ещё одна деталь «Финала»: на отвесе перед постаментом, на котором возлежит корона, рисунок с символом солнца, а нижняя стена под короной покрыта большими, хорошо заметными письменами. Знаки их имеют прямую связь с «алфавитом Чюрлениса», например, здесь присутствуют «ноль», «равенство», «диез», «бекар», читаемые соответственно как польские «б», «н», «л», «м». Но дальнейшая расшифровка затруднена. Витаутас Ландсбергис, беседуя со мной, высказал мнение, что всё же верит в возможность успеха в столь необычном и увлекательном деле и что он намерен заняться «чтением» этих и других чюрленисовских письмен. Будем надеяться на удачу.

«Соната ужа» попортилась и выцвела больше многих других работ Чюрлениса. То, что Чудовский в 1914 году называет «белым», сегодня выглядит блеклой желтизной,

*многое, очерченное на репродукциях того времени чётко, сейчас предстаёт расплывшимся. Уж умирает...*



**136 – 139.** Соната ужа. 1908. Аллегро. Анданте (?). Скерцо (?). Финал



Соната ужа. Аллегро





Соната ужа. Финал

**140 – 143.** Соната лета. 1908. Бумага, темпера. Аллегро. 72,6 × 62,0. Анданте. 72,6 × 62,0. Скерцо. 73,0 × 63,0. Финал. 72,6 × 62,0

«Соната лета», четвёртая по счёту, писалась летом 1908 года, сразу же вслед за третьей («Соната ужа»), если не одновременно с ней: «Пишу сонату — намечена уже целиком (4 части) и очень трудно даётся, но очень хочется скорее её закончить, потому что начинает мерещиться другая». Эта соната не так экспрессивна, как предыдущая или как первые две — «Соната солнца» и «Соната весны». Даже в тех частях цикла, которые призваны быть динамичными — «Аллегро», «Скерцо», есть ощущение не стремительного, а спокойного движения, и если пользоваться музыкальными обозначениями, то первая часть скорее модерато, чем аллегро, а скерцо походит на адажио. Хотя это, конечно, заключения субъективные, можно сказать в их пользу то, что диагональное движение в первой картине, столь характерное для первых частей предыдущих сонат, здесь ослаблено — «приостанавливается» тем, что изображение дробится на островки, а парусные, плывущие по той же диагонали кораблики показаны в противодвижении взгляду, который скользит по картине снизу вверх и вправо. Примерно тот же эффект дробления наблюдается и в «Скерцо», где движение по уровням горизонталей, тоже от тяжёлого низа к лёгкому верху, прерывается плотными пятнами поплавок. Эта «успокоительность» движения вполне пристала идее лета, и поэтому вполне оправдано, что именно это «Скерцо» с рыбами оказалось всё же в «Сонате лета», а не в «Сонате весны» (как было ранее и будет, вероятно, в дальнейшем).

Основные мотивы «Аллегро», как уже упомянуто, — острова и проплывающие мимо них кораблики. Острова несут на себе в различных комбинациях ряды деревьев, замки, висячие мостики и, главное, высокие башни жертвенных алтарей с горящими на их верхних площадках кострами. На ближайших, самых крупных жертвенниках можно видеть символы солнца, на правом из них также есть магический треугольник и инициалы художника, в которых первая буква читается, по-видимому, не как М (Микалоюс), а как Н (Николай), то есть на русский лад, далее же следуют К (Константин и Ї — литовское Ч (Чюрлёнис).

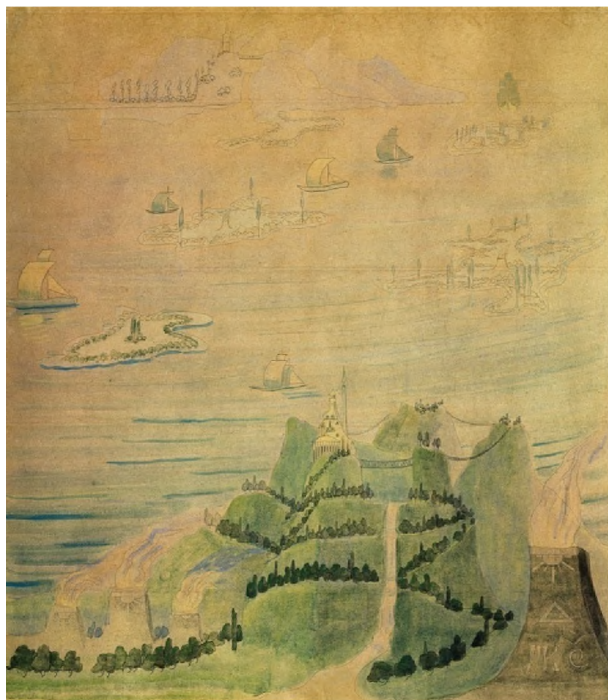
Сонатным «эхом» (репризой) в данном случае служит туманная и уменьшенная реминисценция большого нижнего острова. Ещё одной деталью в этих островах являются ниспадающие речные потоки, из которых тот, что рассекает верхний остров, впадает в море.

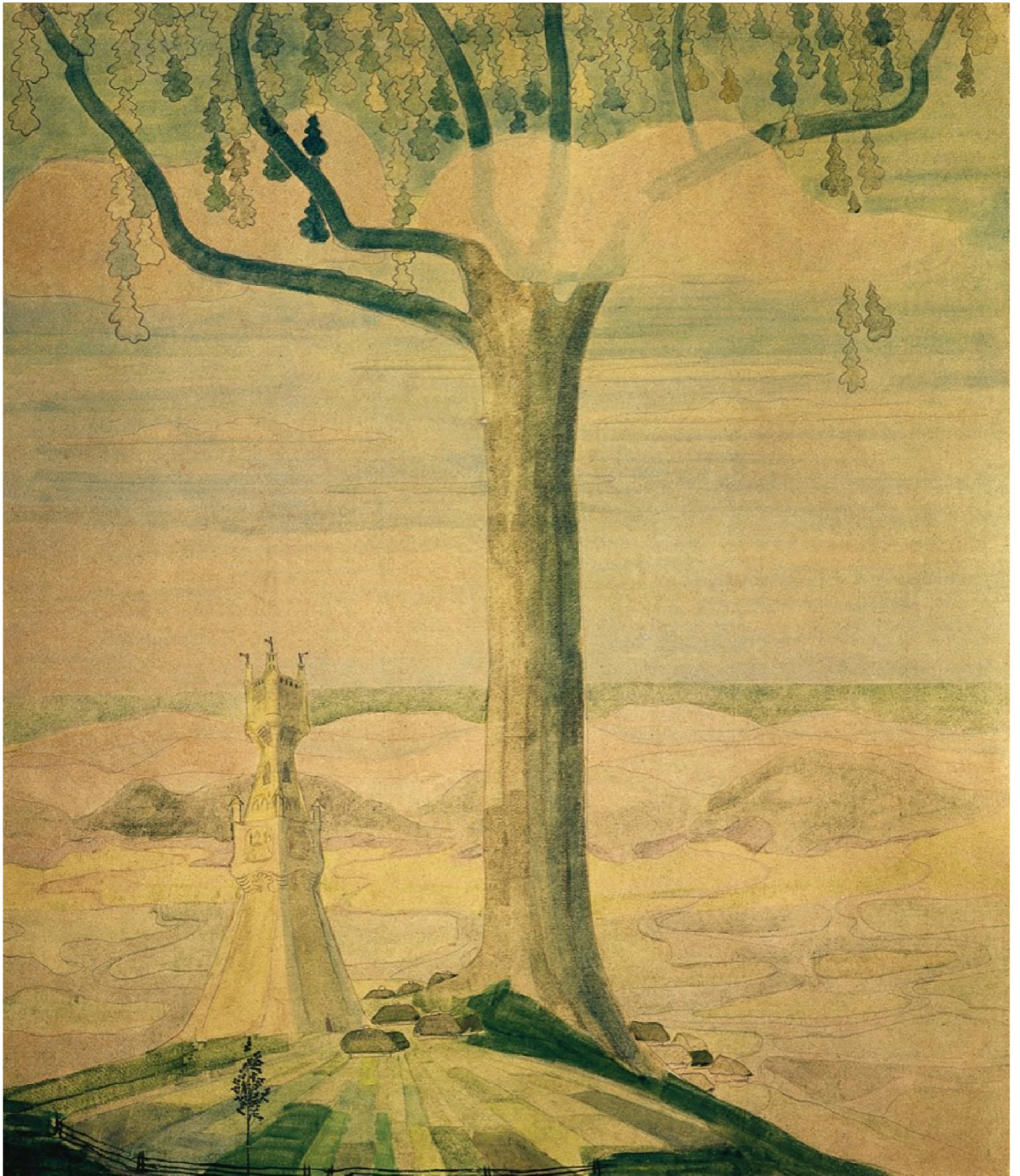
Пожалуй, самым прямым выражением мифологических основ чюрлёнисовской образности становится «Анданте» этой сонаты. Каждый, кто мало-мальски знаком с теорией мифа, немедленно свяжет эту картину с идеей «мирового дерева» или «космического дерева», с этим универсальным мифопоэтическим образом. Связующее небо и землю, верх и низ, объединяющее мироздание в одно целое, это дерево у Чюрлёниса перерастает, конечно, символику «лета». Возможно, что оно выходит и за пределы замысла всего цикла из четырёх картин, поскольку после этой второй — третья и четвёртая уже не воспринимаются как развитие образа, данного в «Анданте», где всё завершено, заключено в себе. Эта картина может служить декоративным фоном для любой волшебной сказки, в которой присутствуют изба, дворец, горы и доли и то же дерево, уходящее в небо.

«Финал» рисует выступающие из-за облаков башни на горах, и центральная часть изображения имитирует коронованную голову и верхнюю часть фигуры Rex'a (по не раз употреблённому мною обозначению). Фигура эта повторяется справа. Рука Rex'a подъята, это всё тот же, знакомый по другим картинам Чюрлёниса, жест «предупреждения».

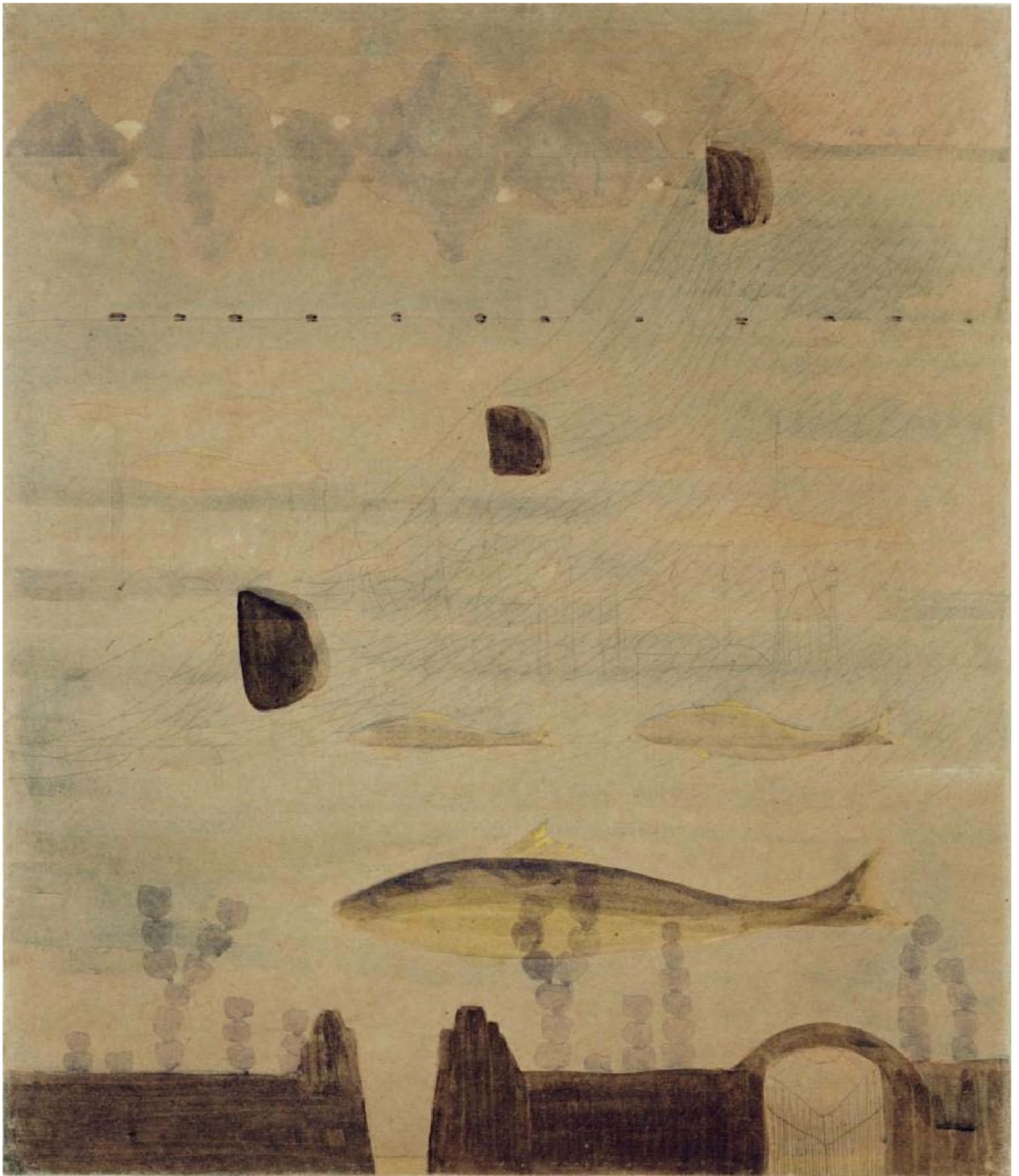
Стоит заметить, что и этот жест, как и обращённый вправо профиль также создают ощущение «остановки» и противодействия диагональным линиям облака на переднем плане, и, таким образом, этот композиционный приём оказывается свойствен трём из четырёх картин цикла.

Допустима ли вольность? Я хочу поделиться тем, в каком порядке эти четыре картины я люблю рассматривать: первая — взгляд с высоты, над морем и над землёй; вторая — клубящаяся облачная высь, куда достигают горы и башни, куда достигает земной владыка; третья — спуск, проникновение «вниз», в пучину подводного мира, с его призрачным городом; и наконец четвёртая — мировое дерево, символ всего сущего, древо жизни.





Соната лета. Анданте



Соната лета. Скерцо

144 – 146. Соната моря. 1908. Бумага, темпера. Аллегро. 73,4 × 63,0. Анданте. 73,3 × 62,4. Финал. 73,2 × 63,0

Этот трёхчастный цикл (отсутствует «Скерцо») принадлежит к числу шедевров художника и, безусловно, может занимать одно из первых мест в мировой маринистике.

В искусстве Чюрлёниса море вообще — как тема, образ и символ, как звуковой и изобразительный материал — играет особо значимую роль. Если говорить о живописи, то море в его картинах является постоянным организующим началом пространства, так что морская поверхность, морской горизонт, морская глубина связываются со многими другими элементами изображения. При этом море — «вода» семантически несёт в себе значение одной из основных сущностей чюрлёнисовских миров, некоей изначальной данности, из которой возникает жизнь и в которой она заканчивается («Сотворение мира», «Потоп» и многое другое). В «Сонате моря» этот смысл несёт в себе вторая из картин — «Анданте», где Чюрлёнис не в первый раз даёт изображение морского дна — мифологического «низа», вобравшего в себя некую «потустороннюю» — подводную жизнь. Однако две крайние картины этого своеобразного триптиха, может быть, впервые у Чюрлёниса, близко соприкасаются не с жизнью «внутри моря», «на море», «над морем», а с жизнью самого моря, дают образ моря с близкой точки зрения, дают взгляду как бы соприкоснуться с самой стихией.

Первое, что обращает на себя внимание в «Аллегро», это необычайная красота — изысканность, мягкость и зыбкость колорита: массы воды, берег с деревьями вдали, узкая полоска неба — всё подчинено игре световых отблесков на бесчисленных вспыхивающих пузырьках — воздуха ли, янтаря ли, жемчужин? Они, эти будто светящиеся изнутри горошины, составляют пенистые гряды, горят на срезе волны и на берегу, плетут кружевные нити. Белый силуэт пролетающей чайки и тёмная её тень на воде, скольжение слабо очерченных рыб, поверхность и глубина, берег, вода и тёмное дно — всё здесь выглядит сигналами, призывами, влекущими взгляд и сознание, чтобы погрузить их в жизнь, в движение моря, которое плещет, дышит, грозит и играет. Причём движение это, направленное вверх — вглубь плоскости картины, сопровождается иллюзией обратного — вперед и чуть влево — за счёт косых мазков светлой полосы (ниже линии середины) и направления движения птицы и рыб. Общее же построение композиции как ряда расположенных друг над другом тёмных и светлых живописных слоёв, графически, вообще говоря, подобных друг другу (волнообразные горизонталы), поневоле наводит на мысль о «регистрах» морского «органа» и о его полифонном звучании.

Так же — от низа (из глубины) к верху (к морской поверхности) — строится композиция «Анданте», снабжённая, однако, дополнением, дающим сильный стереоскопический эффект: рука с корабликом воспринимается «ближе» всего остального. Эта рука, поддерживающая — предлагающая — оберегающая, — знак доверия и покоя, известный и по «Дружбе», и по «Королям». Здесь он обретает характер грустно-лирический, да и вся картина полна настроения «светлой печали» — воспоминания, сна, сожаления о чём-то прекрасном, но ушедшем, или несбывшемся, или потонувшем во глубинах времён — веков — морских вод. Печаль эта светится двумя светильниками, горящими на поверхности ровной ночной воды. Светильники ли, лодки ли, глаза ли ночи или моря? Линии пузырьков идут от светильников к низу картины, создавая ещё одну из зрительных иллюзий, столь частых у Чюрлёниса: невозможно избавиться от двойственного восприятия этих линий, идущих по глади водной поверхности и, одновременно, уходящих под воду, на дно.

На дне — один из построенных Чюрлёнисом городов. Переключаясь со светомверху, в городских строениях горят квадратики окон, и эта наивная деталь тоже «высвечивает» грусть того, что кануло в бездну вод. Рыбы, морские звёзды, растительность и несколько раз возникающее «эхо» большого кораблика на ладони — парусники, лежащие на дне, составляют подводный пейзаж. Где-то дальше и над этой жизнью — три подводных холма. Они воспринимаются как переключки с первой картиной — с волнами и холмистым берегом в верхней части «Аллегро». Слабо виден сегодня (но на старых репродукциях хорошо заметен) ещё один парусник, тень которого занимает правый верхний угол картины. Эти кораблики-парусники — образы, связывающие «Анданте» с «Финалом».

Третья картина цикла — «Финал» — работа поразительная по вызываемым ею многообразным чувствам как эстетического, так и психологического плана. Картина великолепна и в своём исполнении, в ней свободная техника письма темперой в какой-то особой стилистике сочетается с тончайшей графической прорисовкой мелких деталей. Здесь всё живописно, всё изобразительно — и всё, в то же время, литературно, как если бы мы читали в картине поэтические строки о мощи всепокоряющей стихии, о хрупкости жизни, о мгновенности бытия — и о бесконечности, о бессмертии. Море вздымает над трепещущими, беспомощными корабликами исполинскую волну, и эта волна как разверстая пасть, что замкнётся вот-вот. Она же и мощная горсть, пенные пальцы которой сгребут, уничтожат четыре скорлупки. Но в непрерывности, в бесконечности моря наступит ли этот последний, завершающий действие акт? Кто скажет, **накрывает** ли волна кораблики — или **открывает** их в этот самый миг? И какова судьба возникших на изумрудно-зелёном срезе её инициалов Чюрлёниса —

МКЎ

— исчезнут ли они навсегда или будут вечно возникать среди бессмертной стихии, может быть, скрываясь на время от взгляда людского, но существуя всегда?

Такова поэзия, — если хотите, литература или, столь же несомненно, программа музыки этой величественной живописной поэмы.

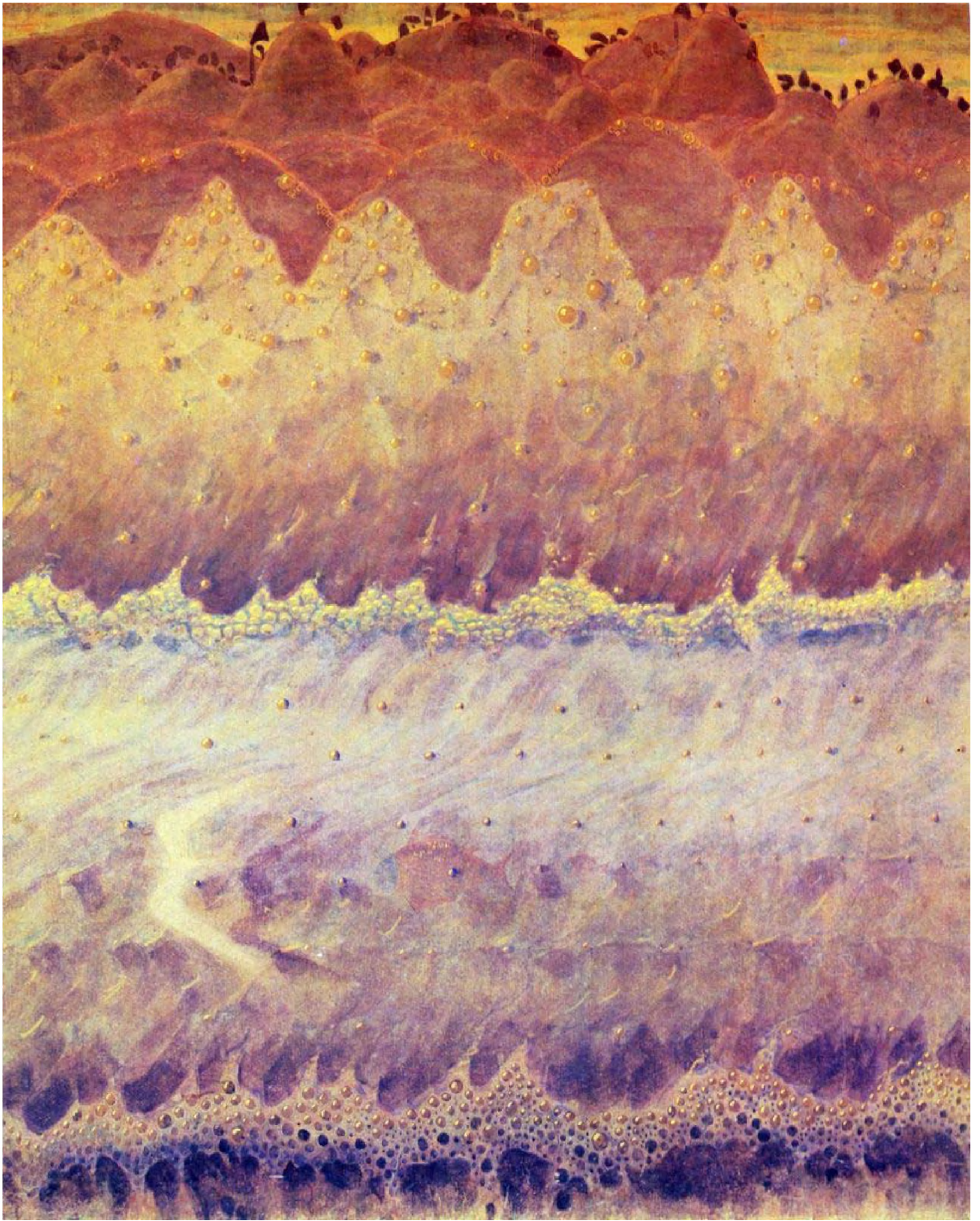
А. Бенуа и М. Добужинский советовали Чюрлёнису, уже в последний год его работы, обратиться к произведениям монументальных форм. Позже ту же мысль высказал французский писатель и музыковед Ромен Роллан. Восхищаясь его «поистине магическим искусством, которое обогатило не только живопись, но и расширило наш кругозор в области полифонии и музыкальной ритмики», он восклицал: «Каким плодотворным могло бы быть развитие этого открытия в живописи больших пространств, в монументальной фреске!»

Это желание многих увидеть живопись Чюрлёниса в монументальном исполнении однажды нашло своеобразное воплощение в огромном заднике, перекрывавшем сцены Оперного театра в Вильнюсе и Большого театра в Москве, когда в 1975 году в их залах отмечалось столетие со дня рождения художника: на много метров вверх вздымалась грандиозная морская волна многократно увеличенного «Финала» из «Сонаты моря» и инициалы Чюрлёниса читались при этом как нечто вечное и бессмертное.

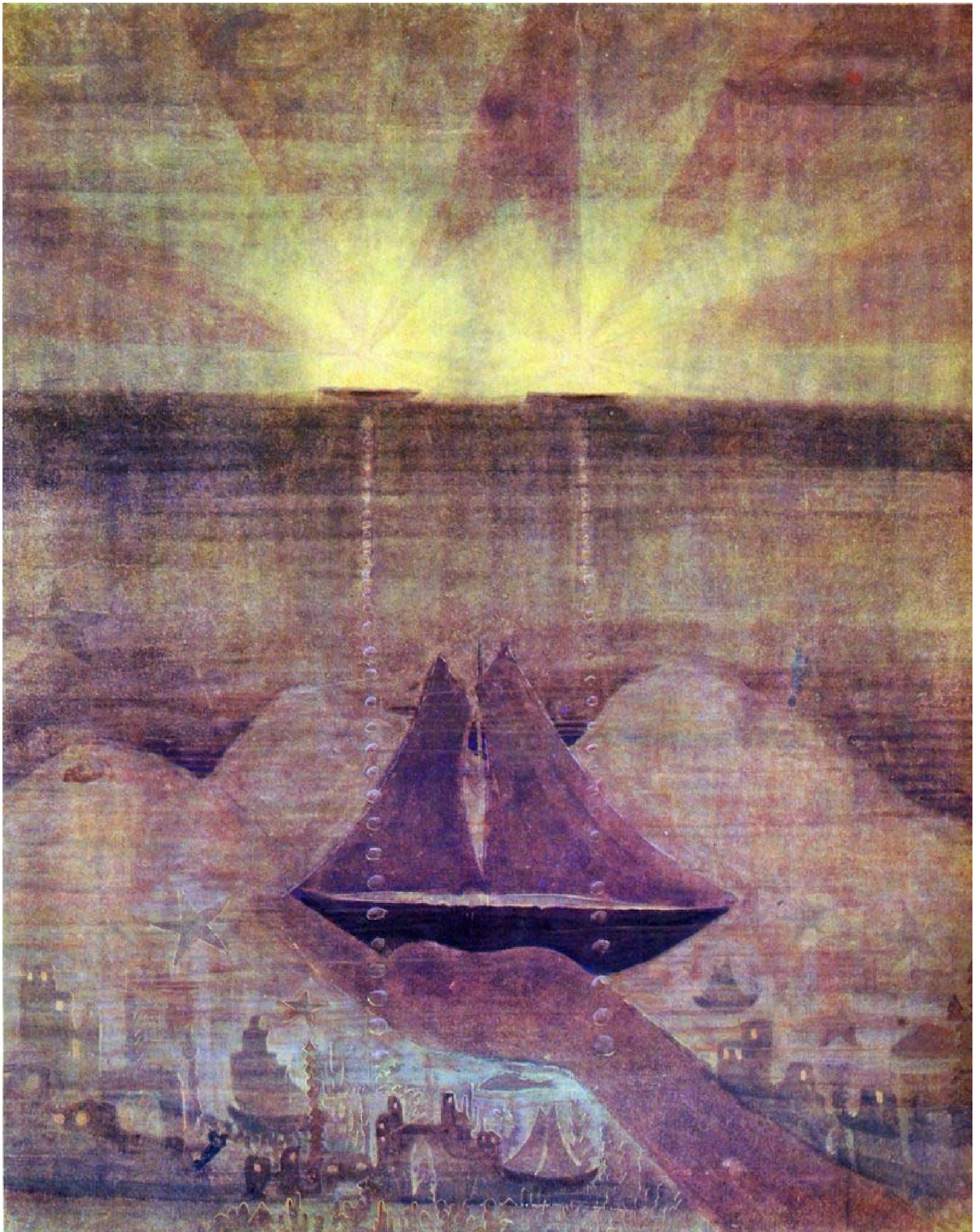


144 – 146. Соната моря. 1908. Аллегро. Анданте. Финал.

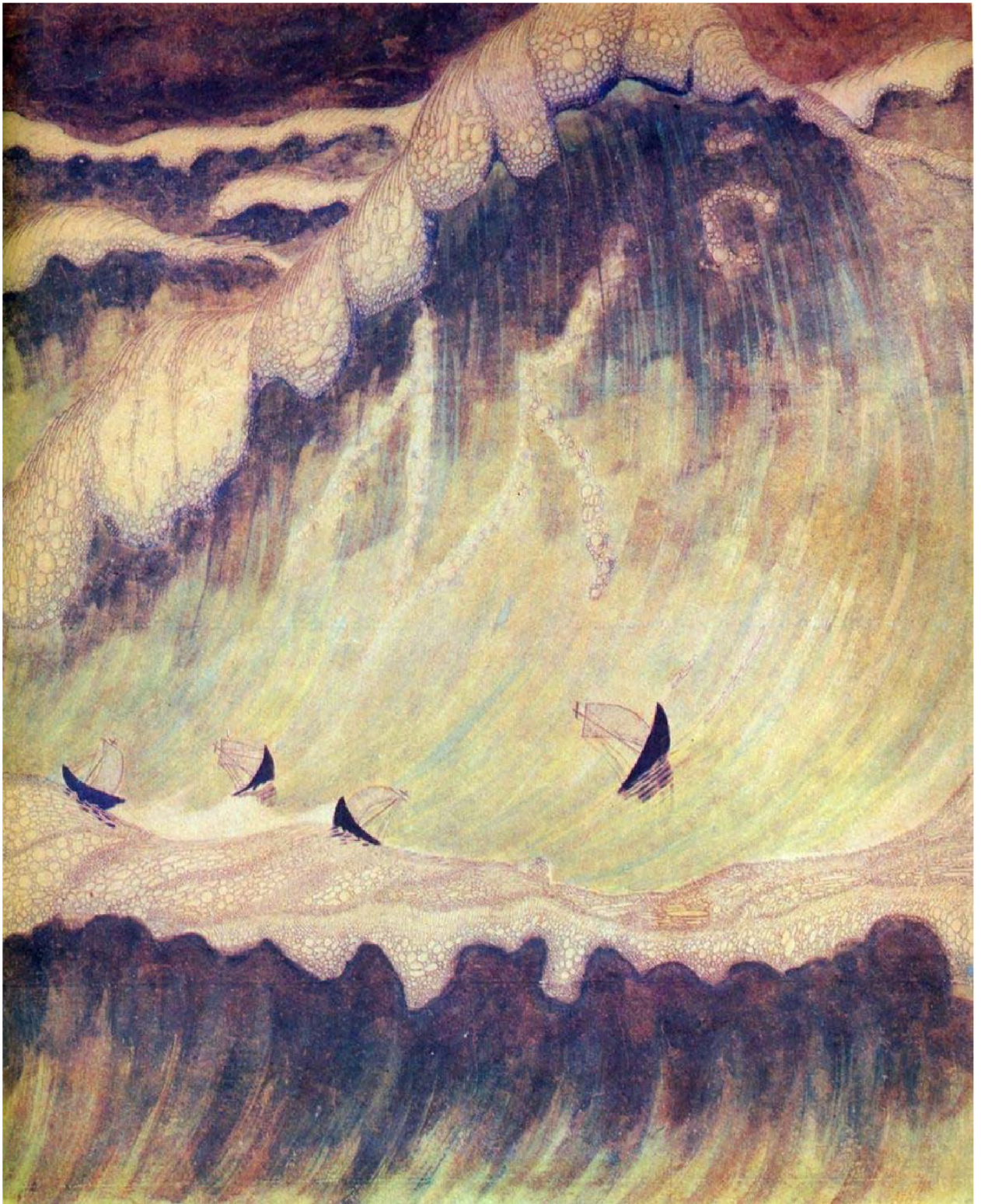




Соната моря. Аллегро



Соната моря. Анданте



Соната моря. Финал

**147 – 148.** Соната пирамид. 1908 (1909?). Бумага, темпера. Аллегро. 76,6 × 59,7. Скерцо. 53,2 × 63,4

*Шестая, незаконченная, «Соната пирамид» не имела «Финала». Из трёх написанных Чюрленисом картин этого цикла сегодня можно видеть в оригиналах лишь «Аллегро» и «Скерцо», третья, «Анданте», известна лишь по старым фотографиям, и сведений о судьбе этой картины нет.*

*Хочется сказать, что в этом цикле заключается попытка художника реализовать свои мечты о путешествии на Восток, в конце которого, как он писал, «на десерт останутся Африка, Египет, пирамиды, сфинксы, пальмы». И если ориентализм вообще присущ творчеству Чюрлениса, то в «Сонате пирамид» его склонность и интерес к Востоку, точнее, к Древнему Востоку, выразились самым прямым образом: здесь именно пирамиды, пальмы и силуэты сфинксов.*

*«Аллегро» написано в гамме золотисто-розового заката, оттенённой малахитом теневых деталей. Три туманности-тучи, из которых в вершины трёх пирамид бьют три ярко-зелёные молнии, даже по своей фактуре подобны разводам малахитового камня. И сильными акцентами, контрастными этой зелени, на вершинах пирамид и башен светятся золотые шары.*

*Эта цветовая изысканность сочетается с сухим, строгим рисунком, почти сплошь состоящим из прямых линий, с множеством резких, острых углов, и это сочетание даёт неожиданный экспрессивный эффект. Может быть, здесь больше, чем где бы то ни было, за исключением графики, чувствуется прямая связь искусства Чюрлениса с эпохой и стилистикой ар нуво.*

*Пространственное построение «Аллегро» в какой-то степени связано с «Аллегро» «Сонаты ужа» (136): трижды поднимаются снизу группы столбов, поддерживающих «верхнее пространство». Основные элементы композиции — пирамиды, пальмы и лестничные переходы скомпонованы с особой изобретательностью, может быть, даже с некоторой рассудочностью. Но в видимой точности всех этих бесчисленных пересечений вертикалей и горизонталей есть своя завораживающая притягательность, подобная той, которая присуща клавишным токкатным инвенциям — также суховатым и математически выверенным, но уводящим в беспредельность.*

*Судя по репродукции исчезнувшего «Анданте», эта картина была такова, что её можно посчитать если не вариантом, то как бы укрупнённым фрагментом «Аллегро»: у них почти совпадают передние планы, тонкие столбы первой перерождаются в такие же тонкие пальмы второй и тема пальм здесь становится основной.*

*«Скерцо» тоже включает в себе тот фрагмент, который служит передним планом двух предыдущих картин: три устремлённых вверх пика (как бы вытянутых пирамид), силуэт крылатого сфинкса и затем ещё один, самый высокий пик. Этот фрагмент повторяется в «Скерцо» дважды на заднем плане, симметрично относительно центрального солнечного диска. Во всём же остальном трудно уловить здесь тему пирамид, если не считать таковыми конические сооружения расплывчатых очертаний, напоминающие скорее пагоды, чем пирамиды. Возможной реминисценцией пирамидальности служат расходящиеся от диска лучи, углы наклона которых вызывают представление о гранях пирамид. Но в целом эта картина даёт панораму призрачного, может быть, восточного города, тонущего в мареве пустыни. Башни, стены, ворота (их форма совпадает с огромными воротами «крепости» (115) — всё дано в жёлтой монохромности как фона, так и слабо прописанной архитектуры. Впечатление таково, что «Скерцо» оказалось в стороне от идеи сонаты (не привело ли это к остановке*

работы над циклом?), зато картина хорошо дополняет многое из того, что написано Чюрлёнисом на тему «город».



147 – 148. Соната пирамид. 1908 (1909?). Аллегро. Скерцо (↑↓)

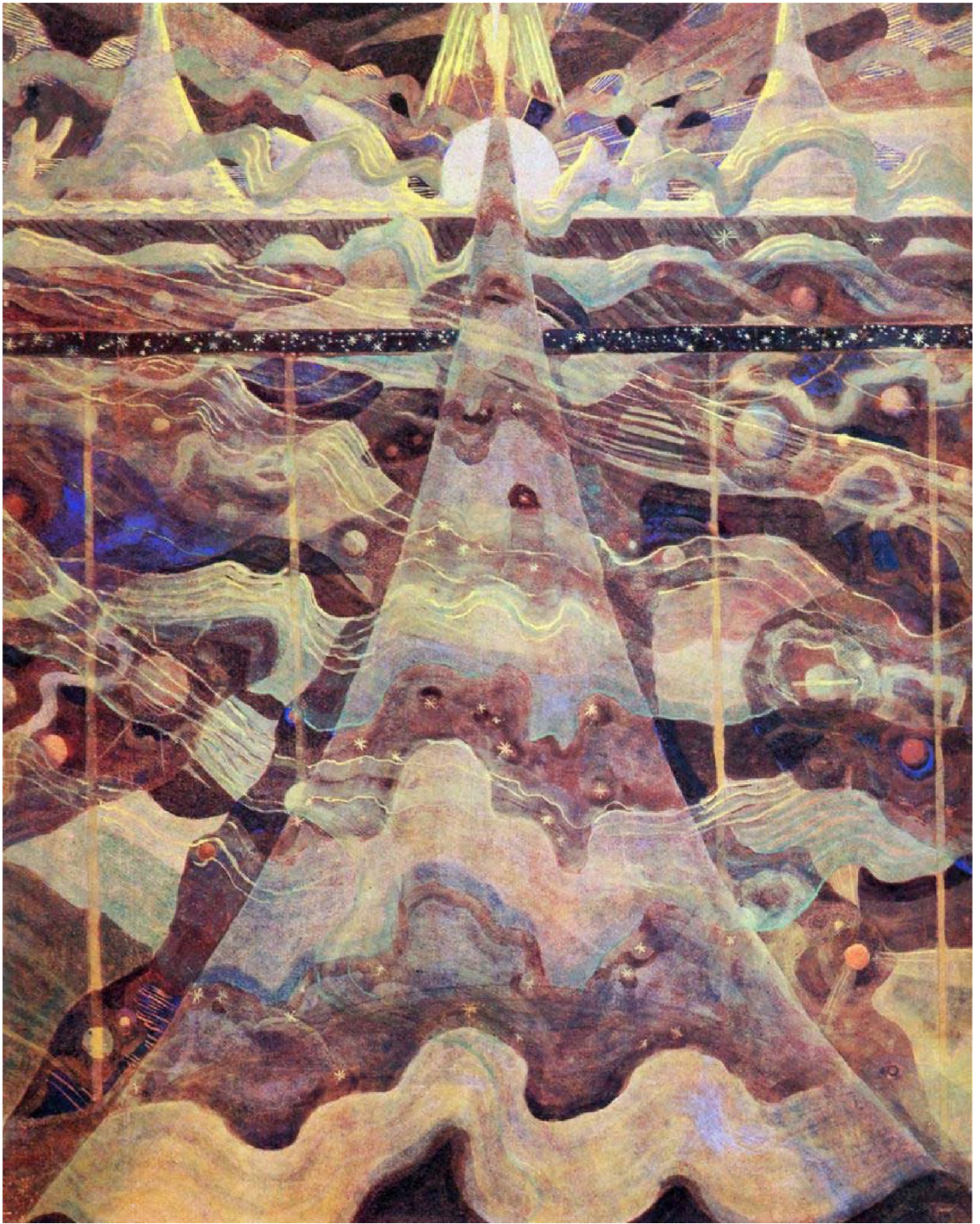


**149 – 150.** Соната звёзд. 1908. Бумага, темпера. Аллегро. 72,2 × 61,4. Анданте. 73,5 × 62,5

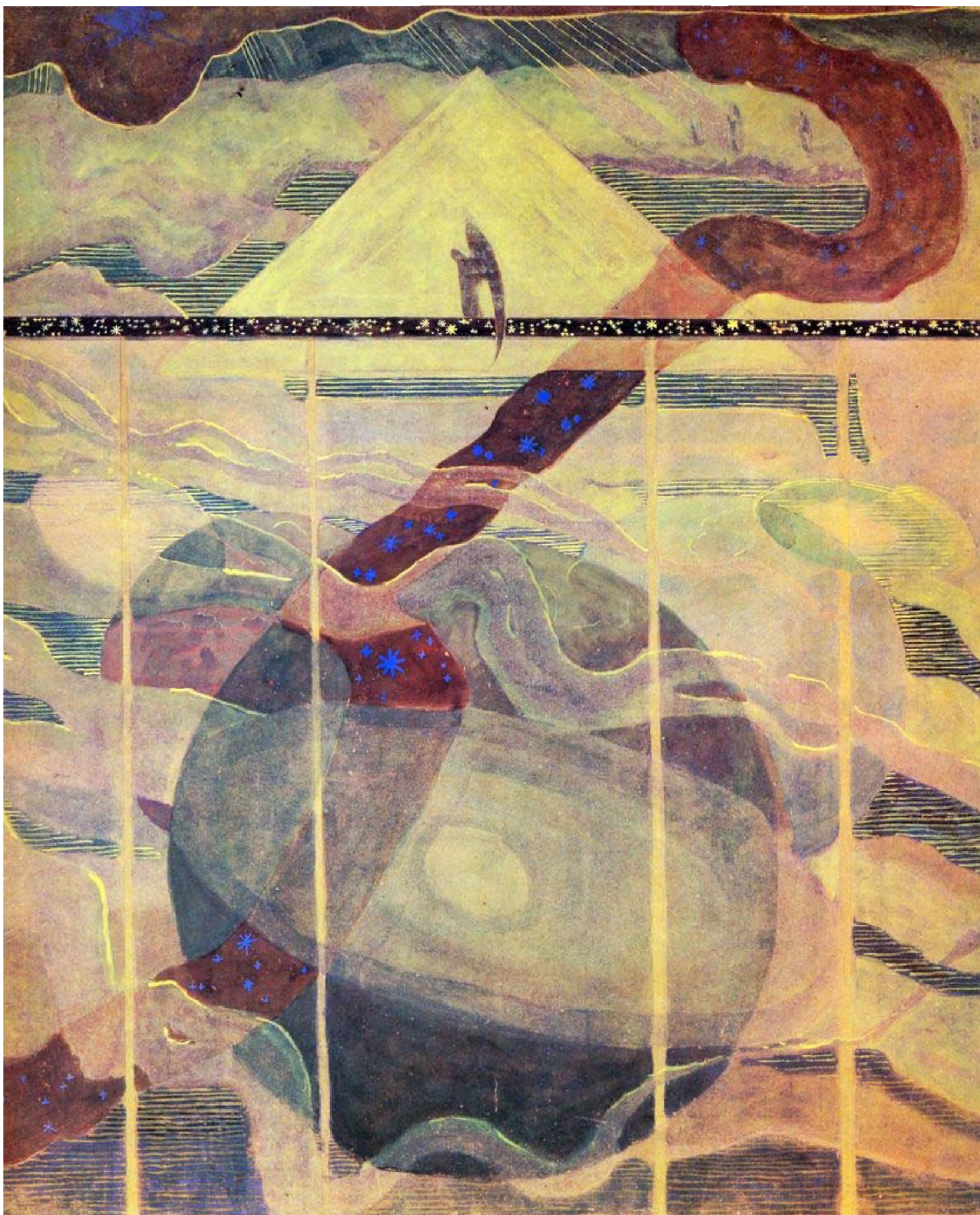
Этюды, посвящённые «космическим» картинам Чюрлёниса последнего периода творчества, я хотел бы предварить словами Николая Бердяева, который, рассказывая о своих духовных исканиях в годы начала XX века, писал следующее:

«Моя критика оккультизма, теософии и антропософии связана была с тем, что все эти течения космоцентричны и находятся во власти космического прельщения, я же видел истину в антропоцентризме и самое христианство понимал как углублённый антропоцентризм. В антропософии... я не находил “человека” — человек растворялся в космических планах. Популярность оккультных и теософских течений я объяснял космическим прельщением эпохи, жаждой раствориться в таинственных силах космоса, в душе мира, а также неспособностью церковного богословия ответить на запросы современной души».

Вслед за В. Чудовским я мог бы сказать, что «в этом очерке я преднамеренно избегал какого бы то ни было сближения Чурляниса с определёнными оккультными учениями». Правда, несколькими строками ниже Чудовский признаёт: «Конечно, Чурлянис — “оккультист”, но бессознательно интуитивный».



149 – 150. Соната звёзд. 1908. Аллегро. Анданте (↑↓)



Чюрлёнис, конечно, не избежал влияния «популярности оккультных и теософских течений». Сохранились сведения об участии его в модных тогда спиритических сеансах. Сам он, по свидетельству его сестры Ядвиги, мог весьма успешно гипнотизировать, и она в своих воспоминаниях приводит ряд впечатляющих примеров этой его способности. У Б. Лемана находим мы и такое:

«Говорят, что ещё на одном сеансе в Варшаве духи предсказали Чурлянису его болезнь и год смерти.

Кто знает?..



Он слишком ясно видел и слишком много знал, и не была ли этим “духом” его собственная душа, ещё здесь на земле показавшая ему видения потустороннего».

Многие из современников художника воспринимали его творческий потенциал и работу его воображения как проявления «ясновидения» и того, что, по словам Сергея Маковского, «на языке мистиков» называется «двойным зрением». Выше уже приводились высказывания об этом Вячеслава Иванова — философа, близкого антропософии. Чюрлёнис в его понимании был «ясновидец невидимого мира». Вяч. Иванов также говорил о «космических и потусторонних чувствованиях» Чюрлёниса, «для означения которых, — пишет Вяч. Иванов, — мы не найдём лучших слов, чем те, какими умел их отпечатлеть в человеческом языке великий ясновидец мировой Души — Гёте <...>. Кажется, будто Чюрлянис подслушал творческий разговор Мировой Души с её первозданными творениями, как подслушал её Гёте» (следует цитирование из второй части «Фауста»). Эти размышления Вяч. Иванов иллюстрирует описанием целого ряда картин Чюрлёниса и прежде всего его «космогонического мифа» — «хаоса».

Несомненно, что для Вяч. Иванова, как и для других современников Чюрлёниса, для немалой части тогдашней художественно-интеллектуальной среды космическое, оккультное и мифотворческое содержание его творчества было чем-то неоспоримым и воспринималось ими в нераздельном единстве, в которое входило и «музыкальное» — как одно из проявлений гармонии Мировой Души. В какой мере Чюрлёнис связан с «эзотерической» живописью — особый и сложный вопрос, который требует, вероятно, отдельного исследования. Но связь эта безусловно существует, о чём стоит сказать именно здесь, переходя к тому, что только что было названо «космогоническим мифом», — к сонате «Хаос».

Сегодня для этой сонаты принято более «спокойное» название — «Соната звёзд». Она не закончена и существует лишь в двух частях — «Аллегро» и «Анданте». В этих работах Чюрлёнис действительно сделал поразительную попытку вывести своё искусство едва ли не за его собственные пределы, куда-то за границы и живописи, и музыки — в глубины самого **неоформленного представления — мышления о мире-космосе**, о существующей вне нашей планеты и вне нашего времени Вселенной. И, возможно, эта неоформленность представлений о ней, а не «внешняя» неоформленность Вселенной, и есть идея, внутреннее содержание «Хаоса». Ведь первая часть, «Аллегро», уже демонстрирует явную упорядоченность, наложенную на свободно, буйно растекшиеся по всему полю изображения потоки клубящегося тумана и светящиеся тончайшие траектории. Эта упорядоченность дана в строгом метре светлых вертикальных линий, как будто диктующих ровную поступь вечности. То же деление переходит в «Анданте». Один и тот же бархатно-тёмный, с непрерывным орнаментом звёзд внутри, пояс пересекает обе картины по горизонтали, отделяя чуть меньше трети пространства вверху, чтобы там, в вышних сферах, придать «хаосу» некий выход в область целенаправленности. В «Аллегро» гигантская парабола, геометрически рисующая взлёт духа — Святого Духа в образе голубя? — именно там, в вышине, и несёт на своём острие этот крылатый символ, и там же две небольшие параболы симметрично светятся слева и справа от голубя-ангела. Верх параболы перекрывает собою солнечный диск, бросающий лучи по обе стороны от этой точки схода, к которой приводится вся композиция. Облачная антропоморфная фигура (наверху слева), будто пришедшая из «Фуги» (122), — ещё одна «одухотворённая» деталь. Остальное — поразительное в своей декоративной сложности, монументальности и красоте скопление туманностей, сфер, звёзд, траекторий, воистину «сквозящих» и «вмещающих» друг друга. Это, если можно так выразиться, «организованный хаос» — то есть случайное, подчинившееся акту творчества, импровизация, подчинившаяся идеальному чувству

меры и вкусу художника. И здесь некая сухость, диктуемая самой идеей, соседствует с покоряющей свободой кисти, нанёвшей на бумагу линии и пятна тончайших красочных градаций, создающих иллюзию какого-то призрачного внутреннего свечения. Это свечение, все эти туманы, клубы, сияние звёзд и летящая вверх парабола как будто излучают мощную энергию, передаваемую глазу, и зритель едва ли не вынужден взирать на «хаос» с ощущением гипнотического состояния.

«Анданте», кажется, готово принести успокоение. Можно сказать, что «хаос» здесь входит в стадию более упорядоченную: ещё клубятся, тянутся — так же как в «Аллегро», слева направо и чуть книзу, — туманные полосы, но тело огромной центральной сферы и меньших, сопутствующих ей, смотрятся спокойнее и служат знаком большей организованности. Можно, правда, предположить, что здесь мы в том же состоянии пространства, что и в «Аллегро», но мелкие сферы с первой картины теперь приближены — приём, как уже говорилось, для Чюрлёниса характерный.

Средоточием композиции «Анданте» является ангел, чей силуэт темнеет на сияющем фоне магического треугольника. Подножием ангелу служит звёздный пояс-карниз. Замечательна вольность художника, который вывел крыло склонённого ангела на этот карниз, опустив конец крыла ниже его и тем перекрыв эту звёздную дорогу. Выше и правее этого ангела аккомпанируют ему совсем уж призрачные фигуры ещё нескольких, напоминая тех, что гуляют в «Раю» (118).

Спокойствие, которое, казалось бы, могло разлиться по изображению при виде задумчивых ангелов и организованных круглых форм, разрушается, однако, мощной тёмной, извилистой и ломающейся лентой, пересекающей картину по большой диагонали. В этой ленте заключается какая-то своя вселенная с синими звёздами — холодными, может быть, безжизненными, и сама эта лента имеет облик змеи, пересекающей все пространства и головой соприкоснувшейся с самым верхним из них — тоже тёмным и тоже с синей холодной звездой. Святой Дух, Ангел, свет, добро — и Злой дух, Змий, тьма и зло? Задумано ли Чюрлёнисом такое прочтение или нет, оно возможно — но не более того.

Неоконченное всегда вызывает догадки, «что было бы, если б...». Не будем этим заниматься. Однако я хочу предложить здесь если не догадку, то совместное рассмотрение — рядом и одновременно с двумя картинами «Хаоса» ещё одной — для чего нам нужно перейти к следующему этюду —

#### 151. Жертва. 1909. Холст, темпера. 71,0 × 78,5

— то есть рассмотреть вместе с «Сонатой звёзд» картину «Жертва». После «Аллегро» и «Анданте» этой сонаты, после ненаписанного «Скерцо» (не всегда нужного, как это мы видим по «Сонате моря») **«Жертва» выглядит как «Финал» сонаты «Хаос»,** вобравший в себя тему клубящегося пространства, дымов и туманов, тему звёзд и тему ангела и разрешивший всё это в величественном мгновении **покорения хаоса** посредством властной духовной силы — энергии, заключённой в спокойном жесте Ангела. Возможно видеть здесь и тему «зла — добра», явившуюся в двух дымах воскуренной жертвы, и тёмный видится при этом как реминисценция ленты Змия из «Анданте». Светящееся мистическое кольцо вбирает в себя светлый жертвенный дым, чёрный же исторгается из его пределов и опускается куда-то в нижний мир, скрытый за звёздными ступенями. И по крайней мере здесь, в этом уголке той безмерной вселенной, какая представала в «Хаосе», наступил покой, и вот Ангел осеняет возгоревшуюся в ней жизнь.

*Приемлемо ли это совмещение «Жертвы» с «Сонатой звёзд»? Об этом каждый пусть судит сам. Но как бы то ни было, оно демонстрирует наиболее явственно то особое свойство чюрлёнисовского художественного мира — в живописи, в музыке, в словесном творчестве, о котором говорилось и будет ещё не раз здесь говориться: Чюрлёнис, в общем-то, пел одну и ту же песнь. И отдельные его картины — это только строки его удивительной песни. Или строки одной большой партитуры, написанной в цветах, линиях и звуках... И, добавлю, — в жестах, в пантомимике, то есть как здесь, в жесте и позе Ангела из «Жертвы». Об этом — об Ангеле я хочу привести два рассказа.*



151. Жертва. 1909

*Первый рассказ — фрагмент из воспоминаний Ядвиги Чюрлёните.*

*«Однажды летом брат привёз из Варшавы стопку фотографий на редкость красивой молодой женщины. Сперва он нам ничего о ней не сказал, а оставив снимки, ушёл, словно желая дать нам время разглядеть её. Это был его обычный “педагогический маневр”: сначала послушать, кто что говорит и как понимает, а потом самому объяснить. Лучше всего помню снимок, где Дункан изображена с греческой причёской, голова её украшена диадемой, на ней греческая туника из лёгкой ткани. Удивительно пра-*

*вильные черты лица её красили едва заметная милая улыбка и выразительные лучистые глаза. Я и сейчас вижу её такой. Всё в ней просто, естественно и гармонично, словно она сама — образец античной скульптуры. Тогда я ещё не понимала, что так привлекает в её лице.*

*Кроме самой Айседоры, в коллекции брата были ещё снимки девочек и юных танцовщиц. Маленькие танцовщицы были сгруппированы по несколько: они составляли художественную композицию.*

*Брат рассказывал, что приезд Дункан в Варшаву потряс всю музыкальную общественность. Это явилось крупной сенсацией, и поэтому все, кто мог, бежали смотреть балерину, танцующую “босиком”. Имя Айседоры звучало в самых разных слоях знатоков и любителей искусства. О ней говорили в мастерских художников, в салонах, кафе, в печати. Так как брат не любил сенсаций и ко всем “модам” относился скептически, то и на сей раз весьма холодно встретил полное энтузиазма предложение Евгения пойти посмотреть эту знаменитость. Но вот он увидел на афише программу концерта Дункан. Дункан танцевала сюиту Баха и траурный марш Шопена. Это было нечто новое! И тогда он решил пойти на концерт. Впечатление было огромным. Из того, что он рассказывал нам об этом концерте, я поняла, что на свете нет танцовщицы лучше и серьезнее Дункан, и запомнила ещё два слова “акробатика” и “классика”. Тогда, совсем ещё маленькая, я не поняла их, но чувствовала, что эти два понятия каким-то образом “дерутся” меж собой. Но они меня особенно и не интересовали. Важно, что Кастукас хвалил Айседору, и что она учила маленьких девочек танцевать. И только, кажется, в 1924 году, когда я училась в Берлине, мне довелось самой увидеть эту поистине удивительную художницу. Прочитав объявление о гастролях Дункан, я очень обрадовалась, что смогу увидеть её, и волновалась, так как она должна была сказать мне о многом и важном, пережитом, но не понятом мною в детстве.*

*В Берлине Дункан дала два концерта: в первый вечер она танцевала Шестую Патетическую симфонию Чайковского; второй вечер посвятила теме Октябрьской революции, но на этот концерт я билета не достала, поэтому могу поделиться впечатлениями только о первом. Меня больше всего восхитило полное слияние движений Дункан с музыкой. Я никогда не думала, что движением можно так много выразить и, главное, что в движениях можно раскрыть развитие психологических процессов, таящихся в музыкальном произведении, не подкреплённых сюжетом или драматургией. Лучше всего помню первую часть Шестой симфонии, в которой Айседора без эффектных внешних средств передала глубокую трагедию и внутреннюю борьбу человека. Скерцо было несколько пасторальным и игривым: юный охотник в короткой греческой тунике, перехваченной в талии, с венком на голове, луком и стрелой в руке создал радостную сцену общения с природой. А последняя часть симфонии до краёв наполнила меня какими-то горькими мыслями и чувствами. Сдержанность движений действовала как тишина после катастрофы. Эта тишина была сильнее крика боли. Это было рыдание. Танцовщица, одетая в тёмно-фиолетовое длинное лёгкое одеяние, с большой внутренней эмоциональной силой передала душевную горе человека. В танце Дункан находила выражение глубокая человечность, возможно, потому, что её движения были очень естественными, тесно связанными с внутренними переживаниями человека. Не было привычных для классического танца пируэтов и пуант, да и вообще акробатических трюков, а также чуждой человеческой природе имитации “веса бабочки”. Она танцевала босиком; в её движениях не было ни крупицы стремления щегольнуть своей виртуозностью. А главное — Дункан казалась мне гениальным музыкантом, который языком хореографии выражает семантику музыки. В её симфоническом танце я почувствовала удивительную законченность всего произведения. Основным его лейтмотивом был*

апофеоз трагедии. В крупном плане произведения было множество контрастных нюансов меньшего значения, которые танцовщица, бесконечно тонко и строго придерживаясь музыкального содержания, глубоко понимая и переживая его, воссоздала особенно пластично и психологически убедительно. Исходной точкой в танце Дункан была сама музыка — её содержание. А проникновение, “вживание” в суть неясной семантики — дело нелёгкое. В этом и заключается большая ценность танца Дункан.

Но я отклоняюсь в сторону. Здесь важны не мои впечатления. Возвратившись из Берлина домой на каникулы, я настойчиво расспрашивала брата Стасиса, который вместе с Константиной посещал концерты Дункан и тоже восхищался ею, что говорилось о её искусстве. И получила точный ответ. Дескать, Константина больше всего нравились её музыкальность, проникновение в содержание музыки и музыкальную мысль, а также естественность, выразительность движений и глубокая человечность.

Иногда возникает мысль, почему у этого замечательного искусства так мало последователей, неужто Дункан неповторима? Разве недостаточно, что она нашла такую тесную связь между звуками и движением, синтезировала два наиболее близких вида искусств? Разве это не обширное поле, на котором столько простора и такие большие возможности для творческого проявления? Неужто пластическому танцу непременно нужен вспомогательный литературный сюжет — либретто балета? Неужели синтез таких столь близких отраслей искусств, как музыка и хореография, не мог бы стать удивительным, непосредственным источником размышлений и одновременно “толкователем” музыкальных мыслей, которому наверняка позавидовало бы музыковедение?

Но всё это мысли, которые, возможно, и не возникли бы, если бы не одно, важное на мой взгляд, обстоятельство. Это обстоятельство доказывает, что в мире существуют какие-то духовные сферы, в которых люди одинакового или схожего мироощущения и примерно одинаковые по своим духовным масштабам могут почувствовать себя особенно близкими.

В туманных даях прошлого забрезжил маленький огонёк, которому не суждено было вырваться из когтей судьбы и ярко разгореться. Это было в Париже, кажется, в 1919 – 1920 годы. Оба брата Моравские — Евгений и Владзимеж — жили тогда в Париже. Евгений уже пользовался известностью в кругах музыкантов и художников, его симфонические концерты звучали в залах Гаво и Трокадеро. Концерты и благосклонные рецензии вызвали интерес к творчеству Моравского, а его оригинальная личность привлекала к себе выдающихся людей, рождала симпатию.

В числе друзей были и Айседора Дункан, и её друг, концертирующий пианист Вальтер Румель, а также выдающийся скульптор Э. Бурдель — учитель Евгения. Впервые навестив с Румелем Евгения, Айседора попросила сыграть его симфоническую поэму “Улалуме”. И когда оба друга в четыре руки исполняли поэму Моравского, Дункан, удобно устроившись на софе, слушала сосредоточенно и, как обычно, вживаясь в музыку. Напротив софы, на стене, висел большой лавровый венок, вручённый Евгению на одном из концертов, а над ним — копия картины Чюрлёниса, которую сделал для друга сам автор. Взгляд Дункан, слушавшей музыку, беспокойно блуждал, словно искал чего-то. Вдруг он остановился на венке и висящей над ним картине. Айседора внезапно вскочила и, подбежав к картине, долго глядела на неё. Потом сняла её, взяла в руки и не отрывала от неё глаз. Было заметно, что её волнение и беспокойство нарастают. Когда друзья кончили играть, она, подбежав к Евгению, воскликнула: “Кто он? Где он, этот человек, создавший эту замечательную картину?” Узнав, что этого человека давно уже нет в живых, она очень расстроилась. Затем воцарилась долгая тишина. Наконец

Айседора произнесла: “Я его найду”, — и попросила Румеля сыграть трагическую сонату Шопена си бемоль минор с траурным маршем. В тот вечер она танцевала удивительно — импровизировала эту сонату, а “друзьям мерещились чёрные крылья смерти”.

Об этом эпизоде рассказал Владзимеж Моравский, который в тот вечер видел танец Дункан. По его словам, это был для них настоящий праздник. Она танцевала с таким вдохновением, с каким редко выступала в своих концертах. Кончив танцевать, Айседора стала очень задумчива, молчала и вскоре ушла домой. Евгений, помолчав, сказал: “А она всё же, наверно, ‘нашла’ то, что хотела найти”.

А я помню: Дункан в Берлине, кончив танцевать симфонию, вышла поблагодарить за аплодисменты. Но вместо обычных банальных реверансов, она встала посередине эстрады, вытянула обе руки вперёд и стояла так, немного наклонив голову набок, до тех пор, пока шум не затих. Её длинная, до пола тёмно-фиолетовая туника, серьёзность и вытянутость руки что-то напоминали мне. И сейчас не могу забыть этого впечатления. А напоминало мне всё это картину Чюрлёниса “Жертва”».

Второй рассказ связан с одним из крупнейших современных композиторов Оливье Мессианом. Во время концертного сезона 1983 – 1984 годов Мессиан побывал в Израиле, где я жил. Из разных источников мне доводилось слышать, что прославленный маэстро принадлежит к числу глубоких почитателей искусства Чюрлёниса. После одного из концертов, где исполнялась музыка Мессиана (это было в зале Тель-Авивского музея), я подошёл к нему, попросил переводчицу представить меня и спросил композитора, верно ли, что он знает и любит Чюрлёниса? Нужно было видеть, какое волнение охватило весьма уже немолодого маэстро!

— О, Чюрлёнис! — с жаром воскликнул он и стал говорить окружающим, никогда не слышавшим этого имени, каким великим художником и композитором был Чюрлёнис. Переводчица с французского едва поспевала за ним, и вдруг он сказал то, что я смог понять без перевода:

— Он мой брат.

Сказанные проникновенно, с глубокой верой и одухотворённостью, слова эти произвели сильнейшее впечатление. И далее Оливье Мессиан рассказал следующее.

Незадолго до этого в парижской Гранд-Опера ставилась его новая опера «Святой Франциск Ассизский». Для одной из картин, где на сцене является Ангел, композитор предложил собственное решение декораций, и его замысел был осуществлён художником постановки. И когда композитор увидел сцену уже в готовом оформлении, поющего Ангела и его позу, он вдруг понял: «Передо мной была одна из картин Чюрлёниса!» Это было рассказано так, что не оставляло сомнений, насколько происшедшее оказалось для маэстро полной неожиданностью, взволновавшей его.

Вскоре, летом 1984 года я был в Париже. Показывая альбом Чюрлёниса своему другу-парижанину, я кстати рассказал и о встрече с Мессианом. Посетовав на то, что сезон закончился и что я не смогу побывать на постановке оперы (позже я познакомился с этим прекрасным сочинением в Бостоне), я спросил своего собеседника, слушал ли он «Святого Франциска»? Ответив утвердительно, он вновь стал листать альбом, который мы только что просмотрели. «Вот, — уверенно указал он. — Вот та картина, о которой говорил вам Мессиан. Точно то, что было на сцене».

Это была «Жертва».

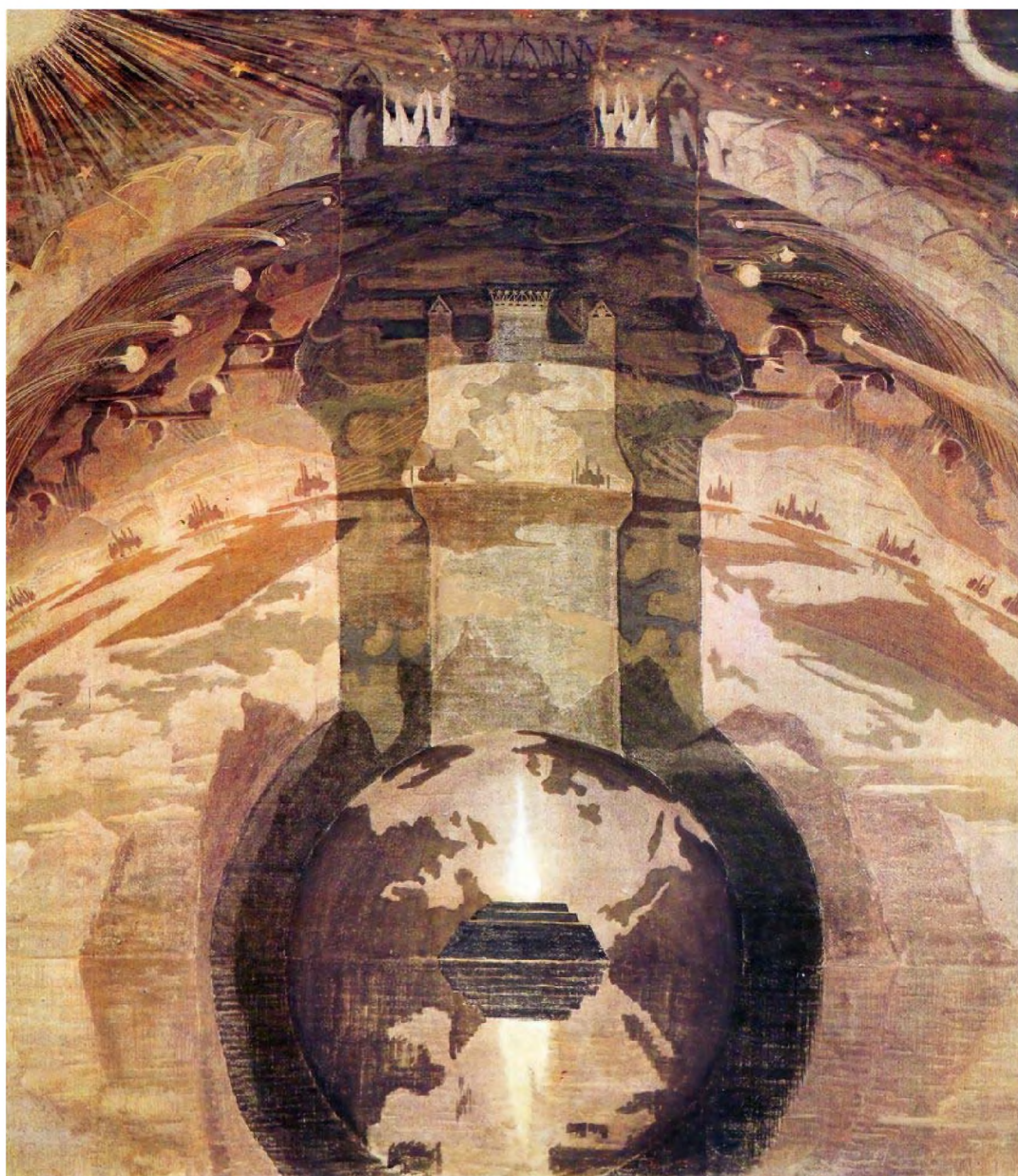
И теперь остаётся размышлять над тем, что же действительно объединяет «братьев» и, может быть, их «сестру» — Чюрлёниса, Мессиана, Дункан, — если одно и то же видение является им в картине, в музыке, в танце? Вероятно, это то, о чём написала Ядвига: в мире существуют какие-то духовные сферы, в которых люди одина-

кового или схожего мироощущения и примерно равные по своим масштабам могут почувствовать себя особенно близкими.

**152. Rex. 1909. Холст, темпера. 147,0 × 133,0**

Эта работа самая большая по размерам, она также одна из немногих, написанных на холсте. Современники считали, что «Rex» сулил собой новый поворот и новый взлёт искусства живописца, и трудно не разделить это мнение. У художника Александра Бенуа есть необычная работа (датируется приблизительно 1910 – 1912 гг.) — «Фантазия по мотивам Чюрлёниса», в основу композиции которой положен «Rex» — безусловно потому, что именно эта картина выразила с особой силой самобытность чюрлёнисовского творчества.

Эта картина — последнее создание художника. И она смогла как будто вместить в себя всё. Она энциклопедия и путеводитель, альфа и омега, она апофеоз его пути в искусстве.



**152. Rex. 1909**

## ОТРАЖЕНИЯ В СЛОВЕ

В этом разделе представлены те оригинальные словесные тексты Чюрлёниса, которые выражают прямую связь с его художественным мышлением. Несомненно, что поэтическое «я», с таким богатством проявившееся в живописи и в музыке Чюрлёниса, явственно отразилось и в его словесном творчестве. Он, конечно, не был профессиональным литератором. Тем не менее, опубликовал несколько небольших рецензий и ряд интересных статей о музыке, которые безусловно демонстрируют явные журналистские способности. Но особенный интерес вызывает сегодня его поэтическая лирика — та, которая не искала печати, не предназначалась ничьему вниманию, кроме как глазам близких и любимых им людей. Стихотворная поэма, сказка-притча, поэма о море, написанная поэтической прозой, записи в альбоме, которые тоже можно отнести к жанру стихотворений в прозе, небольшое, известное в устном пересказе, стихотворение и многие лирические фрагменты из его писем родным, жене и друзьям — вот то, что составляет словесную поэзию Чюрлёниса. Почти всё это так или иначе — полностью или в отдельных фрагментах — представлено ниже.

Эти немногие поэтические страницы сами по себе имеют немалую художественную ценность. Они, несомненно, находятся в русле символистской поэзии и прозы начала века и позволяют нам увидеть в них некое очень личное, уже внелитературное, а потому особенно естественное и живое отражение чувственного и образного мышления художника, поэта, музыканта эпохи начала века, кем и предстаёт перед нами Чюрлёнис. Многое здесь написано в состоянии эмоционального подъёма и часто бывает сентиментально — не следует при чтении забывать, что целый ряд записей посвящён или предмету любви, или интимным друзьям, — но всегда автор этих страниц остаётся поэтом, искренним и простым в выражении чувства и мысли.

Собранное здесь, однако, представляет наибольший интерес с точки зрения того, насколько тесно и явственно литературное — словесное мышление Чюрлёниса связано с его живописным и музыкальным искусством. Рядом с его картинами, вместе со звучанием его музыкальных сочинений, образное содержание и сама тематика написанного им **в слове** воспринимается как выражение иными, вербальными средствами всё того же мифопоэтического мира, который предстаёт в музыке и в живописи Чюрлёниса. Переключки с некоторыми из картин бывает поразительна, и часто его слова воспринимаются как прямой комментарий к ним, хотя это, конечно, не так. Точно так же нетрудно по настроению его кратких лирических записей соотнести их с небольшими фортепианными прелюдиями композитора. Поэтическая же поэма о море с большой вероятностью может считаться авторским комментарием к его симфонической поэме «Море».

В связи с этим хочется указать здесь на проблему, перед которой всегда стоят искусствоведы и музыканты, вынужденные **словами** говорить о том, что по существу своему внесловесно. Это «кощунственное» словесное вмешательство в музыку и живопись выглядит по отношению к Чюрлёнису по крайней мере частично оправданным: если у него самого живописное и музыкальное связаны в одно целое со словесным, то значит и попытки описать словами его живопись и музыку могут не выглядеть чем-то уж слишком грубым и неоправданным...

Представленные здесь тексты написаны в оригинале по-польски, но даны в переводах, взятых из различных литовских и русских изданий.



# 1

*Осень. Голый сад.*

*Полураздетые деревья шумят и засыпают листьями тропинки,  
а небо серое-серое, и такое грустное,  
как только душа может грустить.*

*Через грядки и поляны идёт человек.*

*С мешком на плечах и с граблями в руке  
идёт через грядки, а там недавно были цветы,  
сейчас всё равно.*

*Осень. Грустит душа.*

*А небо серое. Нет пути!*

*Его засыпали жёлтые кленовые листья.*

*Деревья стоят полураздетые в опустелом саду и шумят.*

*Осень. Опять сыплет дождь, неторопливо опадают листья,  
кружат вокруг и ложатся на траву,  
на кусты, на тропинки.*

*Всё равно. Один умерший лист*

*коснулся, скользя у моего лица,*

*руки, а потом упал тут же*

*под ногами, так что я переступил осторожно,*

*чтобы не растоптать его.*

*Блуждая в саду, я топтал другие листья*

*и чувствовал их под ногами.*

*Их много-много — невозможно уберечься.*

*А шуршат так удивительно сухо, застыло,*

*как будто говорят — не стесняйся, нам всё равно.*

*Посередине сада стоит пустой дом.*

*Недавно здесь жили люди,*

*дети смотрели из окон, смеялись.*

*Грустно, что окна забиты досками,*

*но дом сейчас пуст.*

*Осень. Дождь перестал,*

*и солнце раздвинуло грустную занавесь облаков и взглянуло.*

*Какое прекрасное!*

*Засиял опустелый сад,*

*полураздетые деревья перестали шуметь,*

*а листья непрерывно падают на траву, на кусты, на тропинки.*

*Им всё равно.*

*Осень. Грустит душа. Оттого, что взглянуло солнце,  
душе ещё грустней.*

*Я сел на скамью близ пустого дома*

*и смотрел на забитые досками окна.*

*И показалось мне, что этот сад без конца,*

*что он раскинулся по всей земле и опустелый.*

*Кое-где стоят отдельно пустые дома,  
их окна забиты досками,  
а тропинки, пути совсем засыпаны увядшими листьями.  
Осень окутала всю землю,  
а земля это грустный опустелый сад.  
Полураздетые деревья шумят и плачут увядшими листьями,  
и всё больше их, засыпают все пути на земле,  
все тропинки, всё... вся...*

*Осень и грусть по всей земле,  
а через грядки и поляны идёт человек  
с мешком на плечах и с граблями в руке,  
и стучится напрасно в дома,  
идёт дальше и стучится, всё дальше и дальше,  
езде напрасно.  
Дома пусты, и окна забиты досками.  
Ничего, что прежде тут жили люди,  
что из окон смотрели дети, смеялись.  
Сейчас окна забиты, потому что дома пусты, что осень.  
Так, осень. И сад покинут. И деревья шумят и плачут,  
и небо серое-серое, и такое грустное,  
как только душа может грустить.  
Осень.*

## 2

*По лазури Немана  
Вдаль плывёт моя ладья.  
Небо ясно, солнце светит,  
В вышине как будто плач.  
Нотка тихая напева.  
Странный голос потаённый  
Над землёй моей литовской  
к поднебесью унесённый.*

## 3

*Усталый, избегавшись по улицам большого города, присел я на скамью, предназна-  
ченную для вестников.*

*Был страшный зной, серо-жёлтые дома стучали зубами, разноцветные вывески  
ярко блестели. Кое-где виднелись позолоченные солнечные башни, а люди, измученные  
зноем, шли медленно, как в полусне.*

*Какой-то старый человек, уже совсем старик, еле волоча ноги, опираясь на палку,  
тряся головой, стал предо мной и начал внимательно смотреть на меня. Глаза его бы-  
ли печальны: исслезившиеся и, словно, без мысли.*

*На груди у него висел шнурок с нанизанными крестиками разной величины: были  
там большие железные, поржавелые, и плоские медные поменьше, и совсем маленькие  
серебряные — словом, полный набор.*

«Нищий», — решил я мысленно и уже хотел вынуть из кармана медяк, но старичок, странно прищурив глаза, спросил таинственным шёпотом:

— Скажи мне, друг, каково зелёный цвет выглядит?

— Зелёный цвет? — Хм... Зелёный цвет, это цвет, — ну, такой как трава, деревья... Деревья зелёного цвета, листья, — ответил я ему и оглянулся вокруг. Но не было нигде ни одного дерева, ни одного стебелька травы.

Старый человек засмеялся и взял меня за пуговицу:

— Пойдём вместе со мной, друг, если хочешь. Я тороплюсь в этот край... По пути расскажу тебе кое-что весьма интересное.

А когда я встал и пошёл за ним, он начал рассказывать:

«Давным-давно, когда я был молод, как ты, мой сын, было очень жарко. Усталый, избегавшись по улицам большого города, присел я на скамью, предназначенную для вестников.

Был страшный зной, серо-жёлтые дома стучали зубами, разноцветные вывески ярко блестели, кое-где виднелись позолоченные солнечные башни, а люди, измученные зноем, шли медленно, как в полусне.

Долго я смотрел на них и страшно затосковал по лугам, деревьям, зелени, знаешь, по такой майской зелени.

Вдруг я встал [и пошёл] и шёл так всю жизнь, напрасно ища её в этом городе.

Шёл всё вперёд, спрашивая у встречных, но они, вместо ответа, давали мне крестики.

Взбирался на высокие башни, но увы, во всех горизонтах был только город, город, никакой зелени. Однако я чувствовал, что есть она в том краю, только я уж, наверное, не дойду — стар есмь.

Ах, если б не далеко, можно бы и отдохнуть. Благоухание, мушки жужжат, кругом зелень, трава, деревья...»

Посмотрел я на старичка — он улыбался, словно дитя, и плакал.

Прошли ещё отрезок дороги молча. Наконец старичок сказал:

— Ну, хватит с меня. Дальше не могу, здесь уж и останусь. А ты иди, иди без устали. Заранее говорю тебе: жара не спадёт; на той дороге ночи нет, лишь вечный день.

На пути говори людям о лугах, деревьях, только у них [дорогу] не спрашивай, или же возьми с собой шнурок для крестиков.

Ну, ступай счастливо, а я тут останусь.

Однако, едва отошёл я шагов десять, старичок стал кричать:

— Погоди, сын мой, я забыл сказать: гляди с высоких башен, тогда дорогу почувешь. А если будет ещё очень далеко, и тебя одолеет старость, там снова будет скамья, предназначенная для вестников, а на ней недостатка в юношах никогда не будет. Ну, сейчас иди.

Так сказал старичок, и я пошёл дальше, и глядел с высоких башен.

## 4

*Могучее море. Велико, беспредельно, безмерно. Целое небо обводит свою голубизной твои волны, а ты, полно величия, дышишь тихо и спокойно, ибо знаешь, что нет конца твоей мощи, нет пределов твоему величию, твоё бытие бесконечно. Велико, могуче, прекрасно море! Ночью смотрит на тебя полмира, далёкие солнца погружают в твои глубины свой мерцающий, таинственный, сонный взгляд, а ты, вечный король великанов, дышишь покойно и тихо, знаешь, что ты одно есть и над тобой нет королей. Ты морщишься, на голубом лице твоём как будто недовольство. Ты морщишься? Неужели это гнев? Кто бы осмелился против тебя, о непостижимое в своём бескрайнем величии море, кто бы осмелился пойти против тебя?*

*И шёл из моря ответ, тихим гулом раскачивая травы на берегу, которые, колыхаясь, шептали: «То ветер, ветер, ветер».*

*Ничтожный ветер, кратковременное бытие, ветер — бездомный бродяга, чахлый, бесцветный, воющий как мерзкий шакал — бежит без цели, уничтожая леса, купаясь в пыли, раздувая пожары и валя старые кладбищенские кресты, терзая бедные лачуги.*

*Склоняются перед ним гибкие ивы, а скромные цветочки даже жмутся к земле со страху перед его свирепостью. Они слабые, чахлые.*

*И ты морщишься и гневаешься, ты, вечный король великанов, отдыхающий тысячелетиями, освещённый светом мерцающих солнц вселенной, всегда холодный и спокойный, ты беспокоишься.*

*Из-за того разве, что твои волны уже не тебе принадлежат.*

*Ветер овладел ими и гонит перед собой, как стадо овец. Смотри, смотри, как все охотно бегут, подгоняемые ветром, все до одной, а суть их миллионы, и каждый раз всё больше.*

*Удержи хоть одну из подданных, король.*

*Какое ужасное стадо! От горизонта до горизонта волны, волны, волны.*

*Смотри, твои великаны встают, но и они уже не тебе принадлежат. Ты пенишься, великое море!*

*Ветер им повелел искрошить скалы за тридцать земель, и они бегут самоуверенно, с воем и разбивают свои слабые груди о холодный камень, и гибнут; новые ряды встают и также гибнут.*

*Ветер сгоняет каждый раз новые стада, в конце концов надоедает ему это, бросив всё, улетает со свистом в даль.*

*А ты пенишься, море, ты велико и неможно. Ветра давно уж нет. Ты собираешь свои волны, свои остатки, с трудом удерживаешь их и жалобно сетуешь, как дитя. Зачем сетуешь, море?*

*Неужели тебе жалко деятельных твоих волн, от которых осталось немного пены и ничего больше?*

*Не жалей их! Придёт время, и опять подует ветер, с того берега восстанут новые волны, ветер погонит их, куда захочет, и вдоволь будет деятельных богатырей, от которых опять останется немного пены и ничего больше.*

## 5

*Не могу написать сегодня тебе письмо.  
Тяжело очень у меня на душе.  
Похож 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 далёкие миры,  
в края вечной красоты, солнца, сказки,  
фантазии, в зачарованную страну,  
самую прекрасную на земле. И буду  
долго, долго смотреть на всё, чтоб ты  
обо всём прочитала в моих глазах...  
Не могу написать сегодня тебе письмо.*

## 6

*Почему Казбечинка печальна? Дедворачинка  
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 твоё снежное платье. Ты  
моя маленькая королева. Видишь, я  
уже стар, дошёл до конца гибельной  
дороги над пропастью.  
Коса старухи смерти не раз касалась  
моих пяток. Слышал я её сухой смех  
и в грохоте падающих камней. Сейчас  
вот пришёл и смотрю на тебя, маленькая.  
Только для этого пришёл. А ты  
такая удивительная и печальная...*

## 7

*Знаешь ли, Казбечек, когда мы сидели тогда раз на горке, я потихоньку спустился в долину и наблюдал за нами. Ты вся была на солнце, и солнце в Тебе, а я был очень освещён Тобой, и большая тень падала от меня почти через всю горку. И грустно мне стало, поэтому, знаешь, пошёл я тогда долинами далеко-далеко, а когда вернулся к нам, Ты ещё светила, но моей тени уже совсем не было. Мы были очень заняты, нужно было землянику поделить ровно пополам. Положили её на листочек и очень серьёзно поделили между собой эту маленькую земляничку. И вспомнил я тогда, что было время, когда мир был похож на сказку. Солнце светило стократ ярче. Огромные леса блестящих орехов толпились по берегам сонных изумрудных озёр, и средь золотистого хвоща, что высотой до небес, летел страшный птеродактиль, летел шумно, удиви-*

тельный и горящий угрозой, и исчезал в лучезарной мгле двенадцати радуг, вечно стоящих над тихим океаном.

Ты помнишь те времена, малютка? Помнишь, правда? О, несомненно. Не отпирайся, это видно по Твоим глазам. Ты, маленький мой Казбечек.

## 8

Я видел страшный сон. Была чёрная ночь, лил, хлестал ливень. Вокруг — пустота, тёмно-серая земля. Ливень меня страшил, хотелось бежать, скрыться, но ноги вязли в грязи, несмотря на то, что в каждый шаг я вкладывал все силы. Ливень усиливался, а с ним — и мой страх. Хотелось кричать, звать на помощь, но струи холодной воды заливали горло. Вдруг сверкнула безумная мысль: всё на земле потонуло, всё — города, деревни, избы, костёлы, леса, башни, поля, горы — всё затопила вода. Люди ничего об этом не знают. Сейчас ночь. В избах, дворцах, виллах, гостиницах преспокойно спят люди. Спят глубоким сном, но ведь это утопленники. Белые, распухшие, окоченевшие, нечеловечески храпят, укутываются в одеяла, бормочут что-то, чешут распухшие животы, и жутки их выпученные, белые, как сало, глаза. Страшный рёв ливня, безнадёжная 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, жаловались. Хаос недоли, тоски и печали. Хаос страдания, муки и боли. Хаос пустоты, давящей апатии. Хаос мелочей, в меру ничтожных, в меру коварных — страшный 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 брёл среди шума и рёва, жалоб и плача грандиозного мирового ливня. Моя тучка выглядела

*теперь горой, огромным колоколом.  
Уже виден ясно её силуэт, видно, что  
она обросла лесом, еловым лесом.  
Слышу, как шумят ели — так шумели  
они некогда. Дорога. Прямая дорога  
наверх. В лесу темно, дорога тяжела,  
она крутая, скользкая. Близка вершина.  
Там леса нет. Близко уже,  
близко, достиг — боже!  
Почему я не в одной из этих изб под  
водой, почему я не утопленник с выкаченными  
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 отделаться  
от него не могу.*

## 9

*...Представь себе — я видел Кавказ.  
Берега высоки, скалисты, неприступны.  
С любой горы видно почти всё море.  
Я гулял обычно один... слишком красиво,  
чтоб эту красоту наблюдать ещё  
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 ревут  
и грохочут, перекатываясь в пене,  
камни. Я видел... Эльбрус, подобный  
огромному снежному облаку впереди  
белой горной цепи. Я видел на закате  
солнца Дарьяльское ущелье среди диких  
серо-зелёных 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 отрываются куски скал и летят в  
бездну...*

## 10

*...Итак, уехал, вернее ушёл я  
один...  
Палка, пелерина. Ночь светлая,  
настроение тоже просветлённое. Небо  
окутано зеленоватым туманом, словно  
заткано серебряной паутиной. Кое-где  
звезда, будто заблудившаяся, попавшая  
в сети мушка трепещет золотыми  
крылышками, а в самом центре — луна-паук  
смотрит значительным, мигающим  
большим глазом. И всё происходит  
в какой-то священной тишине.  
Дальнейший путь был ещё прекраснее.  
Луна закатилась, и ярко засверкали  
звёзды, 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, ещё прекраснее.  
В подобные мгновения хорошо забыть,  
откуда ты и куда идёшь, как тебя зовут,  
и смотреть на всё глазами ребёнка.  
А когда это кончается, и приходишь  
в себя, становится жаль, что так  
давно уже живёшь, так много пережил,  
и грустно, и испытываешь сильное  
разочарование в себе самом. Если бы  
можно было жить так, с постоянно  
широко раскрытыми глазами на всё,  
что прекрасно, и не просыпаться, не  
приходить в себя. Наверное, лишь  
путешествие приблизительно даёт такую  
жизнь.*



## 11

*Взгляни, среди снежных корон в горах,  
среди гор, взлетающих почти до  
небес, стоит человек. Под ногами его  
облака закрыли всю землю.  
Там, внизу, земные дела: смута, суматоха,  
ропот, но облака всё покрыли. 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 ждёт. Обещал он, что на восходе  
солнца, среди пожара корон, в час  
хаоса красок и танца лучей, запоёт он  
гимн Солнцу. Гимн Солнцу!*

## 12

*Слушай. Слушай внимательно, затаив  
дыхание. Слышишь? Как тихо  
переговариваются звёзды...*

## 13

*Знаешь, Малютка, когда мы пошли в тот раз через леса больших сосен и елей, а  
ночь была звёздная, тогда казалось мне, что возвращаемся с Тобой из удивительного  
похода: были мы на вершине горы Арарат, а Ты знаешь. Малютка, что последние капли  
дождя сорокадневного, дождя, который залил всю землю, обратились в алмазы.*

*...Тогда я отрывал полупримёрзлые капли, а Ты бросала их на землю для людей. Но  
алмазы останавливались в воздухе, мигая и переливаясь. По небу разлилось мягкое сия-  
ние и слегка осветило землю. И когда мы спустились вниз, вокруг был слышен шелест,  
а небо усеяно звёздами.*

*...Для Тебя я нашёл тогда светлячка, и Ты его ласкала в ладонях своих, этого ма-  
ленького червячка, который светился как алмаз с вершины Арарата. Помнишь всё-  
таки эту ночь, Малютка моя?*

## 14

*Золото 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,  
смеётся, журчит, шепчет, извивается и  
 снова смеётся, пускаясь в бег. Не  
бойся, маленькая, дай руку. Ну, не  
говорил ли я тебе, что это не так уж  
и страшно? А теперь — в гору! Как  
красиво! Как хорошо, что мы идём 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, слушаем.*

## 15

*На морском берегу бесконечных миров встречаются дети...  
Они строят себе домики из песка и играют пустыми раковинами. Из увядших ли-  
стьев свивают они себе ладьи и, улыбаясь, пускают их над необъятными глубинами.  
Дети играют на морском берегу миров.  
Они не умеют плавать, они не умеют закидывать сети. Искатели жемчуга ныря-  
ют за жемчугом, купцы плывут на своих кораблях, а дети собирают камешки и снова  
разбрасывают их. Они не ищут скрытых сокровищ, они не умеют закидывать сети.*

## 16

*...Когда мы сидели на горе, я потихоньку  
спустился вниз... Ты вся была  
на солнце, а солнце — в тебе. Ты очень  
сильно светилась, а моя большая тень  
падала почти через всю гору. И стало  
мне тоскливо. Пустился я долинами  
в даль дальнюю, а когда вернулся, ты  
излучала ещё 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 тёмных  
озёр 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.*

## 17

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

## 18

*Я выступил впереди шествия, зная, что  
и другие пойдут за мной,  
лишь бы не по ложной дороге.  
Мы блуждали по тёмным 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 тёмного 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.*

## 19

*Ведь я представлял себе счастье таким близким и возможным. Однако решил: счастлив не буду, это столь же верно, как и то, что умру. Сие меня как бы утешило несколько, потому что убедился, так или иначе, — если это можно назвать убеждением, — открыл истину.*

*Так и есть, счастлив не буду, иначе быть не может. Я слишком легко раним, слишком близко всё принимаю к сердцу, чужих людей не люблю и боюсь их, жить среди них не умею.*

*Деньги меня не привлекают, ожидает меня нужда, сомневаюсь в своём призвании и таланте, и ничего не достигну. Итак, буду ничто, ноль, но буду знать своё место.*

*Перестану мечтать, но запомню мечты своей юности. Смеяться над ними не буду, потому что они не были смешными. Буду как бы на руинах своего недостроенного замка, образ которого лежит глубоко в душе, и которого, тем не менее, никакая сила из руин не подымет. И зная это, неужели буду счастлив? Нет, это правда. Уже с полгода тому назад приходила эта мысль, а сейчас я в ней убедился. Печально, но что поделаешь.*

## 20

*А какое чудесное было утро... Как дивно было думать о тебе, глядя на розовые облачка, на далёкий зарождающийся свет, на начинающийся день.  
Зося, слышишь ли ты тишину, которая меня сейчас окружает — кваканье лягушек, силуэты деревьев и тишина.*

## 21

*...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, тёмные пятна лесов, переплетённые серебряными нитями родников... Вот уже и море, и гигантские волны. «Здравствуй!» — кричим мы с высот. «Здравствуйте», — шумят волны, и мы летим всё 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 вьётся дорожка, тоже люди ходят — ходят, удивляются и боятся. А ещё дальше — бесконечные жёлтые поля, а*

*посередине Сфинкс — он глядит спокойно  
вдаль. Вокруг же, сколько взгляд  
окинет, скелеты, занесённые песком и  
бриллиантами. Это пустыня. Спотыкаясь  
о скелеты, идёт ребёнок. 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 всё дальше и  
дальше...*

## 22

*...Помнишь Палангу? Помнишь, как  
будила меня пахнувшей свежестью зелёной  
веткой? А прогулку средь ласкающих,  
пляшущих золотыми блёстками  
волн — помнишь? Помнишь грозу? Её  
приближение, силу, ширь.  
Сегодня Паланга изменилась... Только  
море осталось прежним. Тот же  
таинственный неуловимый 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...*

## 23

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

*Если бы ты знала, как я счастлив и горд! И знаешь, отчего? Всё благодаря моей Жене — имя ей Зося, а похожа она на весну, на море, на солнце. Милое моё дитя, я не могу собраться с мыслями — светящийся хаос, Юрате, ты, музыка, тысяча солнц, твои ласки, море, хоры — всё сплетается в одну симфонию. Писать так трудно, слова так жёстки, сухи. Хотелось бы передать тебе самые прекрасные мысли, которые, как стаи испуганных появлением Юрате чаек, летают в серебристом тумане утра над светлой Балтикой. Хотел бы я окружить тебя маем, полным запаха цветов и тишины, а под ноги твои бросить прекраснейший ковёр Махарани, сотканный из золотой паутины и хризантем белее снега. Я хотел бы, чтоб, лёжа на нём, ты слушала тишину. Я хотел бы создать симфонию из шума волн, из таинственной речи столетнего леса, из мерцания звёзд, из наших песен и бескрайней моей тоски. Я хотел бы подняться на самую высокую вершину, недоступную смертным, и из самых прекрасных звёзд сплести венок Зосе — Жене моей. Я хотел бы ласкать тебя самой благородной лаской на сонном облаке, лениво плывущем над Великим океаном. Моя Королева Неизвестных Краёв, Непроходимых Лесов, Островов Счастья. Помнишь, как мы отдыхали в Оазисе, в тени кокосовых пальм. Собиралась страшная буря. Поднимались чудовищные тучи, и полпустыни 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 умрём, усталые телом, — встретимся в других краях. И как всегда — ты и я, потому, что мы — Вечность и Бесконечность».*

## 25

*...Помни, что исполнятся все наши  
желания, все мечты. Счастье с нами,  
а если судьба слегка мешает и стесняет,  
то уж такая у неё 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, твёрдо 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?*

## 26

*...Улетела чёрная птица — какой свет  
над нашими головами. Вижу в небе  
двенадцать радуг, о которых ты так  
дивно рассказывала, и рвусь 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 чёрная буря, и мы,  
как дети, ловим ладонями молнии,  
улыбаясь буре, колосьям и самим  
себе...*

## 27

*Любовь — это восход солнца, полдень  
долгий и жаркий, вечер тихий и  
чудный. А родина её тоска.  
Любовь — это старая песенка.  
Любовь — это качели из радуги,  
подвешенные на белых облаках.  
Любовь — это мгновение блеска всех  
солнц и всех звёзд.  
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 убаюкивающий шум сосен.  
Любовь — это дорога к солнцу,  
вымощенная острыми жемчужными  
раковинами, по которым ты должен  
идти босиком.*

## 28

*...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-зелёные 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 шёпот сосен, такой серьёзный,  
будто они о чём-то тебе рассказывают.  
И ничто так хорошо не понимаешь,  
как этот шёпот. Лесок редееет,  
и вот уже сквозь ветви просвечивает  
озеро.*



## 29

*А на тех берегах и над этим любимым Неманом небо такое чистое, нежное, такое литовское, — глядишь, глядишь и наглядеться не можешь. Тогда сердце начинает сильнее биться, а душа от радости гимн начинает петь тому, кто дал тебе Литву отчизною. О! и прекрасна же наша Литва! Прекрасна своей печалью, прекрасна простотой и сердечностью. Нет здесь ни гор, подпирающих облака, ни шумящих каскадов; оглянись кругом! Какая трогательная простота в этом виде её.*

*Поле как большущий шёлковый ковёр из тёмно- и светло-зелёных клеток; через поле смешно извивается дорога и пропадает где-то в оврагах; при дороге крест, а рядом берёза стоит и плачет. Далеко на горизонте синее лес. Подойди к нему, он тебе таинственным шёпотом старую-старую сказку расскажет или рауду скорбно зашумит.*

## 30

*Тихо, ничто не шевелится.  
Только в лампе что-то  
жужжит, да скрипит перо по бумаге.  
Где-то вдалеке слышен извозчик. Всё  
тише, тише. Совсем затих. Люблю тишину,  
но сегодня она невыносима.  
Кажется, будто крадётся кто-то.  
Страшно. Приходит мысль в голову,  
что в этой тишине сокрыта какая-то тайна.  
Порою кажется, что эта тёмная и  
тихая ночь — это какое-то огромное  
чудище. Распласталось оно и дышит  
медленно, медленно. Широко раскрыты  
застывшие огромные глаза, а в них  
бездна равнодушия и какая-то важная  
тайна.  
По Эльзасской улице несётся телега.  
Уехала. Опять полная тишина... Теперь  
тишина производит впечатление  
паузы... Тяжело. Прошлого куда-то  
ушло, будущего ещё нет, а настоящее —  
пауза — ничто.*

## 31

*...Рисую я тут помаленьку. Жаль, что не могу показать тебе своего Друскининкайского озера. Вышло совсем недурно. Помимо озера, нарисовал ещё и море с исчезающими вдали кораблями. Но так как вода получилась слишком уж зелёной, а пароходы угловатыми, то проведя несколько раз кистью, я превратил море в луга, а пароходы в избы. Теперь у меня есть роскошное литовское село.*

## 32

*...Я рисую! С четверга рисую по 8 – 10 часов ежедневно. Ничего не получается, но это неважно. Рисую сонату... Дастся она с трудом... Если бы ты знала, какая радость работать упорно, бешено, без передышки, почти до потери сознания, забыв всё. Вокруг всё идёт своим путём: 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...*

## ЭТЮДЫ О МУЗЫКЕ

В противоположность утверждениям некоторых биографов, Чюрлёнис, обратившись к живописи, сочинение музыки не прекратил. Случались, правда, периоды, когда, как он сам выражался, с музыкой было «швах»: он целиком уходил в работу над картинами. Музыка, однако, никогда не покидала его творчества — она оставалась внутренним содержанием его картин, музыка постоянно была частью его жизни — он всегда музицировал, он любил отдаваться импровизациям за клавиатурой. И, как известно, на кусок хлеба он зарабатывал тоже музыкой — уроками фортепиано...

Чюрлёнис-композитор работал в течение приблизительно десяти лет. В его наследии — симфонические поэмы «В лесу» и «Море», увертюра «Кестутис» (сохранился только клавира), кантата “*De profundis*” (две части), струнный Квартет (в четырёх частях, финал утерян), органные пьесы, хоровые сочинения на тексты католической мессы, большое число обработок народных песен для хоров разного состава и наконец — большое число фортепианных произведений малых форм, в числе которых прелюдии, каноны, фуги, вариации, мазурки, ноктюрны. Многие из фортепианных пьес остались лишь в набросках, лишь в блокнотах, в сделанных карандашом разметках музыкальных мыслей. Но в целом — это более 200 произведений, в которых композитор проявил, с одной стороны, великолепное владение традиционными жанрами, а с другой — выступает как совершенно оригинальный мастер, начавший разрабатывать новые стилистические приёмы в самых разных формальных направлениях — в полифоническом письме, в области ритмики, в ладо-тональности и, что особенно примечательно, в сфере такой техники сочинения, которая позже у Шёнберга получила наименование «серийной».

Чюрлёнис — замечательный мелодист. Его мелодика, при своей простоте и часто краткости, никогда не несёт в себе элемента облегчённости или банальности. Мелодический тематизм его крупных симфонических сочинений, мелодии его небольших фортепианных пьес, при всём их эмоциональном, отчётливо выраженном лиризме, звучат всегда с благородной сдержанностью, со строгим чувством меры. Часто мелодия у Чюрлёниса оказывается близка чертам литовского песенного фольклора, иногда он прибегал и к прямому цитированию народной песни. Мелодические линии чюрлёнисовской музыки дают повод к сопоставлению их с линиями его живописно-графических работ, и в работах музыковедов (прежде всего В. Ландсбергиса) не раз хорошо показывалось общее родство линейной динамики у Чюрлёниса: временной, то есть звуковысотного движения, в музыке и пространственной, то есть графического движения по плоскости картины — в живописи.

Этот раздел «Этюды о музыке» написан, как и «Этюды о живописи», в достаточно свободной форме, так что и здесь «музыковедческое» часто уступает место «писательскому». Отдельные этюды посвящены описанию двух симфонических поэм, квартета и нескольких, особенно характерных, на мой взгляд, произведений для фортепиано. Хотя этюды и не избегают кое-где приёмов музыкального анализа, мне хотелось прежде всего показать не «науку о Чюрлёнисе», а самого Чюрлёниса в музыке, ввести читателя — его потенциального слушателя в стиль мышления композитора, в частности и в те стороны этого мышления, которые уже знакомы нам по его живописному и вербальному творчеству.

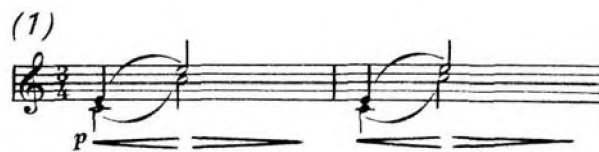
# В лесу

симфоническая поэма

Симфоническая поэма «В лесу» — едва ли не самое известное произведение Чюрлёниса. Оно до сих пор относится к числу того лучшего, что создано в литовской музыке. Сегодня поэма часто звучит с концертных эстрад, по радио, не однажды записана на грампластинки.

Небольшая по продолжительности — она длится около пятнадцати минут, — поэма по своему значению и содержанию намного превышает то, что означено её названием. В сущности, в двух своих симфонических поэмах — «В лесу» и «Море» Чюрлёнис создал музыкальный образ Литвы. Говоря так, я имею в виду вполне определённое восприятие страны — её облика, её народа, её культуры — через музыкальные символы. Многие ли из нас хорошо знают Норвегию, Чехию, Финляндию? Но мы прямо связываем Норвегию — с «Пер Гюнттом» Грига, Чехию — с «Влтавой» Сметаны, Финляндию — с поэмой Сибелиуса «Финляндия». И обе поэмы Чюрлёниса принадлежат к этому собранию симфонических картин, рисующих страну, сам её дух лучше, чем любое словесное, а может быть, и живописное изображение.

Композитор в одном из писем естественным образом сопоставляет свою поэму с настроением литовского пейзажа: поэма, писал он, «начинается тихими, широкими аккордами, такими же, как тихий и широкий шёпот наших литовских сосен». Эти аккорды — простые до-мажорные трезвучия в трёхчетвертном ритме, в которых выделены волнообразные, словно повторяющие мерное раскачивание древесных стволов, ходы снизу вверх на октаву:



Это волнообразное движение у высоких струнных (скрипки и альты) становится непрерывным фоном, как бы «основным планом» рисуемой картины. После первых семи тактов такого вступления поверх его мерного, спокойного движения (в темпе *lento assai* — умеренно медленно) возникает переключка духовых кларнетов и флейт, поддержанных длительными аккордами валторн. Повторяется несколько раз двухтактный «модуль» —



— картина приобретает глубину и прозрачность, выдержанный бас внизу и всё те же волнообразные подъёмы в среднем регистре создают ощущение эпического устойчивого хода времени. Но вот некоторое нарастание звучности сразу же вводит первую тему — порывистую, подвижную, в которой звучит не столько идиллическая пейзажность, сколько лирика слившейся с лесной природой поэтической души, возбуждённой и отзывчивой:



Эпизод, начавшийся этой темой, на короткий срок приобретает эпический размах, и звуковая картина, рисуемая теми же призывными «модулями», но уже фортиссимо, как будто позволяет охватить панораму огромных лесных пространств. Однако этот короткий «видовой кадр» как бы с высоты птичьего полёта заканчивается общим снижением звучности (нисходящие хроматические пассажи кларнетов и скрипок), причём здесь же происходит смена метра с 3/4 на 4/4 и следует тональная модуляция в минор. Новая, звучащая уже в миноре, тема, напоминая поэтический лиризм первой, более драматична, пронизана романтической тоской, и некий «лирический герой» произносит здесь экспрессивные исповедальные фразы:

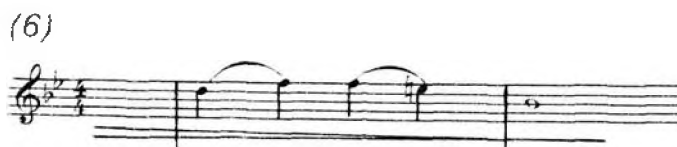


Эти тоска и тревога — условно назовём эпизоды с таким настроением «мотивами человека» — начинают существовать в поэме рядом с лироэпическими настроениями эпизодов, воспринимаемых как «молитвы леса», эпизодов успокоенных, идиллических, прозрачных по звучности. Полётные пассажи арфы в этих эпизодах явно имитируют дуновение ветра и мягкий ропот листвы, а наигрыши флейты столь же прямо ассоциируются с традиционной пасторальной свирелью, но эта изобразительность, конечно, есть лишь дань общепринятому в музыке звуковому «словарю», связанному с понятиями «лес», «природа» и т. п.

Может быть, самое привлекательное в этом небольшом произведении — его благородная простота, в которой заключены и вкус, и изысканность, и мастерство — говорим ли мы о мелодизме, об оркестровых красках или о формальной структуре поэмы «В лесу». Однако эта, на первый взгляд, явная простота перестаёт казаться таковой, когда при внимательном вслушивании начинает обнаруживаться удивительно стройная композиционная разработка всех кратких эпизодов и более длительных фрагментов поэмы. Притом что в музыке её немало развёрнутой мелодики, строение поэмы держится, в сущности, на двух-трёхтактных оборотах, таких как примеры (2) и (4), или таких:



(«человек»), или



(«лес»).

Из такого рода «модулей» складывается единое целое — форма в которой узнаётся сонатное Аллегро. Драматизированная разработка, недолгие красочные кульминации и реприза ведут к кольцевому завершению — к «вздохам», к «шёпоту» леса. Просвещённый слушатель вспомнит при этом Вагнера («шорохи леса» из «Зигфрида»), Листа («Прелюды»), Шопена (тема, близкая к его мазуркам, в заключении поэмы) и даже многое Чайковского (темы «тоски»). Но тот же слушатель почувствует, что весь

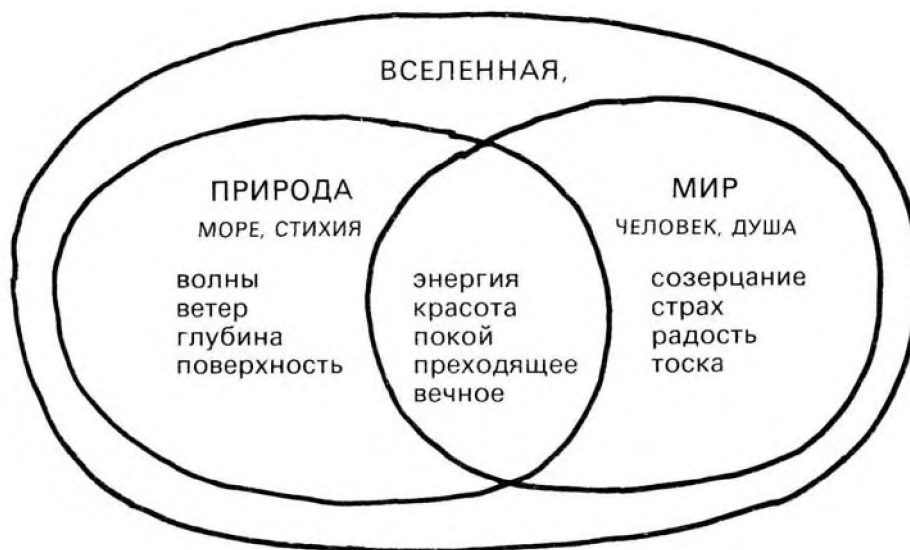
этот круг мастеров стоит как бы поодаль, отстранённо, и ничуть не мешает поэме звучать с оригинальностью и искренностью подлинного таланта.

## Море

симфоническая поэма

«Море», в сравнении с поэмой «В лесу», сочинение масштаба более крупного, и не только потому, что оно вдвое больше по длительности звучания (более получаса) и что симфонический оркестр достигает здесь величественной мощи (за счёт усиленных духовых групп, а также органа): «Море» несёт в себе художественные идеи, которые поэма «В лесу» как бы «высказала», но ещё не утвердила в качестве *credo* композитора. «Море» в значительной степени развивает то, что появилось в поэме «В лесу», а именно — пантеистическое восприятие мира через звуковое его выражение, через ритмы и тембры звучащей природы, притом что художник, поместив себя в этот мир, став свидетелем, интерпретатором и пророком его, растворяется в этом мире и свои человеческие порывы и страхи, свои людские бранные надежды и свою тоску по бессмертию отождествляет с жизнью природы, в данном случае — с жизнью морской стихии.

Предлагая это своё понимание музыкальной идеи Чюрлёниса, я не избегаю соблазна перевести вышесказанное в простую схему:



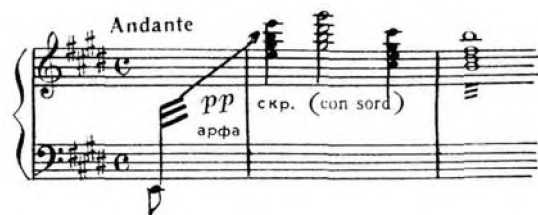
Если к этой схеме и необходим комментарий, то его можно дать на основе понятия «множеств». Всеобъемлющее «множество», обозначенное здесь как ВСЕЛЕННАЯ, ПРИРОДА, МИР, включает в себя два «подмножества»: одно — МОРЕ, СТИХИЯ, другое — ЧЕЛОВЕК и его ДУША. Каждое из подмножеств — МОРЕ и ЧЕЛОВЕК — описаны присущими им свойствами, и оба они «пересекаются», то есть совпадают друг с другом в тех своих частях, где их свойства идентичны. В сравнении со всем богатым набором музыкальных элементов поэмы «Море» неполнота и условность этой схемы очевидны. Но всё же схема, как мне кажется, демонстрирует сущность того, что было названо художественными идеями композитора, а в какой-то степени позволяет увидеть за ней и структуру поэмы. (В скобках, точности ради, следует упомянуть, что на сегодняшний день «Море» исполняется по партитуре, заметно отредактированной композитором Э. Бальсисом: в ряде мест изменена оркестровка, так что кое-где даже убраны

тематические голоса, сделано также несколько купюр. Это отличие известного нам «Моря» от авторского оригинала следует иметь в виду.)

«Море» написано в форме сонатного Аллегро. Основные разделы этой традиционной формы — экспозиция, разработка и реприза — выражены в поэме достаточно отчётливо. Однако внутри каждого из разделов царит такая свобода композиторского письма, что эти отдельные части сонатного Аллегро как будто перестают играть роль главных формообразующих элементов, и, разворачиваясь во времени, в смене динамики, красочных тембров и гармонических модуляций, поэма воспринимается как цепь картин-состояний, подобных тем картинам-состояниям, которые возникают в живописных циклах Чюрлёниса. При этом различные изложения тем сонатной формы в разработке, их изменённость в репризе воспринимаются как вариации, даже как импровизации «на заданные темы» — и это при строгой организующей логике всей общей структуры поэмы. Заметим, как бы забежав вперёд, что это уникальное сочетание импровизационной свободы с математической организованностью постоянно присутствует и в живописном творчестве Чюрлёниса и, следовательно, может считаться единым и не зависимым от жанра признаком его творческого мышления.

Исходя из сказанного, можно, оставив «Море» в общей рамке сонатного Аллегро, сделать попытку представить себе, какова эта цепь симфонических картин-состояний, рисуемых поэмой:

1. Летучее арпеджо арфы от низкого баса вверх на четыре октавы как бы единым жестом открывает пространство — от глубин до выси, от близких берегов до дальних водных далей, и засурдиненные скрипки фиксируют в длительном тремоло эту вибрирующую даль горизонта и высоту над ним:



В этом очерченном разом пространстве флейты и низкие струнные начинают прорисовывать детали верха — низа, поверхности и глубины, продолжая такое же, из четырёх-пяти звуков, «модульное» тематическое строительство.



Заполненное этими звуковыми подробностями пространство — ещё сонное и неясное среди негромких перекликающихся звучаний — внезапным новым взлётом от низа ввысь раскрывает себя в ярком, торжествующем фортиссимо начальной формулы (1). Эти взлёт и формула звучат трижды и становятся звуковым символом — знаком моря, знаком набегающих мощных волн.

2. Спад звучности отмечает завершение первой, вступительной картины и сразу же вводит в следующую, в которой начинает проявляться более сгущённый, напряжённый колорит. Внезапный энергичный фанфарный эпизод проносится, как неожиданный краткий порыв ветра, и после него наступает успокоение мерцающих, свободно рассыпаемых звучаний, как бы игра теней и света.

3. Новая картина возникает без перехода: в смене ритма, во впервые явившемся быстром темпе начинается весёлая скачка — танец, шалость, игра, а потом и полёт — по стремительности «скачки» и почти буквальному цитированию напоминающий

«Полёт валькирий» Вагнера. И если уж привносить сюда мифологические образы, то этот эпизод может стать звуковым подобием игры тритонов, нимф и Посейдона (однако отнюдь не тех чувственных и грубых, каких мы видим на известном полотне Бёклина).

Короткая скачка-игра завершается провозглашением тематического оборота (3) — попевки, взятой Чюрлёнисом из литовского песенного фольклора.

4. И тут возникает, может быть, главный, центральный эпизод — во всяком случае он таковой, если исходить из того, что было сказано о художественной идее «Море»: именно здесь происходит совмещение миров МОРЕ — ЧЕЛОВЕК и проявляется та область содержания поэмы, где морская стихия и человеческие начала сливаются, совмещаются в звуковые образы волнующей красоты и взывающей к себе вечности:

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the 'Flight of the Valkyries' from Wagner's opera. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system includes markings for 'скр. фл.' (soprano flute), 'скр. гоб.' (soprano oboe), 'валт.' (viola), 'к. кл.' (clarinet in C), 'в-ли.' (violin I), 'валт.' (viola), and 'к. фаг.' (bassoon). The second system includes 'валт.' (viola), 'в-ль, к.б., валт., б. кл.' (violin I, clarinet in B-flat, viola, bassoon), and 'к. фаг.' (bassoon). The third system includes 'к. б.' (clarinet in B-flat). The fourth system includes 'скр. альти.' (soprano alto) and a box containing '10-15 т. т.' and 'и т. д.'. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'rit.' and 'p'.

Эта тема (побочная партия экспозиции), напоминающая (такты 3–4 и 6–7) светлые темы поэмы «В лесу», ведёт человека — лирического героя или слушателя — в самое «святая святых» морского бытия, которое явлено здесь в удивительном многообразии звуковых наслоений. Непрерывно сменяющие друг друга тембровые и мелодические элементы создают ощущение полной погружённости в этот мир движения, дыхания, плеска, игры света вверху и затемнённости внизу. Мир этот существует вместе и рядом с тем, что было обозначено как ДУША — душа человека, художника, свидетеля, певца, поэта, его состояние, в котором есть и экстаз, и затаённая тоска.



Здесь можно ощутить процесс возвращения метафоры «море житейское» к её истокам: к морю — к свободной, непостижимой стихии, к жизни — к судьбе человеческой, столь же непостижимой.

5. Наступающее затем успокоение происходит за счёт «упрощения» звукового письма. Мелодизм приобретает жанровый оттенок, слышны обороты маршеобразные и связанные с интонациями полонезов. Это жанровое снижение языка может быть объяснено формальной необходимостью ввести контрастный эпизод и воспринято как дань композиторской традиции помещать в сонатные циклы танцевальные или жанровые эпизоды.

6. Вкус и чувство меры Чюрлёнису здесь не изменяют ни на мгновение, и «сниженность» полонезной поступи незаметным образом преобразуется в мистические призывы фанфар, идущие из глубины:



Этот призыв открывает драматическую разработку. В маршеобразном наступательном аллегро, построенном то как явная, то как скрытая fuga, вертикальные наложения инструментальных партий дают картину грандиозных сдвигов неудержимо шествующей массы — подобно тому как это слышим в «Патетической» Чайковского или даже в неумолимых Аллегро симфоний Шостаковича, на сравнение с которыми наводит мятущийся, трагический речитатив меди, возникающий вдруг на фоне шествия грозных сил.

7. Этот «глас», говорящий как будто о полной победе хаоса, оказывается на самом деле вестником преобразования — сияющего прорыва к свету, к небу, вверх, экстатически повторяемого гимном:



Опять это двухтактная лаконичная формула, и это потому ещё преобразование, что она несёт в себе первоначальную четырёхаккордную формулу «зарождения» морского мира (см. пример 1).

8. Вновь свободным переходом к уменьшению звучности начинается ещё одна картина «пересекающихся множеств» МОРЕ — ЧЕЛОВЕК. Море рисуется прекрасным импрессионистическим письмом, в котором маринист Чюрлёнис стоит в одном ряду с признанными мастерами морской музыкальной живописи Дебюсси и Римским-Корсаковым. Что до автора этих строк, то эту морскую картину Чюрлёниса я ставлю выше других, и именно по той причине, что она у него неотделима от Человека, который здесь, в этом развёрнутом эпизоде, выступает уже не как созерцатель и носитель непостижимой, как море, судьбы, а как мыслитель, как, может быть, одухотворяющее, мудрое начало, и так как «во многих мудрости много печали», то «человеческое» звучит среди «морского» серьёзно, строго и именно печально, подобно неожиданной песне, которая в собственном, каком-то отрешённом ритме наложилась полифонно на подвижные, мерцающие звуковые краски моря:

**Allegro moderato**

Как ладья по волнам, проплывает эта мелодия среди зыбких фигур аккомпанемента, её начальные обороты повторяются в разных регистрах, затем она звучит вторично.

9. Неожиданно возникает ритмическая «скачка» литавр, и на их фоне появляется картина, которую я называю «малеровской» — по стилистике лёгкой, иронично-грустной и по-венски танцевальной мелодике нескольких фрагментов этого эпизода. Кажется, что после философских размышлений наш герой взглянул на себя со стороны, и у него возникла та ирония по отношению к самому себе, которую сарказм Гейне выразил в строках «Вопросов»:

Волны журчат своим вечным журчаньем,  
 Веет ветер, бегут облака.  
 Блещут звёзды, безучастно-холодные...  
 И ждёт безумец ответа.

10. Настроение это, растворившись среди мирной стихии, вдруг срывается в неожиданную паузу, как в пропасть, и так в тишине, на дне её, жуткий, как подводное чудовище, как видение устрешенной фантазии, звучит низкий контрфагот, издающий «тупое рычание». Ирония забыта, это уже экспрессионистский, сюрреалистический

мир, это тьма и мрак неизвестного человеку. И эта пропасть, этот мрак — та теза, противопоставлением которой становится медленное, но непрерывное и неуклонное звуковое влечение “de profundis” — из глубины басов.

11. Влечение это, скованное как будто остигнутым повторением одних и тех же оборотов, вдруг разрешается смелым динамичным прорывом: короткое крещендо — и в величии всего оркестра звучит всепокоряющая, мажорная песнь моря — победный гимн стихии, триумф Творца — триумф МОРЯ и триумф ЧЕЛОВЕКА.

Это, конечно, триумф Человека — по крайней мере самого композитора, человека, вместившего в себя и это море, и его Творца.

## Квартет

Если пропадали и портились многие из картин Чюрлёниса, то та же участь постигла и многое из его музыки. Квартет тому один из примеров. Партитура его сгорела во время пожара, остались голоса первых трёх частей, без финала. Фрагмент партии первой скрипки тоже пропал, и его восстановили благодаря памяти игравших квартет музыкантов.

Квартет писался как учебная консерваторская работа в Лейпциге, но он таковым не воспринимается — хотя бы потому, что Чюрлёнис уже имел тогда за плечами полный курс Варшавской консерватории. В Квартете как будто «смешались» Лейпциг и Варшава, и, конечно, Литва: написанный в традициях классической венской квартетной музыки, Квартет являет также в своей первой части (Аллегро) ритмы и мелодику польской мазурки, а одна из тем в Анданте, безусловно, близка к тем литовским настроениям, какие слышны в поэме «В лесу»:



Задумчивость, спокойствие и печальная просветлённость этого Анданте выводят Квартет за рамки просто хорошей музыки: он несёт на себе печать особого «чюрлёнисовского склада», наиболее явственно выразившегося именно в такого рода лирических высказываниях.

Менуэт, следующий за Анданте, изящен и прозрачен, и здесь венская классика звучит отнюдь не как прямое следование традиции, а как нечто, свободно принятое композитором (хотя и много ворчавшим по поводу консерватизма учителей) — мастером, пошедшим дальше своей дорогой...

## Прелюд

ор. 6, no. 1 («Колокол»)

Прелюд построен на простом, но необычайно органичном сочетании двух голосов: непрерывно повторяемой ритмической фигуры в верхнем диапазоне (правая рука) и спокойной, несколько речитативного характера, мелодии внизу (левая рука). Неизменный, подчеркнuto однообразный ритмический оборот создаёт впечатление «заороженности», или, может быть, остановившегося времени? Мелодия же предстаёт как медитация, как созерцание и переживание этого мгновения тихого покоя, в котором только и звучит непрерывный зов из трёх звуков.

У этого Прелюда есть предыстория, воссоздающая его генезис, который, как это ни неожиданно, прямо связан с живой реальностью. Происхождение Прелюда описано Ядвигой Чюрлёните:

«В Друскининкае был не звонарь, а звонариха, — женщина, Йокубене...

Лучше всего Йокубене звонила по вечерам — к вечерней молитве. Она долго в одном ритме звонила в малый колокол, а вечерняя тишина разносила этот звон над озером, озарённым заходящим солнцем. Над водой тогда поднимался голубой туман, а за озером, на кладбище, более чёткими становились чёрные тени высоких сосен. Это была тихая вечерняя песнь тем, кто покоится там, за озером, вслушиваясь в шум вековых сосен. Это были словно тихие слёзы, падающие на могилу матери, — горькие и жалобные.



Под конец Йокубене медленно трижды ударяла в большой колокол. И ещё три раза, и ещё три раза.



Эта колокольная музыка так сливалась с окружающим миром, с вечерней тишиной, с чёрным, окутанным мёртвым безмолвием, бором, с голубым туманом над озером, что казалось, будто это поднимающийся из самого сердца гимн заходящему солнцу.

Это была музыка. И эту музыку подолгу слушал мой брат...

Потом я услышала, как Кастукас играет Прелюд фа-диез мажор, который он написал под влиянием «колокольной музыки» Йокубене. Для меня эта музыка была не новой, — я много раз слышала её и раньше. Она была создана, когда умер старик Лукошюс. И она всегда мне что-то напоминала, но я не знала, что именно. В этот раз я совершенно отчётливо поняла, что это «колокольная музыка Йокубене», обогащённая мелодией и гармонией моего брата».

## Прелюд

ор. 7, по. 4

Этот маленький шедевр — незаконченный набросок, в нём нет разрешающего заключительного аккорда. В разных изданиях редакторам приходится этот аккорд добавлять, но тут начинаются разночтения: при всей своей простоте, 12-тактовый Прелюд заключает в себе тонкий тональный контраст мелодии (ля-минор) и аккомпанемента (фа-мажор), почему добавляемый в ноты последний, 13-й, такт у одних даётся в ля-миноре, у других (Я. Чюрлёните) — в фа-мажоре.

Если не учитывать этот такт и два вступительных (аккорды до начала мелодии), то остаётся лишь 10:

Andante sostenuto

10

Эти 10 тактов могут восприниматься как два музыкальных предложения по 5 тактов каждое. Строение их, метроритм и интонация таковы, что наводят на мысль о структуре четверостишия, метрика которого даёт такое сочетание нечётных чисел ударных и безударных стоп и цезур:

7 ударных стоп, 3 безударных стопы, 3 цезуры

8 ударных стоп, 7 безударных стоп, 2 цезуры

7 ударных стоп, 3 безударных стопы, 3 цезуры

11 ударных стоп, 7 безударных стоп, 3 цезуры

Как видно из этой схемы, 1-я и 3-я строки этого «стихоритмического» четверостишия повторяют друг друга, тогда как 2-я и 4-я создают неустойчивое метрическое колебание. Причём носит всё это характер импровизации, едва ли не случайности — ощущение, которое вызывается, например, простыми повторами в тактах 3–4 и 8–9. И будь этот метроритм заключён в стихотворный текст, мы имели бы редкую и красивую ритмическую структуру.

То и дело встречается у Чюрлёниса то, что прежде воспринималось просто как «незаконченное», а сегодня выглядит как проявление философии, исповедующей искусство “non finita”. Мне представляется, что отсутствие в конце этого прелюда разрешающего аккорда — 13-го такта, который добавляют издатели и исполнители, можно и не считать случайной незаконченностью. Во всяком случае, если исполнять Прелюд в том виде, в каком он остался после композитора, возникает особое ощущение: четверостишие произнесено, а мысль его предстоит додумать...

## Постлюдия

оп. 12, no. 2 (1903)

Три пьесы опуса 12 носят названия Прелюдия — Постлюдия — Прелюдия. Трудно сказать, несут ли они в себе какую-то внутреннюю связь друг с другом, подобную связи, объединяющей картины живописного триптиха. По авторским надписям известно, по крайней мере, что две первые пьесы написаны в один день — 10 мая 1903 года.

В пьесах явны черты живописности. Центральная часть этого условного «триптиха» представляется интересной именно с точки зрения заключённой в Постлюдии «изобразительности» — той, которая столь известна по «Картинкам с выставки» Мусоргского. Напоминает поступь «Променада» из «Картинок» двухтактная тема Постлюдии, начинающаяся в низком басу:



Несколько изменённые варианты этой темы повторяются ещё трижды, сочетаясь с полифонными наложениями ещё нескольких подобных же звуковых линий, идущих то в противодвижении, то параллельно. Внезапное форте на 11-м такте даёт неожиданный, как бы «пугающий» звуковой эффект, прерывая мерную поступь темы грозным басовым «гулом».

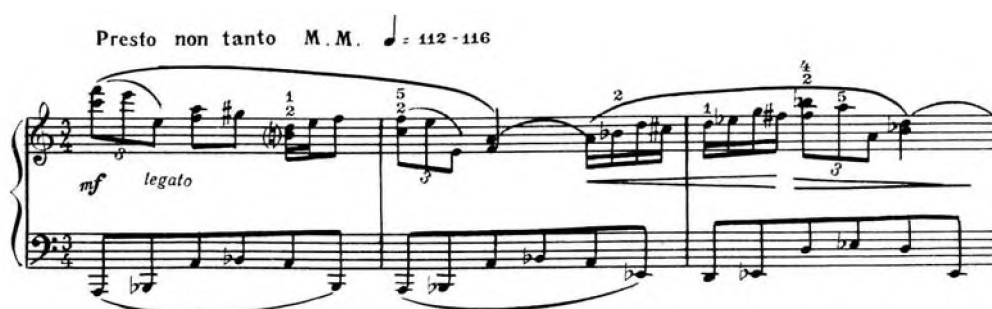


После чего поступь темы становится более тяжёлой и угрожающей, затем звучность стихает, и последние репризные проведения начальной темы в басу звучат пианиссимо на фоне высокого тремолирующего сопровождения — трогательного и наивного, как успокаивающее завершение страшноватой сказки, рассказанной перед сном ребёнку...

## Basso ostinato

оп. 19, no. 2 (1905)

Чюрленис выступает в своих фортепианных пьесах по преимуществу как мыслитель, созерцатель, лирик. Но он бывает в них и очень экспрессивным. В *Basso ostinato* на фоне устойчивой остиной фигуры, повторяющейся в басу, ступенчатым каскадом низвергается пассаж, обнимающий диапазон более чем в две октавы:



На этом пассаже и проходит краткий эмоциональный, даже нервный, речитатив-монолог. По страстности высказывания, доходящего в кульминации до «аппассионато» и двойного форте, эта краткая, длительностью около минуты, пьеса оказывается по своей напряжённости близкой к таким романтическим шедеврам, как знаменитые 12-й (ор. 10) этюд Шопена и 12-й (ор. 8) этюд Скрябина. Напряжённость пьесы во многом связана и с моторностью, неумолимостью «бегущего» остигатного баса. Такое остигато Чюрленис использует в целом ряде своих фортепианных пьес. Остигатный оборот в них играет роль особого структурного «блока», или «модуля», непрерывные повторы этой чётко ритмизованной звуковой группы прочно «держат» форму пьесы, голосоведение которой может звучать полифонно и политонально относительно баса. Цитируя В. Ландсбергиса, можно согласиться с ним, что Чюрленис, в сущности, «создал оригинальный жанр полифонического остигатного прелюда».

## Вариации на тему *sefaa esec*

ор. 15 (1904)

В своей первой книге о Чюрленисе я сравнивал его небольшие фортепианные пьесы с японскими стихотворными формами танка и хайку. Это сравнение с неевропейской формой стихосложения часто оказывается оправданным потому, что у Чюрлениса сплошь и рядом отсутствует «квадратность» построения музыкальных периодов, соответствующая «квадратности» четверостишия, традиционного для европейской поэзии. Стремление Чюрлениса выйти за рамки общепринятой музыкальной симметрии, чётности и повторяемости потактовых оборотов особенно наглядно проявляется в пьесах, которые носят явно экспериментальный характер. Несомненно, что с какого-то момента, точнее — с лета 1904 года, Чюрленис вступил в полосу экспериментирования, пробуя способы и принципы построения музыки — именно построения! — на основе нетрадиционных приёмов звуковысотного и ритмометрического формообразования. Целый ряд сочинённых им тогда и позже произведений несёт в себе результаты этой работы над новыми формами. В раскрытии «тайн» такого рода формальной техники очень многое сделал В. Ландсбергис, на которого я неоднократно ссылаюсь здесь. В его работах экспериментальные построения Чюрлениса характеризуются как тональные ряды, однако автор не раз с полным основанием говорит о них как о серийном принципе сочинения музыки, то есть о том, что вошло в композиторскую практику много позже благодаря Арнольду Шёнбергу. К сериям Чюрлениса больше подходит, на мой взгляд, название не «ряды», а «цепи» — в силу использования композитором приёмов последовательного «зацепления», «связывания» серийных оборотов друг с другом, чем достигается внутренняя напряжённость течения музыкальной мысли. В дальнейшем это будет показано на примерах, пока же отмечу лишь, что оба выражения — и «цепи», и «ряды» — я употребляю при анализе многозначной семантики живописных образов Чюрлениса-художника.

Для семи вариаций — семи пьес ор. 15 Чюрленис использовал в качестве «структурного модуля» набор из пяти звуков: *es, s, f, a, c*. Посредством повторения трёх из них была создана серия уже девятизвучного содержания, а именно:

*es, e, f, a, e, es, e, c*

— причём стоящие рядом два *a* означают октавный скачок.

Почему именно эти звуки? В. Ландсбергис установил, что использованные Чюрленисом звуки обозначены буквами, которые входят в написание имён одной из знакомых

Чюрлениса: *Stefania Leskevicz*. Таково происхождение «строительного материала», пошедшего на постройку вариаций. И композитор вскрыл в этом весьма случайном материале чуть ли не бесконечные созидательные возможности. Весь опус 15 — это череда примеров того, как «работает» серия. Вот только некоторые из них, дающие представление о разнообразии ритмических вариантов её:

**Allegro agitato** M.M. ♩ = 132

**Lento** M.M. ♩ = 66

**Allegro** M.M. ♩ = 100-104

**Andante** M.M. ♩ = 66

**Molto agitato** M.M. ♩ = 138-144



Scherzando M.M. ♩ = 116

Apassionato M.M. ♩ = 96 - 100

## Прелюд

op. 16, no. 3 (1904)

На автографе Прелюда видно, что первоначально композитор вынес в его название шестизвуковую тему, которая в буквенном обозначении читается как *a-d-f-b-es-ges*. Хотя композитор от названия «Прелюд на тему *adfbesges*» отказался, именно на этих звуках и построен Прелюд. По изобретательности и новизне музыкальной идеи он удивителен. Его начало — восходящая мелодическая последовательность из трёх звуков с интервалами в чистую кварту и малую терцию (*a, d, f*) и секвенции с шагом на полтона вверх (*b, es, pes*).

Кажется, что эти два трёхзвучных оборота уже создали некую простую и жёсткую структуру, которая определит и всю дальнейшую динамику пьесы, её движение по такого рода секвенции. Но у композитора всё иначе. Обращение первого интервала (*a* переносится на октаву вверх) даёт из тех же трёх звуков *a, d, f* иную интервальную последовательность, а затем идут не три звука, а только два, и в целом это уже на секвенцию не похоже. Вот как выглядят эти 6 и 5 звуков в четырёх тактах, составляющих первое предложение:

И сразу же следует краткая связка, которая перебивает суровое, равномерное мелодическое движение своим воздушным и каким-то грустно-юмористическим полётом — совсем в духе будущего Прокофьева:

Звуки, используемые в этой связке, вместе с ранее прозвучавшими шестью, дополняют хроматический звукоряд до одиннадцати полутонов, и в мелодике пьесы остаётся отсутствующим только звук *g*, который, однако, появляется во втором проведении связки (интерлюдии).

Первое предложение, как было показано, закончилось на *es*, то есть на **пятом** из шести звуков «серии». Идущее за связкой второе предложение начинается с *ges* — то есть с **шестого** звука, тем самым «зацепляя» новое звено за предыдущее и создавая непрерывность «плетения цепи», в которой повторяются шесть звуков. Удивительно в этой цепи интонационное и ритмическое разнообразие, достигнутое при помощи этого остроумного приёма: каждое проведение «серии» звучит по-новому, всякий раз как самостоятельная последовательность.

Во время своих лекций о Чюрлёнисе, которые я не раз читал как в Москве, так и на Западе, я всегда подробно останавливался на рассмотрении структуры этого Прелюда. Когда мне приходилось говорить перед широкой аудиторией, я, разумеется, старался избегать специальной музыкально-теоретической терминологии и искал что-то иное, понятное всем. В результате одной из попыток такого рода возникла идея использовать шесть словесных «знаков» как аналогию шести буквенным «знакам» этой серии. Для этого я составил набор из шести односложных слов, которые так или иначе можно соотнести с живописной и словесной поэтикой Чюрлёниса:

#### МИР ЗВЁЗД СПИТ СВЕТ ЛУН ТИХ

Из этого набора составлялись предложения, соответствующие предложениям Прелюда. В таком не нотном, а «словесном» виде цепная структура Прелюда выглядит так (вертикальные линии отделяют такты):

(пауза) | мир звёзд спит | свет лун тих |  
мир звёзд спит | свет лун |  
(интерлюдия)  
тих мир звёзд | спит свет лун |  
тих мир | (пауза)  
звёзд спит свет | лун тих мир звёзд |  
спит свет | (интерлюдия и её развитие)  
мир звёзд спит | свет лун тих |  
мир звёзд спит | свет лун |  
тих мир | звё- | -ёд

Экспериментальный характер этой серийной цепи очевиден. Но при всей необычности Прелюда в нём просматривается традиционная трёхчастная форма. Более того, я даже рискнул бы назвать эту пьесу объёмом в 31 такт неким «микросонатным аллегро». Если шесть звуков в первом проведении представить в виде главной партии, а во втором — в виде побочной, то 31 такт Прелюда и предстанет сверхлапидарной формой сонатного Аллегро:

### Номера тактов

1	Вступление
2–3 Главная партия	} Экспозиция
4–5 Побочная партия	
6–7	Связующий эпизод
8–16	Разработка
17–24	Связующий эпизод
25–26 Главная партия	} Реприза
27–28 Побочная партия	
29–31	Заключение

И приведённая выше «словесная» схема, и эта «сонатная» схема Прелюда вполне могут выглядеть не более чем «изобретениями» автора этих строк, зашедшего слишком далеко в рассматривании материала, с которым трезвому исследователю надлежит быть более строгим. Готов с этим заранее согласиться. Я не склонен придавать своим схемам значения иного, кроме следующего: они наглядно демонстрируют логику, точность и безошибочность Чюрлёниса-композитора даже там, где он предпринимает явно авангардистские шаги. Это те же логика и точность в построении музыкальной формы на основе краткой «мысли-модуля», какие мы видим и в его «модульных» живописных построениях — таких, например, как «Аллегро» в «Сонате солнца» и в ряде других.

## Вариации на тему beesacaes

op. 18

Вот эта тема:

Это ещё один серийный цикл Чюрлёниса. Тема-серия составилась из букв, входящих в имя друга Чюрлёниса: *Boleslav Sarkowski* (тоже установлено В. Ландсбергисом). Как видим, ища нетрадиционный звуковой материал, стараясь уйти от рутинных методов сочинения — методов, диктуемых самой устоявшейся системой европейской музыки, какой она сложилась к началу XX века, Чюрлёнис не раз обращался к наборам звуков, «заключённых» в написании имён своих друзей! Практически он обращался к случайному. Если вслед за Германом Гессе говорить об искусстве, как об «игре в бисер», то Чюр-

лёнис, похоже, сознательно вводил в «игру» случайно заданные исходные данные. Этими «случайными данными» — фигурами на доске его музыкальных игр и становились буквы из имён известных и обычно близких ему людей. Считал ли он, что эти буквы, совпадающие с обозначениями полутонов звукоряда, несут в себе особый мистический смысл, например, отражают какие-то связи с душой того, в чьё имя эти буквы входят? Не предполагал ли он, что, «играя» в эти звуки-буквы, он пребывает в духовном общении с близким ему человеком? Антропософские воззрения могли допускать отношение к именам и буквам не только как к знакам-символам, но и как к явлениям, в которых проявляется эзотерический мир.

Мы не знаем, разделял ли Чюрлёнис эти воззрения. Мы не знаем, насколько **не случайно** было это обращение к **случайному**. Важен, однако, результат. Чюрлёнис задавал себе условия игры в виде ограниченной и неизменной звуковой последовательности и из этого материала творил музыку — своеобразную, новую, живую. Он, таким образом, сознательно ставил себя лицом к лицу с тем, что называют «сопротивлением материала», — с теми сложностями в искусстве, преодоление которых стимулирует проявление большей творческой энергии художника. У Чюрлёниса результаты этой «борьбы» с материалом замечательны. В сущности, он оказался одним из первых, кто еще до Шёнберга показал, что звуковой ряд со строгой, неизменной организацией может служить основой и формы и содержательности развёрнутых композиций.

## Фуга

op. 34 (1909)

Слушая эту Фугу и зная, что она — последнее сочинение композитора, трудно уйти от впечатления, что в её теме — драматичной, напряжённой и какой-то отрешённой — слышится поступь судьбы. Кажется, что это автокомментарий композитора к тому, что происходит с ним в те дни, когда тьма уже готова была наступить его разум:

Sostenuto

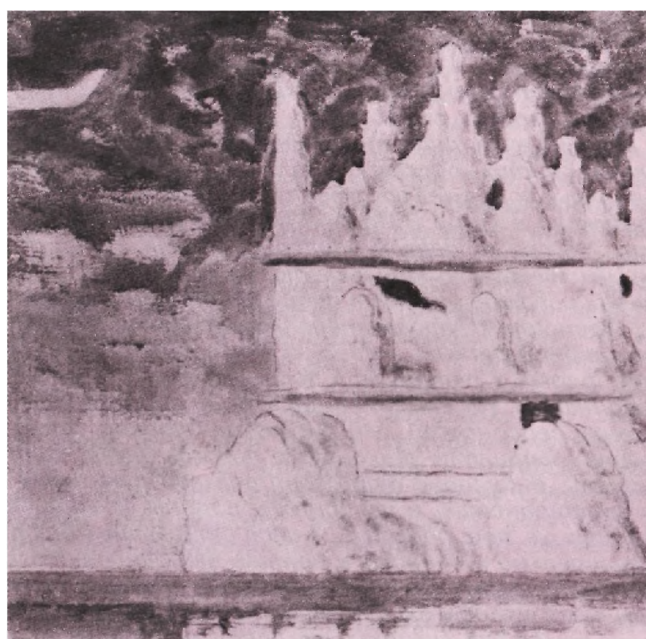
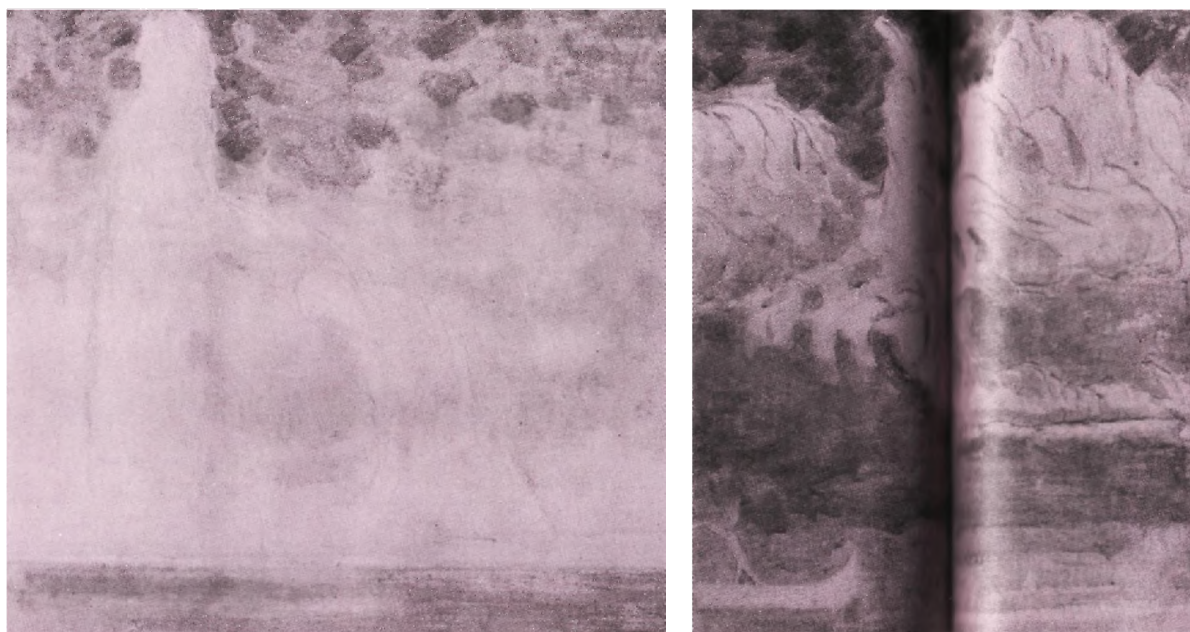


Драматизм, угроза и, в то же время, влекущий гипнотизм этой темы определяют её тональную неустойчивость, переходами от одного опорного звука к другому, блуждающей интонацией, которая не ведёт к успокоению. Сама форма Фуги с её видо-

*изменениями темы, с «блужданием» темы по голосам складывается в неумолимое, непрерывное движение с подъёмами и спадами экспрессии, с краткими уходами в грустную лирику, даже в попытки высвободиться из мрака. В сплетении голосов звучит как будто «шум времени»: оно движется и оно иссякает, и мятущаяся человеческая душа обращает к нему последний свой монолог, страшась, умоляя, надеясь. Мажор заключительных звуков знаменует собой смирение: «В руки Твои предаю дух мой».*

# АРХЕТИПНАЯ ЖИВОПИСЬ

## ТРИПТИХ «ПУТЕШЕСТВИЕ КОРОЛЕВИЧА»



1. М. К. ЧЮРЛЁНИС. Путешествие королевича. 1907

*В 1907 году Чюрлёнис написал триптих «Путешествие королевича» (108 – 110). Работа выполнена на холсте. Сильно разведённая жидкая темпера синевато-серых и зеленоватых тонов, создающих почти монохромность, использована для неба и воды. Основные же, фигуративные элементы трёх картин образованы незакрашенной фактурой холста, контуры и детали этих элементов прорисованы карандашными и темперными линиями. Эти два тона — синевато-серый темперы и естественный нейтрально-коричневатый (желтоватый, бежевый) цвет холста — составляют общую, весьма простую, приглушённую, даже «жухлую» гамму триптиха и, соответственно,*

некое «минорное» настроение картин. И в этом печальном миноре художник разворачивает три эпизода из действия, которое и названо «Путешествием королевича».

Эпизод первый дан в левой картине. Это благословение перед дорогой: благословляющий простирает руки над головой коленапреклонённой фигуры. (Странным образом на память при этом приходит рембрандтовский «Блудный сын», как если бы мы смотрели на персонажей евангельской притчи сбоку, а не фронтально, понимая, конечно, что в картине Рембрандта руки отца обнимают плечи припавшего к нему сына, тогда как у Чюрлёниса руки благословляющего вытянуты вперёд, поверх стоящего на коленях.) На заднем плане, справа, как атрибут отбывающего в дальний путь, видна передняя часть челна.

Эпизод второй изображён в центральной картине триптиха. Это битва: стоящий в лодке, подымая оружие — вероятно, меч, защищается от гигантского крылатого чудовища, нападающего сверху. В нижней части картины призрачными пальмами обозначена некая страна-оазис.

Эпизод третий, заключительный, описывается третьей картиной: лодка с путешественником появляется перед фигурами, которые в своей неподвижности как бы ждут или встречают прибывающего к ним.

Всё вышеизложенное, как можно легко заключить, есть описание эпизодов какой-то волшебной сказки. Здесь Чюрлёнис, как и во многих и многих других своих работах, проявляет себя живописцем, тесно связанным со словесным — с литературой, с фольклором, с мифом. Действительно, хотя мы и не имеем какого-то конкретного текста, сюжету которого соответствовали бы эти эпизоды и служили иллюстрациями к нему, очевидно, что перед нами именно сказка, причём традиционная — «стандартная» волшебная сказка. В этом триптихе явственно проявляют себя те известные из классической работы В. Проппа «Морфология сказки» постоянные повторяющиеся элементы, которые названы им «функциями действующих лиц» и которые свойственны любой волшебной сказке. Из имеющегося в волшебных сказках наиболее широкого набора в тридцать одну функцию (их перечисление см. в примечаниях) мы можем обнаружить в триптихе Чюрлёниса по крайней мере семь: **отправка, пространственное перемещение, получение волшебного средства** (меч в руках героя), **вредительство** (нападение чудовища), **борьба, победа, возвращение героя**. Из полного набора в семь действующих лиц волшебной сказки триптих показывает три: **отправитель, герой, антагонист (вредитель)**. Фигуры «встречающих» в третьей картине условно можно совместить с фигурой **отправителя** или отнести к персонажам типа **отца невесты**. Стоит также отметить и то, что триптих, рисующий три сказочных эпизода, может быть воспринят как прямое соответствие тому, что в комментариях Е. Мелетинского к книге В. Проппа названо «повествовательными синтагмами». Мы сопоставляем эпизоды с тремя воображаемыми фрагментами неизвестного нам текста, из которых каждый содержит то или иное действие и являет собой «синтагму» сказочного повествования.

Триптих «Путешествие королевича», таким образом, является волшебной сказкой, которую нам поведали не в словесной, а в визуальной форме. Сделано это посредством изображения сказочного пространства, как вместителища и фона происходящего в сказке, и изображения персонажей, действующих в таком пространстве. При этом наше восприятие фиксирует прежде всего, конечно же, условность манеры, в которой отражено развёрнутое перед зрителями действие: и пространство, и персонажи поданы «в виде» облаков. И в данном триптихе это, пожалуй, самое интересное для того, кто хочет действительно «увидеть» и понять Чюрлёниса. Но, оставив пока в стороне рассмотрение выразительных приёмов, применённых здесь художником, я хотел бы

для начала обратиться к теме более широкой — к проблематике визуального восприятия мифологического пространства, в частности — пространства волшебной сказки.

Сказочное пространство, вообще говоря, представляет собой весьма обширное поле для анализа того, как «выглядит» сказка, а говоря более строго — **каково визуальное содержание сказки**, прежде всего волшебной. Между тем многочисленные работы, посвящённые исследованию сказочного пространства, обычно изучают семантическое содержание пространственных элементов сказки, их символику, языковое выражение, исследуют пространственно-временные соотношения в мифе и сказке, рассматривают сказочно-мифологическое пространство как модель картины мира и т. д. Но эта широкая проблематика, связанная с самыми основными и живыми идеями современной фольклористики, затрагивает лишь косвенно или совсем не затрагивает то, чем является сказочное пространство в его визуальном выражении и, соответственно, в визуальном восприятии. Легко понять, почему это так. Визуальное, вообще говоря, традиционно относится к искусствоведению, и для фольклористов, филологов, лингвистов, исследующих **текст** повествовательного фольклора, визуальное остаётся вне поля их зрения — если употребить столь подходящий здесь каламбур. С другой стороны, визуальная объективность мифа, эпоса, сказки составляет то, что можно назвать «декорациями» для протекающего на их фоне действия. Естественно, что действие, герои и события и привлекают внимание исследователей в первую очередь, тогда как «декоративный фон» остаётся на «заднем плане» интересов тех, кто обращается к сказочному «спектаклю». Но спектакль ли это?

Ответ на этот вопрос определяет, в сущности, правомерность исследования визуального в сказочном или мифологическом тексте. Тетралогия Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» может существовать в виде только лишь нотной партитуры; это же музыкальное произведение может существовать в виде звучащей граммофонной записи; и, наконец, может существовать как оперный спектакль, поставленный на конкретной сцене. Эти три плана — текст (1), его звуковая интерпретация исполнителями (2) и его звуко-визуальная интерпретация на сцене (3) — могут служить демонстрацией возможных способов рассмотрения сказочного текста. Когда Клод Леви-Строс говорит, что анализ мифа сравним с анализом большой партитуры, понятно, что имеется в виду лишь первый из трёх и основной план, а именно — текст. Но когда далее он же говорит, что «замысел композитора, как и замысел мифа, актуализируется через слушателя и слушателем», это утверждение становится верным лишь при обращении ко второму и третьему планам сразу — даже если бы гипотетический слушатель не находился в зале оперного театра. То, что «актуализируется через слушателя», как и сам процесс актуализации, неизбежно связано с теми или иными визуальными представлениями хотя бы в силу самих психофизиологических свойств человеческого сознания, когда читаемое и слышимое ещё и «видится». Можно сказать, что здесь имеет место следующее: **синкретизм** — свойство архаического мышления и искусства — актуализируется на основе **синестезии** — свойства человеческого восприятия.

Есть ещё одна, и, может быть, главная, причина из числа тех, по которым визуальное содержание сказки остаётся вне пристального внимания фольклористов. Она носит философский и концептуальный характер. По-видимому, принято считать чем-то вроде наперёд заданной аксиомы, что зримое воссоздание мифа или сказки есть акт их уничтожения. В этом сходятся даже такие антиподы, как В. Пропп и К. Леви-Строс. Каждый по-своему, но и тот и другой говорят о том, что, например, изобразительное искусство лишено самой возможности быть мифологичным. Леви-Строс свои



тончайшие размышления о параллелизме музыки и мифа сопровождает как бы побочным комментарием, касающимся живописи, где он анализирует различия в средствах, какими пользуются музыка и живопись. Комментарии призваны прежде всего подчеркнуть природную и культурную уникальность самого явления музыки, что, конечно, неоспоримо, но те же комментарии подводят к выводу об антимифологическом характере живописи как таковой. Хотя прямо об этом не говорится, такой вывод логически вытекает из следующих посылок: «структура мифа раскрывается средствами музыки», «музыка напоминает миф»; и с другой стороны: «между живописью и музыкой не существует... никакого равенства». Следовательно, живопись **не** «напоминает» миф, **не** «раскрывает» структуру мифа своими средствами — и, как следует из всего противопоставления музыкального и живописного, живопись по своему существу не способна этого делать.

Если Леви-Строс только подводит своего читателя к такому выводу, то Пропп выражает ту же идею прямо и недвусмысленно. Характерно, что у Проппа речь идёт именно о сказке, а не о мифе, как у Леви-Строса, сказка же, бесспорно, более простой материал для восприятия и внешнего воссоздания, чем миф. Опубликованные только недавно высказывания на эту тему Проппа, по-видимому, ещё мало известны, и так как для нашей темы они особенно интересны, полезно их привести здесь в достаточно полном цитировании.

### «Сказка и современная культура»

Есть, однако, другая область, в которой воздействие сказки плодотворно по сегодняшний день. Это музыкально-драматическое, балетное и оперное искусство, а также симфоническая музыка. Здесь влияние оказывает не только словесный, но и музыкальный фольклор. (Следует обширное перечисление опер и балетов на сказочные сюжеты. — Ф.Р.)

Интересно, однако, что нет общеизвестных или популярных драматизаций сказки. Сказка на сцене без музыки была бы просто скучна. То чудесное, что есть в сказке, только с музыкой становится реальностью, не перестающей быть чудесной. Сказка возможна в кукольном театре, где имеются многочисленные постановки. В кино сказка так же невозможна, как и на сцене, и по тем же причинам («Несмеяна»).

Мультипликационный фильм возможен на тех же основаниях, что и кукольный театр.

Но есть одна область искусства, которая как бы внеположна по отношению к сказке. **Это живопись** (подч. мною. — Ф.Р.) Правда, в художественных иллюстрациях к сказкам нет недостатка. Но, на мой взгляд, даже лучшие из них (И.Я. Билибина, Е.Д. Поленовой) не передают мира сказки, представляют собой стилизацию. Они не соответствуют ни народным представлениям, ни духу сказки. Я думаю, что сказку вообще принципиально невозможно иллюстрировать, так как события сказки совершаются как бы вне времени и пространства, а изобразительное искусство переносит их в реальное, зримое пространство. Сказка сразу перестаёт быть сказкой. Это относится даже к лучшим картинам, как, например, к «Алёнушке» В.М. Васнецова. Картина полна искреннего, очень жизненного лиризма. Девушка у воды в камышах горестно обняла колени, положила на них голову и невидящим взглядом, вся ушедшая в своё горе, смотрит перед собой. Это прекрасная картина, но от сказки в ней нет ничего, кроме подписи. Несравненно слабее, просто очень слаба другая картина В.М. Васнецова «Ковёр-самолёт» (в музее Нижнего Новгорода). Ковёр-самолёт висит в воздухе, на нём спокойно стоит царевна, и мы этому не верим.

Гениальные, крупные художники, изображая сказку, выражали не столько её, сколько самих себя. Таковы, например, “Царевна-лебедь” или “33 богатыря” М.А. Врубеля. Это типичный Врубель, но это не сказка».

Хотя полемика с этими утверждениями В. Проппа выходит за пределы темы «Чюрленис и миф», полезно, однако, указать на два очевидных момента. Один из них тот, что огромное количество современной кинопродукции успешно эксплуатирует сказочный жанр, а также создаёт свою киномифологию, в частности, связанную с космосом, с темами обращения хода времени, переходов из одного пространства в другое и т. п. Другой момент касается приведённых Проппом примеров из живописи. Эти примеры относятся к художникам реалистической манеры (две упомянутые работы Врубеля этому не противоречат). Утверждение Проппа, что «изобразительное искусство переносит их (события сказки — Ф.Р.) в реальное, зримое пространство», вряд ли можно признать полностью корректным, так как пространство живописи всегда зримо, но далеко не всегда реально, чему Чюрленис лучшее подтверждение.

И тут мы подходим к самому центру вопроса о визуальном мифологическом мире, о возможностях его восприятия и, далее, воплощения в зримых образах — в частности, средствами живописи. Попытки такого рода воплощения сопровождают изобразительное искусство, в сущности, с самого начала его существования, и истоком всех этих попыток являются, конечно же, ритуальные первобытные изображения животных, охотников и т. д. Обратясь к новому времени, можно увидеть прямое стремление воплотить миф в искусстве символистов, а в течение последнего полувека — в искусстве живописцев и концептуалистов самых разных течений, из которых наиболее отвечает этой идее сюрреализм.

Возможно, что именно Чюрленису принадлежат самые впечатляющие достижения в этой проблематичной сфере сочетания зрительного с мифологическим. И его живописные работы являют собой как будто прямой диалог с Леви-Стросом — диалог, начатый за шестьдесят лет до появления «Мифологических».

Вернёмся к триптиху «Путешествие королевича». Мы видим на картинах сказку, которая рассказывается нам посредством визуального языка, в котором, в сущности, используется лишь одно слово, и это слово — ОБЛАКО.

Утверждая так, нужно, конечно, оговориться, что мы видим как будто и воду, и небесное открытое пространство в виде синеватых поверхностей; но не они **рассказывают**, передают нам содержание сказки, а именно одни лишь облака берут на себя роль быть персонажами и быть вещественными атрибутами сказочного действия, развёрнутого в трёх картинах. ОБЛАКО в этом триптихе Чюрлениса предстаёт в следующих семантических значениях (образах):

Левая картина:

Благословляющий человек  
Герой коленапреклонённый  
Земля (или берег)  
Лодка  
Фон (облачность, закрывающая небо)

Средняя картина:

Дракон  
Лодка  
Герой  
Меч  
Земля (или берег, оазис)  
Деревья

По поводу последних нескольких образов следует оговориться, что их восприятие «через облако» не столь определённо, как, скажем, облачного дракона: и герой с мечом, и лодка, и деревья слишком линейны, чтобы полностью связать их с принадлежностью к облакам. И всё же зрителю предложено принять эту условность изображения как «облачное», поскольку она диктуется пространственным положением образов (в небе), колоритом (тот же, свойственный всем облакам, цвет незакрашенного холста), смысловым единством с облачными образами героя, лодки, земли в двух других картинах.

Правая картина:

Герой  
Лодка  
Встречающие  
Берег  
Горы  
Облака  
Отражения облаков  
Фон

Эта третья картина демонстрирует наиболее впечатляюще то свойство триптиха, которое заставляет нас постоянно отказываться от какого-то определённого, устойчивого восприятия изображённого. В первых двух картинах можно говорить о «двузначной» семантике образов, например, облако (значение 1) — человек (значение 2), облако (значение 1) — лодка (значение 2), облако (значение 1) — дракон (значение 2). В третьей же мы имеем более усложнённую схему для одного и того же образного элемента: облако (1) — встречающие (2) — берег (3) — гора (4). Следует сказать и о других, уже не «предметных», а пространственно-временных функциях тех же облаков: они организованы в расположенные друг над другом ритмические группы, разделённые горизонталями других, линейно-вытянутых облаков. И в целом наше восприятие, едва остановившись на каком-то одном прочтении ОБЛАКА — в образе фигуры, например, — уходит к прочтению новому — положим, к образу горы, а затем уходит к созерцанию и «слушанию» ритма тех же облаков. Чюрлёнис этим предлагает зрителю отказаться прежде всего от прямого, точного и однозначного восприятия изображения и предлагает далее отправиться, как его герой-королевич, в путешествие через этот мир ритмически организованного облачного пространства. И едва происходит это наше «отправление» — как всё смещается куда-то за грань реального и рационально-объяснимого, погружается в сон, в дремоту, в воспоминания о чём-то виденном-слышанном то ли в детстве, то ли в юности, когда глядел на облака и видел в них животных, великанов, женщин, всадников, наблюдал за небесными битвами и истечением закатной крови... Так происходит обращение к памяти и прапамяти, так начинается «думание» мифическим, так начинается «обмен мифами» между художником и зрителем. Это именно то явление, которое Леви-Строс считает принадлежностью музыкального восприятия, но не живописного. Чюрлёнис своим живописным искусством и оспаривает и подтверждает это. Оспаривает потому, разумеется, что это явление возникает при восприятии очень многих из его картин. Подтверждает — если действительно трактовать структуру его живописи как музыкальную, то есть связанную прежде всего с ощущением ритмически организованного времени. К «музыкальному» в его живописи мы обращались и обратимся ещё не раз, а сейчас речь идёт по-прежнему об облаках.

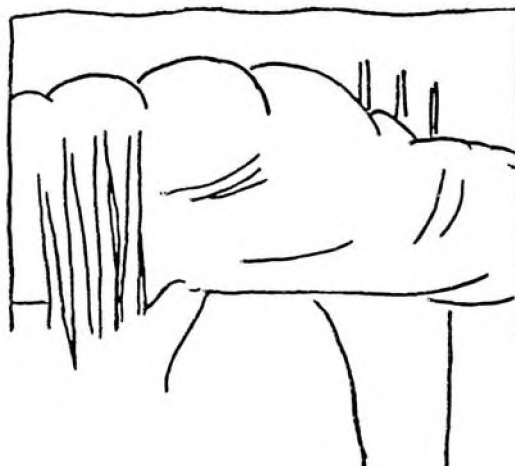
Около 200 живописных работ Чюрлёниса составляют то, что можно назвать основным «корпусом» его творчества как художника. 70 из них заключают в себе изо-

бражения облаков. Это целая образная система, основанная на семантике одной исходной образной единицы — ОБЛАКО. Можно проследить, подобно тому, как это было сделано с картинами триптиха «Путешествие королевича», различные вариации визуального образа ОБЛАКО во всех этих 70 картинах. Приведём здесь часть из них.

## СЕМАНТИКА ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА. ОБЛАКО У ЧЮРЛЁНИСА

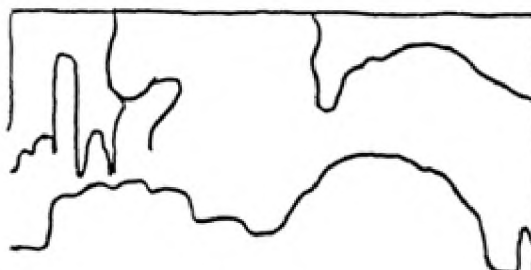
ИВЫ. ВЕЧЕР (19):

*облако низкое (в «руках» деревьев)*



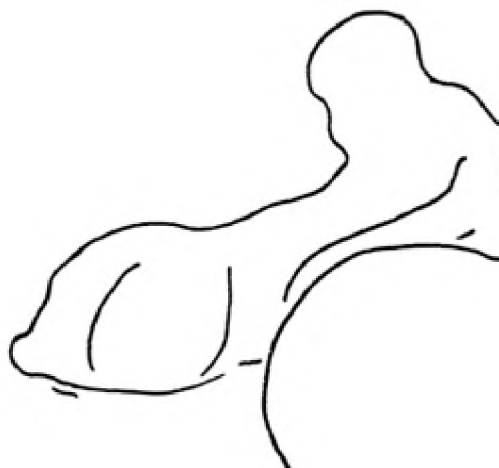
ДЕНЬ (20):

*антропоморфная голова — плечо — предупреждающий жест руки с поднятым пальцем — гора — обратное повторение контуров зелёных кущей*



НОЧЬ (22):

*антропоморфная полулежащая фигура*



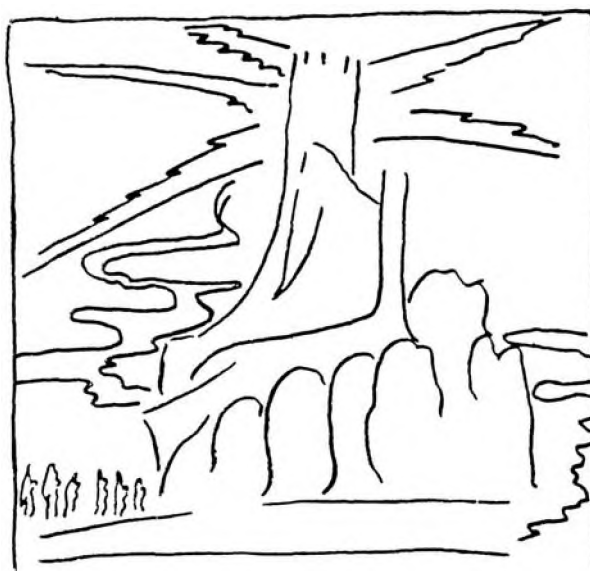
ГОРА (38):

*гора — зооморфная (львиная) голова*



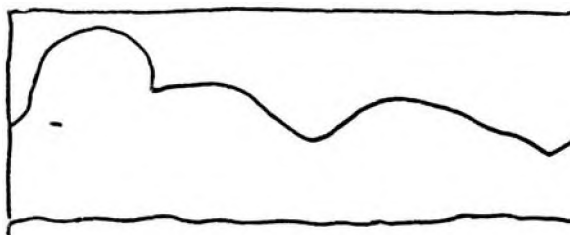
ГИМН (56):

*трон — Rex — лучи сияния—небесный ландшафт (контуры рек и заливов) — купы — антропоморфные фигуры — ангелы*



ЛЕТО (78):

*облачная гряда — горная гряда — антропоморфная полулежащая фигура (левая)*



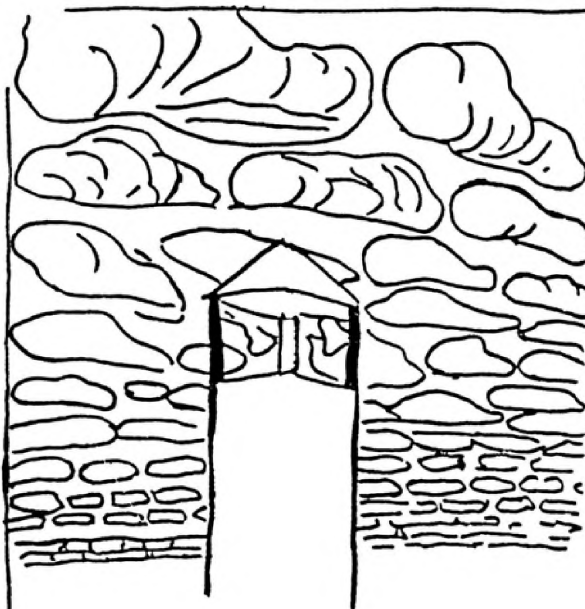
КОРАБЛЬ. ОБЛАКА (58):

лодка — человек в лодке — парус — *троекратное ритмическое повторение нижней (тёмной) лодки*



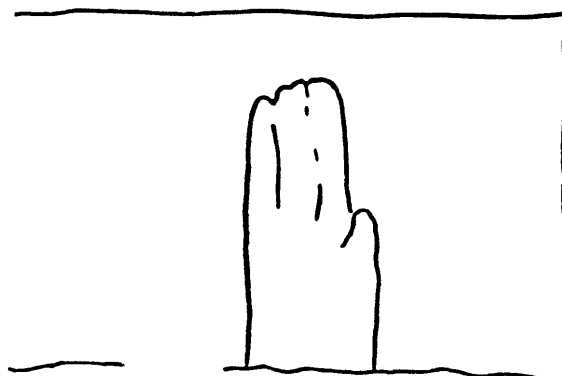
ВЕСНА (72):

облака — *ритмическая повторяемость и организация, дающая визуальный аналог колокольному звону (волновое распространение звука)*



ЛЕТО (77):

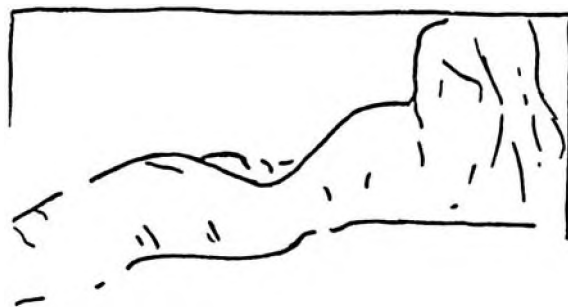
поднятые вверх пальцы и ладонь руки (жест предупреждения) — *знак остановившегося времени* — повторение контура зелёных деревьев — *ритмическая вариация древесного контура*



ЛЕТО (78):

*облачная гряда — горная гряда — антропоморфная полулежащая фигура (правая)*

*В трёх картинах ЛЕТО (76, 77, 78) три облака — центральное, левое и правое — создают симметричную композицию и, следовательно, играют также общую роль в композиционной организации триптиха.*



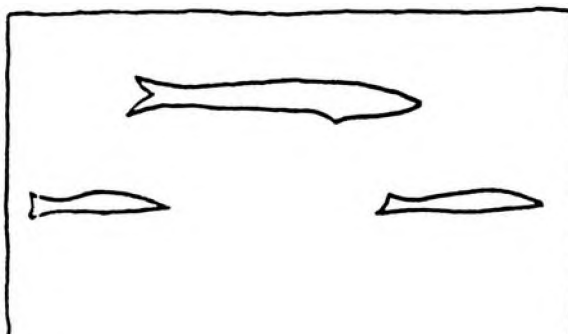
ГОРОД (87):

*облака*



ЗОДИАК, РЫБЫ (90):

*рыбы (?) — тени рыб — ритмическая повторяемость контуров*



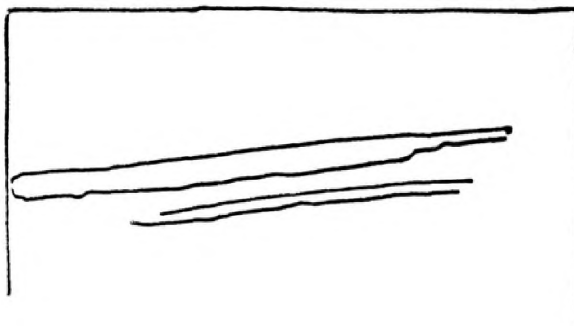
ЗОДИАК, РАК (94):

*облака — ритмические повторы*



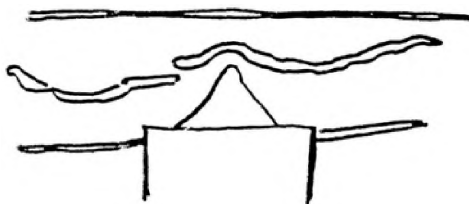
ЗОДИАК, ДЕВА (96):

*облака — ритмокомпозиционные элементы*



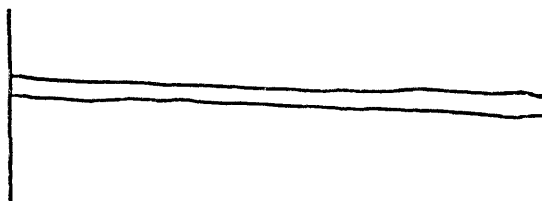
ЗОДИАК, СКОРПИОН (98):

*то же, что и 96*



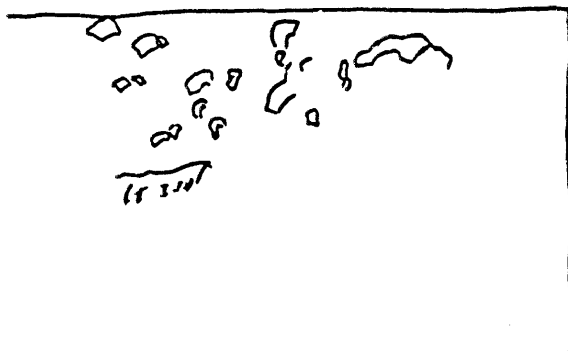
ЗОДИАК, КОЗЕРОГ (100):

*то же, что и 96, 98*



ДЕМОН (112):

*облака ночные*





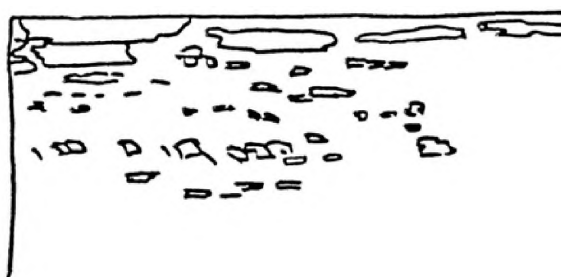
ЗАМОК (116):

облака — ритмические и колористические элементы — намёк на «поклоняющиеся солнцу» антропоморфные головы



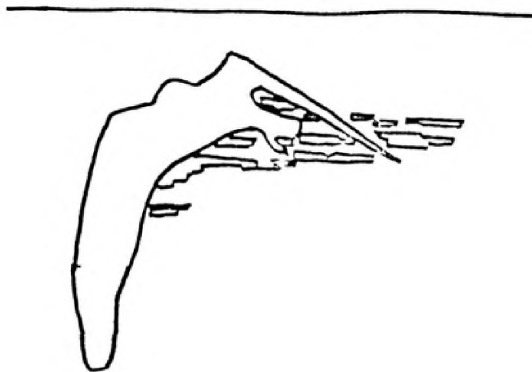
РАЙ (118):

облака — ритмические элементы — ритмическое повторение крыльев птиц



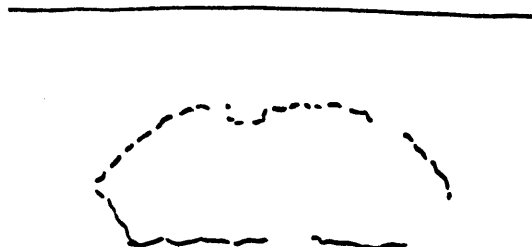
ПУТЕШЕСТВИЕ КОРОЛЕВНЫ (106):

композиционный — колористический элемент



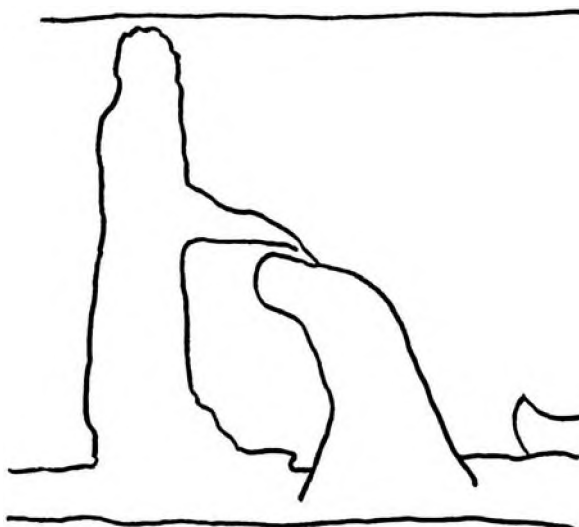
(106):

одуванчик



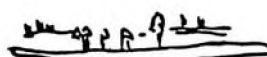
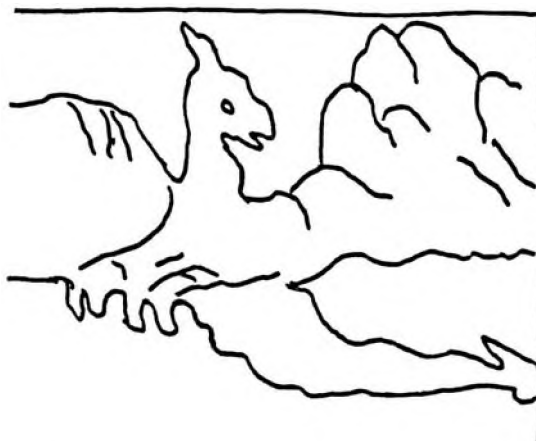
ПУТЕШЕСТВИЕ КОРОЛЕВИЧА (108):

благословляющий — герой — земля (берег) — лодка — фон (облачность)



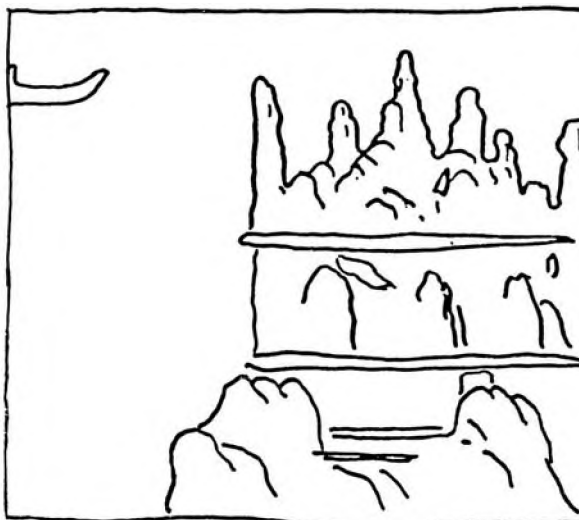
(109):

дракон — лодка — герой — меч — земля (берег, оазис) — деревья



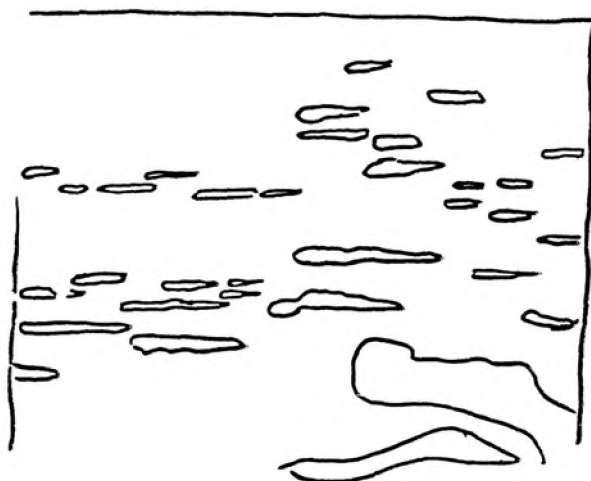
(110):

герой — лодка — встречающие — берег — горы — облака — отражения облаков — фон



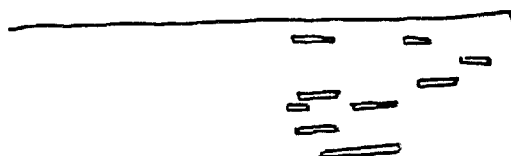
АНГЕЛ. ПРЕЛЮД (127):

*туманности — ритмические и колористические элементы*



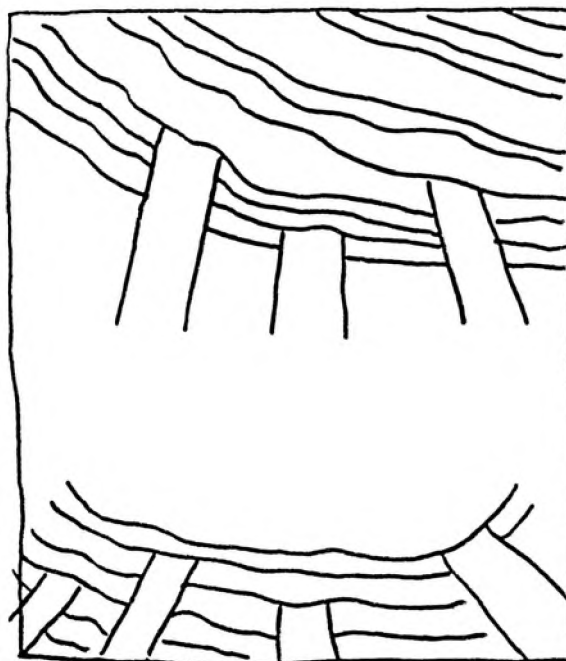
СОНАТА СОЛНЦА (128):

*ритмические элементы*



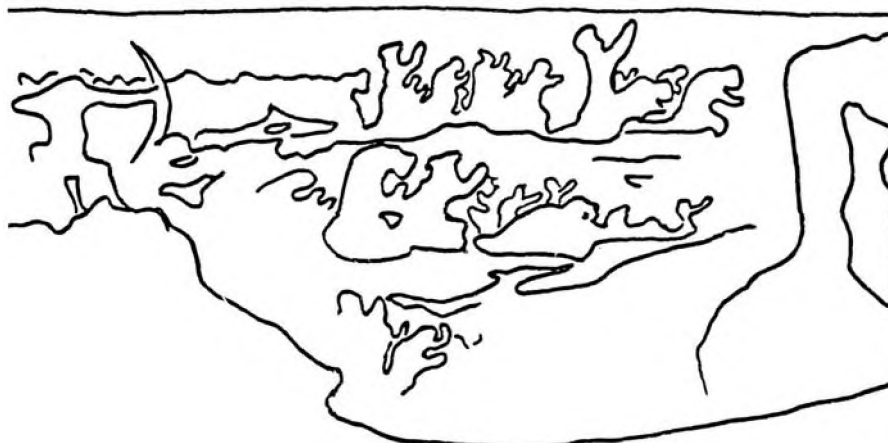
(129):

*туманности — завесы «другие пространства» — «небесные треугольники» — «космос»*



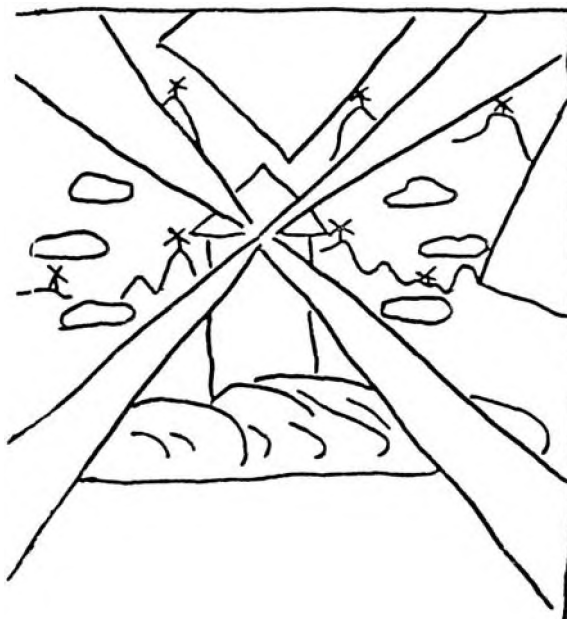
ПРЕЛЮД И ФУГА (121 – 122):

*кентавр — деталь второго кентавра — антропо- и зооморфные фигуры — скала — облака — ритмическая повторяемость*



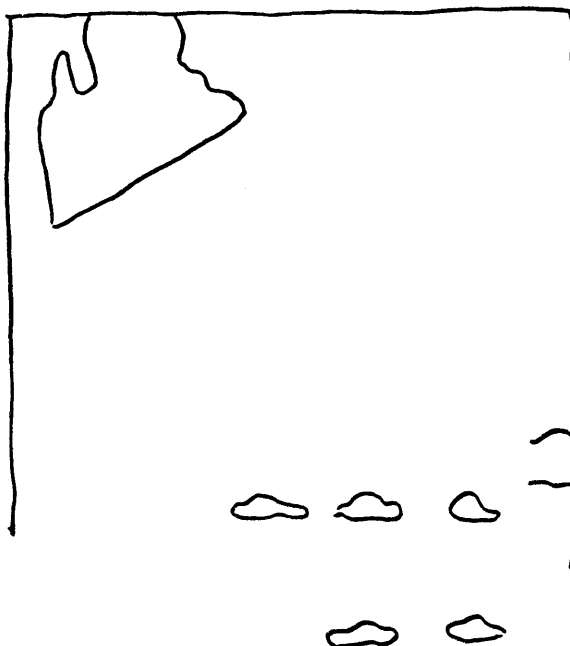
СОНАТА ВЕСНЫ (133):

*облака — основания мельниц — мельницы — крылья мельниц — лучи — ритмические и композиционные элементы — организация «других пространств»*



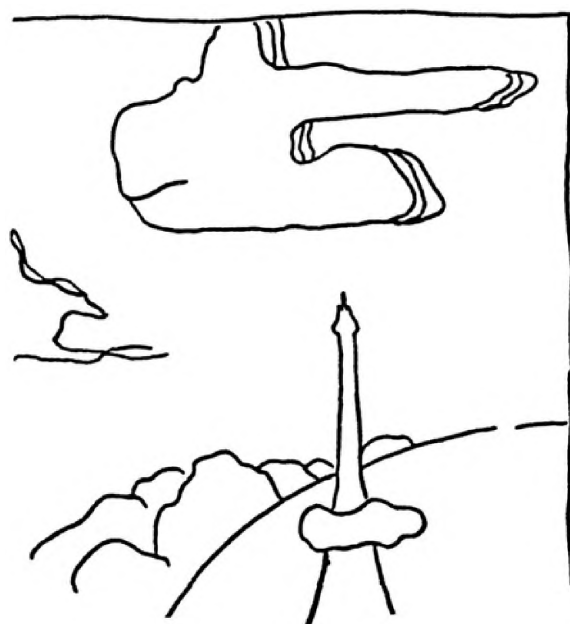
СОНАТА ВЕСНЫ (134):

*антропоморфная фигура с предупреждающим жестом — организация «другого пространства» — облака*



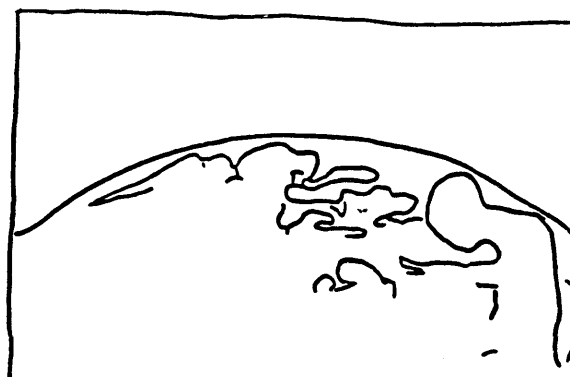
СОНАТА ВЕСНЫ (136):

*антропоморфная фигура с указующим жестом — организация «другого пространства»*



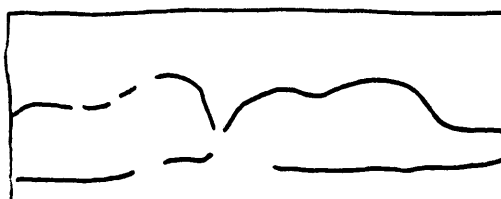
ФАНТАЗИЯ, ТРИПТИХ (123 – 125):

*орнамент — организация «других пространств» — антропоморфные фигуры*



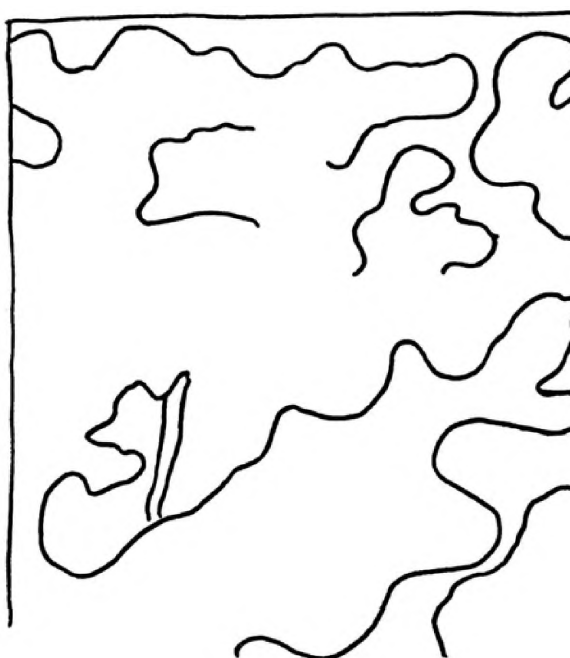
СОНАТА ЛЕТА (141):

*облако в ветвях («в руках») дерева — намёк на лежащую антропоморфную фигуру*



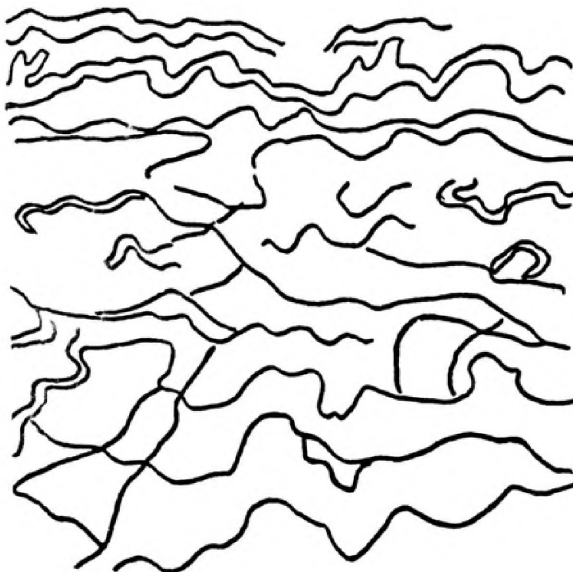
СОНАТА ЛЕТА (143):

*туманности — облака — организация «других пространств» — намёки на антропоморфность*



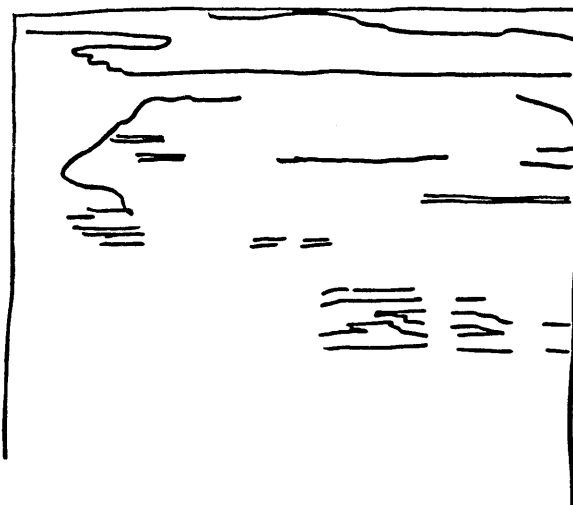
СОНАТА ЗВЁЗД (149):

*туманности — ленты — ритмические и колористические элементы — антропоморфная фигура — геометрические фигуры — ангел — организация множественных пространств*



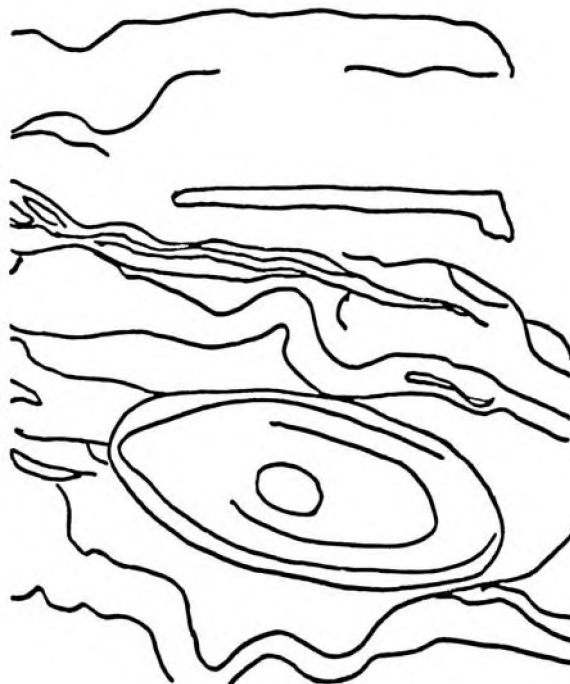
ЖЕРТВА (151):

*облака — ритмические и колористические элементы*



REX (152):

облака — организация множественных пространств — ритмические элементы — фигура на троне — ангелы — антропоморфные фигуры



## ВИЗУАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ ЧЮРЛЁНИСА

В руках чуткого критика словари — ключи к тайнам духа поэтов, и в обычных руках они — хлам.

Андрей Белый. *Поэзия слова*

Вышеприведённые вариации визуального образа ОБЛАКО демонстрируют, сколь переменчиво и часто трудноуловимо в своих переменах то, что я назвал бы «семантической жизнью» ОБЛАКА, одного из наиболее распространённых символических образов Чюрлёниса. И само слово **облако** при этом становится обозначением целого множества понятий — конкретных и абстрактных. Эта переменная семантика, будучи неразрывно связанной с изображением, является, по сути дела, **визуально-смысловым гнездом**, визуально-смысловым множеством. Свойство этого множества таково, что входящие в него понятия (означаемые) часто оказываются очень далёкими от общего для них слова **облако** (означающего), и в гнезде ОБЛАКО мы фиксировали такие образы, как, например, **гора, животное (лев), лодка** и т. д. Но ГОРА, ЖИВОТНОЕ, ЛОДКА также, в свою очередь, являют собой целые гнёзда визуального словаря. То есть одни и те же визуальные образы могут принадлежать нескольким гнёздам одновременно, образуя связи между ними и выстраиваясь в сложные **визуально-смысловые цепи**. Вот ещё несколько примеров таких цепей:

гора — животное — башня — замок — ступени — жертвенник

башня — ворота — замок — антропоморфное лицо — Rex

дерево — арфа — рука — зооморфное существо — ритмический элемент

Эти образные цепи, по-видимому, можно считать тождественными тому, что в мифологических исследованиях зовётся «семантическими комплексами»: **небо** означа-



ет верх, благо, власть, непостижимость, вечность и т. д. При созерцании картин Чюрлёниса такие семантические комплексы приобретают форму визуально-смысловых цепей, «звенья» которых прямо зависят от воображения и культурного опыта зрителя, подобно тому как это происходит при слушании музыки, когда звуковые впечатления становятся импульсом для широких аналогий и обобщений абстрактного и конкретного толка. Три звена цепи **гора — башня — ступени** могут быть восприняты как единое трезвучие... нечто, ведущее ввысь... по ступеням земного бытия к Богу... чтобы возжечь вселенский светильник... объять и вместить в себя весь мир, всю жизнь, все времена от мифического прошлого цивилизаций, нам не известных...

Это всё и фантастично, и наивно, и полно глубокого смысла. Несомненно, на наших глазах и в нашем сознании творится миф, и от нашего сознания зависит, участвовать ли в этом мифотворчестве, которое нам предлагает художник, или отказаться от него, или просто не заметить, не ощутить, не понять. Очень часто так и происходит.

Среди образно-смысловых гнёзд Чюрлёниса выделяются три — всеобъемлющих по значению и, так сказать, более высшего порядка. Это НЕБО, ЗЕМЛЯ, ВОДА. И сразу же отметим, что изображения этих трёх стихий нередко переходят, перетекают одно в другое, и вода становится небом, небо землёй и наоборот. При этом пространственные соотношения верха — низа смещаются, подменяют друг друга.

К этим трём всеобъемлющим образам примыкает и Rex, который как творческое начало, властелин и хранитель миров присутствует всюду, — я осмелюсь сказать, даже там, где изображения Rex'a нет. Он именно **всюду**, в каком-то не выражаемом зрительно подтексте многих картин художника.

Набор образных гнёзд, относящихся к изобразительному содержанию картин Чюрлёниса, являет собой то, что можно назвать **визуально-смысловым словарём** художника. Такой словарь, детально рассматривая подлинники картин Чюрлёниса, я впервые попытался составить в начале 70-х годов, затем не раз возвращался к нему, что-то менял, добавлял, использовал разные варианты записи его и т. д. Несколько иной характер носит словарь, который можно назвать **визуальным словарём Чюрлёниса** — в отличие от визуально-смыслового словаря гнёзд. Такой визуальный словарь представлен ниже. Это список, в котором перечислены практически все визуальные образы, возникающие (или могущие возникнуть) при рассматривании картин Чюрлёниса. Составлен список на основе 185 живописных работ художника (исключены этюды, «абстрактные» работы, в которых отсутствует явная образная семантика, несколько пейзажей). При этом в перечисление образов каждой картины входят не только те, что являются в своих смысловых гнёздах основными (например, то же ОБЛАКО), но и все сопутствующие им «ряды». Так, центральная картина триптиха «Путешествие королеви́ча» (166) дала возможность внести в список образы: небо, облака, лодка, человек, дракон, меч, деревья, оазис. Вошедшие в словарь образы были распределены по восьми обобщённым смысловым группам: НЕБО, ЗЕМЛЯ, ВОДА, ЧЕЛОВЕК, ЖИВОТНОЕ, АРХИТЕКТУРА, ПРЕДМЕТЫ, ЗНАКИ. Образы внутри каждой из групп расположены в порядке убывания цифр, показывающих, сколько раз встречается в картинах данный образ. Цифры эти даны (через тире) справа от наименования каждого из образов.

Вероятно, следует оговорить, что на выборе понятий (слов), которыми определяются образы, отразилась субъективность составителя визуального словаря. Словарь принципиально допускает и другие варианты обозначений и группировок визуальных образов Чюрлёниса — как это заложено в самой основе его живописи.

## Визуальный словарь Чюрлёниса

### Группа НЕБО:

*небо — 90, облако, облака — 70, свет — 50, луч, лучи — 32, солнце, солнца — 29, звёзды — 29, огонь, огни, костёр — 17, месяц, луна, Млечный Путь — 15, сфера, сферы — 12, дым — 7, искры — 4, молнии — 4, планеты — 4, радуга — 1*

### Группа ЗЕМЛЯ:

*дерево, деревья — 70, гора, горы — 52, земля — 40, флора — 23, цветы — 18, лес — 12, дорога — 10, одуванчик — 6, поле — 5, ущелье — 5, камни — 3, трава — 3, оазис — 1, грибы — 1, корни растений — 1, пещера — 1*

### Группа ВОДА:

*вода, море, волны — 48, река — 9, снег, снежные кристаллы — 8, лёд — 3, флора морская — 1*

### Группа ЧЕЛОВЕК:

*антропоморфные фигуры — 31, фигуры человека — 19, ангел, ангелы — 13, рука, пальцы человека — 14, Рех, бог, властелин — 12, люди (множества людей) — 10, голова, головы людей — 7, королева, королева — 2, всадник — 2, нога, ступня — 2, ребёнок — 1, скелет (смерть) — 1*

### Группа ЖИВОТНЫЕ:

*птицы — 14, зооморфные фигуры — 7, змея — 7, мотыльки — 7, рыбы — 6, дракон, «чудовище» — 3, Козерог — 3, рога — 3, морская звезда — 2, фауна — 1, кентавр — 1, череп животного — 1, лев — 1, Овен — 1, Рак — 1, Скорпион — 1, паутина — 1*

### Группа АРХИТЕКТУРА:

*башни — 27, стены, ограды — 27, столб, столбы — 20, ворота — 13, дома, развалины домов — 13, мосты — 13, дворцы, замки, храмы — 9, лестницы — 8, ступени — 8, город — 5, часовни — 4, постаменты — 4, пирамиды — 2, сфинкс — 2, окно — 2, крыша — 1*

### Группа ПРЕДМЕТЫ:

*корабль, лодка — 16, корона — 16, паруса — 8, флаги — 7, подсвечник, светильник — 7, кресты — 5, колокол — 4, гроб — 4, свеча — 4, арфа, арфы — 4, меч — 3, лук — 3, стрела — 2, посох — 2, орган — 1, свирель — 1, мельницы — 1, трон — 1, весы, молот — 1, сеть — 1, серпы — 1, трезубец — 1, стол — 1, занавес — 1, долото — 1*

### Группа ЗНАКИ:

*орнаментальные линии — 18, знаки, символы — 11, геометрические фигуры, линии — 9, надписи, письмена, буквы — 6*

*Всего в визуальном словаре Чюрлёниса 110 образов. В 185 картинах общее число их проявлений 1168.*

*Визуальный словарь Чюрлёниса демонстрирует по крайней мере два весьма интересных обстоятельства. Словарь, во-первых, позволяет заключить, что художник в своём творчестве пользуется достаточно ограниченным набором семантических знаков, которые, однако, в силу применения «визуально-смысловых цепей» прекрасно служат ему для достижения богатого визуального разнообразия. Во-вторых, словарь прямо наводит на мысль сопоставить визуальные образы Чюрлёниса с атрибутами мифологического пространства.*

*Такое сопоставление было проведено — при помощи того, что я назвал **визуальным словарём волшебной сказки**. Подробно описание этого словаря и методов его со-*

ставления дано в моей статье «Куда глядят глаза Ивана-царевича, или Визуальный словарь русской волшебной сказки». Здесь я должен только пояснить, что полученный при анализе сказок визуальный словарь хотя и содержит слова, употребляемые в текстах сказок, не направлен на то, чтобы зафиксировать и отразить смысл каждого входящего в него слова: его цель — **зафиксировать визуальный знак, возникающий при восприятии слова**. Такой словарь, иначе говоря, должен дать некоторое количество ответов — их число соответствует числу слов в словаре — на вопрос: «Что предстаёт перед внутренним взором при восприятии текстов сказки?» То есть это словарь визуальных образов, явно или неявно присутствующих в волшебных сказках. Образы, вошедшие в словарь, получили распределение по укрупнённым группам (небо, земля, вода и т. п.), по их отношению к пространству (верх или низ), по принадлежности к мифологическому или реальному миру. Составленный на этих основах словарь показал, что здесь мы тоже имеем дело с ограниченным набором семантических знаков, которые, однако, порождают значительное многообразие визуальных образов. 100 русских волшебных сказок, взятых для анализа (были взяты именно те 100 сказок, которые исследовал В. Пропп в своей знаменитой работе «Морфология сказки»), содержат более тысячи крупных визуальных образов, составляющих 143 семантических гнезда, на основе которых и строится «визуальный сказочный макромир» (в словаре не учитывались мелкие визуальные образы типа кувшина, уздечки, яблока и т. п.). Вот лишь несколько примеров таких гнезд: Башня, Гора, Дворец, Дерево, Корабль, Крепость, Лодка, Облако, Ворота. Уже из этих примеров становится очевидным, сколь близок к этому словарю визуальный словарь Чюрлёниса.

Милда Ричардсон (Массачусетский технологический институт, Кембридж, США) провела в рамках нашей совместной работы анализ 73 литовских сказок. Был получен словарь, визуальные образы которого дают значительное число совпадений с визуальным словарём Чюрлёниса: из 72 крупных сказочных визуальных элементов 50 совпадают с имеющимися в словаре художника. Вот ряд примеров этих совпадений:

Группа НЕБО: небо, огонь, солнце, облако, луна, звёзды, луч, дым

Группа ЗЕМЛЯ: земля, деревья, лес, трава, дорога, гора, камень, поле, цветы, пещера

Группа ВОДА: вода, море, река

Группа ЧЕЛОВЕК (помимо обычных персонажей сказки): ангел, король, королевич, Бог

Группа ЖИВОТНЫЕ: птицы, дракон, рыбы, коза, лев, змей, зверь

Группа АРХИТЕКТУРА: город, часовня, мост, окно, дома, дворец, ворота, стена, столб, крыша

Группа ПРЕДМЕТЫ: корабль (в частности — летучий корабль), лодка, меч, посох, свеча, корона, колокол, светильник

Основываясь на этих совпадениях, можно заключить, что семантическое множество визуальных образов Чюрлёниса в значительной степени пересекается с семантическим множеством визуальных образов волшебной сказки.



Сравнение этих двух словарей даёт достаточно ясное представление о том, насколько глубоко природа художественного мышления Чюрлёниса связана с мифотворчеством, с архетипным сознанием. Обращаясь к проблематике более широкого плана, но имеющей конкретную связь с феноменом Чюрлёниса, можно предположить, что использование идеи визуального словаря способно служить частью некой общей методики, частью того инструментария, который необходим для анализа внесловесного (визуального) в словесном, внеживописного (словесного) — в живописном и так далее, то есть для исследования взаимопроникновения искусств, проявлений синестезии в художественном творчестве и в нашем восприятии, отражения явлений синтеза искусств в творчестве того или иного художника, поэта, музыканта, что у Чюрлёниса проявилось с единственной в своём роде ясностью и убедительностью.

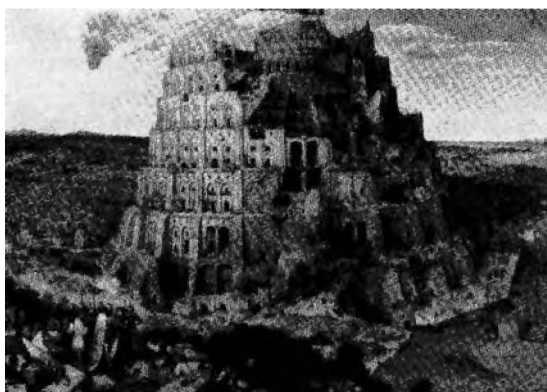
Вернёмся вновь непосредственно к словарю художника. Мир Чюрлёниса, заключённый в пределы этого словаря и описываемый художественным языком, действующим на его «словарной основе», является миром достаточно замкнутым и герметичным. Даже те образы, которые мы воспринимаем как легко понимаемые, несут на себе лишь те особые и ограниченные значения, какие придал им автор картины. Так, человек не есть то социально-материальное создание, то существо, которое воплощено в этом понятии для нас. Например, с понятием человек у Чюрлёниса совершенно невозможно связать понятие «пища», «еда». Можно утверждать, что изображаемые им фигуры людей есть изображения **знаков людей**. Это утверждение относится и к таким символическим фигурам, как Стрелец, Дева, Кентавр. Мы мало связываем эти образы с жизненным человеческим началом, например, с мужским и женским в людях и в природе как таковой. Стоит заметить, кстати, что всё творчество Чюрлёниса как будто полностью лишено эротики. Это касается не только образов, но и всех компонентов его уравновешенной живописи — цвета, линии, композиции. Его живопись столь же не эротична, сколь лишена эротики fuga строгого письма, как вообще музыка старых полифонистов.

**Человек** у Чюрлёниса — сущность сама по себе. Точно так же сама по себе существует и лодка, которая не есть некий материальный предмет, служащий для перевозки каких-либо иных предметов. С лодкой может быть связан человек, но лишь образуя что-то единое с ней — «водного кентавра».

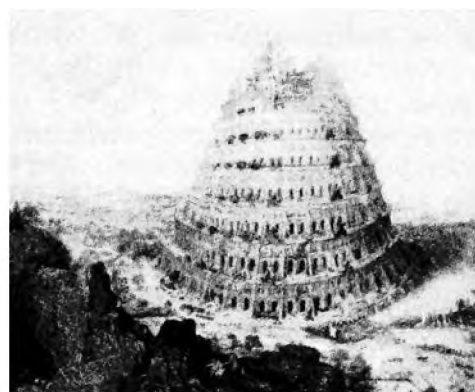
С точки зрения семиотической, можно сказать, что Чюрлёнис даёт знак, но при этом размывает понятие. То есть, как уже не раз говорилось, давая одно означающее (облако), связывает с ним множество означаемых (человек, жест, животное, гора, а далее — ритм, эфемерность, непрочность, призрачность и т. п.). Размывание понятий происходит ещё и потому, что художник сплошь и рядом выбирает для изображения нематериальные, трудно определяемые конкретно знаки и в то же время легко соотносимые с архетипным мышлением. Так, знаки типа — человек, огни, солнце, дерево, молния, гора, жилище, Rex — требуют для своей полной конкретизации множества дополнений: что за человек? что за солнца, в каком они мире? что это за архитектурная цивилизация? почему Rex погружён в сон? И так далее. Эти вопросы почти не формулируются сознанием. Они скорее то подсознательное, что связано с архетипом. В этом размывании конкретности, в этой практической невозможности ставить конкретизирующие вопросы и в очевидной невозможности давать на них ответы заключается ещё одно и, может быть, самое существенное подобие той мифологичности, которая заключена в музыке. И в этом смысле Чюрлёнис представляет собой явное опровержение доводов К. Леви-Строса, писавшего в своё время, что живопись **принципиально** не мифологична. Учёный убеждён, что даже абстрактная, символическая и сюрреалистическая живопись, апеллируя к архетипу, к мифу, не смыкается с ними в силу

конкретной значимости предметного мира, с одной стороны («сильно-конкретного»), и отсутствия связи с праопытом, прапамятью у цветового пятна самого по себе, с другой стороны («сильно-абстрактного») — у абстракционистов. Картины Чюрлениса, размывая понятие «предмет», придавая предметному образу нематериальные значения, помещаются и **между** «сильно-конкретными» и «сильно-абстрактными» сторонами живописи, и также **над** ними, на том «над», где находится и музыка. Процесс восприятия его картин — тот же, что и в музыке: как при звучании музыки каждый создаёт себе свой миф на основе слышимого, так при созерцании чюрленисовских картин каждый создаёт себе свой миф на основе мифа «видимого».

Чюрленис в этом качестве своей живописи не является единственным, но в значительности, глубине, красоте проявления этой своей «мифологической силы» он совершенно уникален, и убедиться в этом можно на множестве примеров.



2. ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.  
Вавилонская башня. 1563



3. ЛУКАС ВАН ВАЛКЕНБОРХ.  
Вавилонская башня. 1568

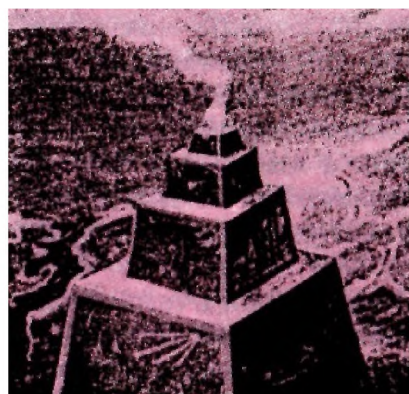
Вот две картины старых мастеров на один и тот же мифологический сюжет, широко распространённый в западной живописи: «Вавилонская башня» Питера Брейгеля Старшего (1563) и «Вавилонская башня» Лукаса ван Валкенборха (1568). Картины весьма близки друг другу по композиции и по изобразительным деталям, они, в сущности, являются вариациями одного и того же общего изобразительного источника. На обеих картинах — гигантское архитектурное сооружение конической формы с недостроенным завершением. В представлении обоих художников XVI века вавилонская башня — это кольцевые ярусы (этажи) с уменьшающимися диаметрами, построенные один над другим. И в том и в другом случае их семь практически «законченных», дальнейшие же, более близкие к небу ярусы находятся в разных стадиях строительства; видны внутренние элементы ярусов, многочисленные арочные проёмы и окна, контрфорсы и пилястры создают своеобразную декоративную фактуру поверхности этих колоссальных сооружений. Во многом они напоминают архитектуру римского Колизея. Между тем, хотя именно колоссальность, «чудовищность» размеров этих башен является, вообще говоря, сама по себе мифологической основой сюжета, вид этих усечённых конусов таков, что размеры их нетрудно вычислить, иначе говоря, **конкретизировать**. Поскольку вокруг башни и на её ярусах изображено множество строящих её людей, легко воспользоваться человеческой фигурой в качестве масштаба и, пользуясь этим, получить, что, например, отстроенная часть башни Л. ван Валкенборха достигла высоты приблизительно в 200 метров (650 футов). Разумеется, это очень много для архитектурного сооружения, да ещё на взгляд зрителей XVI века. Однако же эта высота сравнима с земными высотами низких холмов и гор и никак не способна слишком уж поразить воображение. Кстати, обратим внимание на то, что у Брейгеля ярусы башен как бы «об-

страивают» заключённую в них скалу-гору, что с инженерной точки зрения, конечно, очень разумное решение, но что, конечно же, ещё больше разрушает образ «чудовищности» этой затеи библейских строителей.

Но более существенной помехой для восприятия мифологического содержания этих картин служит то, что изображено вокруг самих башен. Оба художника, в традициях своего «фантастического реализма» (картина Брейгеля, например, репродуцирована в издании «Словарь фантастической живописи» Йорга Кирхбаума и Рейна Зондергельда), изобразили огромное количество деталей стройки — камни, брёвна, телеги и лошадей, процессы добычи, обработки и подвоза материалов, видны плавильные печи, подъёмные ворота и многое иное. Художники, таким образом, сознательно пользуются теми приёмами, которые служат цели доказать, что всё это «было» — или «могло быть» — на самом деле, что строительство вавилонской башни **действительно было** акцией, совершённой людьми. Миф, следовательно, приводится к реальности и — растворяется, исчезает в рамках земного бытия. Таким образом, в обеих картинах мы видим, как миф демифологизируется посредством живописи. Здесь имеет место переход по схеме миф — живопись — реальность. И, заменённый реальностью, миф из сознания вытесняется. Сопоставим с двумя «Вавилонскими башнями» художников XVI века работы Чюрлёниса 1909 года — «Замок» (116) и «Жертвенник» (119). Здесь также есть соотнесение с мифологическими мотивами, хотя и не такое прямое, как общеизвестная библейская тема: «Замок» носит подзаголовок (второе название?) «Сказка», а «Жертвенник», по самому предназначению этого культового сооружения, связан с иррациональным.



4. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Замок



5. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Жертвенник. 1909

Сравнение с «Вавилонскими башнями» Брейгеля и Валкенборха даёт возможность увидеть, насколько иначе распорядился Чюрлёнис сходным по формам и по внутреннему содержанию материалом. И «Замок», и «Жертвенник» — это тоже гигантские архитектурные сооружения, устремлённые в небо коническая и, во втором случае, пирамидальная формы, у них тоже есть членение по ярусам. Любопытно, что «Замок» у Чюрлёниса — это тоже обстроенная стенами «природная гора», любопытно также, что в картине «Жертвенник» присутствуют корабли, как и в обеих картинах старых художников. В целом взгляд историка живописи (или психолога?) должен в некоем изумлении остановиться перед этим удивительным тематическим и изобразительным единством всех четырёх картин: они как будто связаны друг с другом невидимыми нитями, протянувшимися через века и пространства от библейского мифа — к позднему европейскому средневековью, к сооружениям инков, к фольклору поздней Европы, к символизму начала XX века, к восточному оккультизму... Но перейдём, однако, от сходств к различиям.

Они разительны. И они говорят нам, что Чюрлёнис погружён был в **миф** больше, чем оба его предшественника, и решал задачу иную: не миф перевести в реальность, а наоборот — перевести реальность в миф.

В обеих его картинах высокая — **небесная** точка зрения подаёт изображение «башен» так, что они как бы парят в пространстве, а нижний край картины режет их таким образом, что воображение готово продлевать их сколь угодно вниз и вниз. Попытки сопоставить размеры горы в «Замке» и размеры ярусов в «Жертвеннике» с чем-то реальным (с деревьями, с кораблями) остаются неосуществимыми, так как расстояние «до земли», даже и видной во второй из картин, остаётся неизвестным. У нас создаётся таким образом впечатление огромности — притом что Чюрлёнис не ставил себе задачу изобразить сооружения, «достающие до небес». Мы **понимаем** разумом, что их архитектура, может быть, и не столь огромна, что она не бесконечно высока, но **воспринимаем её как явление бесконечного во времени и в пространстве**. На это восприятие воздействует именно **внемасштабность, несоотнесённость частей и целого, переводящая изображение за пределы рационального мира**: мы не знаем, кто и как добывал, обрабатывал и поднимал на огромную высоту материалы для стройки, мы не понимаем, каким образом были расписаны стены этих сооружений, нам не известно, участвуют ли во всём этом люди, кто из них возжёт гигантский жертвенный огонь и есть ли кто-то, стремящийся преодолеть бесконечность дороги к замку. И когда эти вопросы, как было сказано, рождаются в нашем подсознании, мы ощущаем себя внутри мифа. Созерцание заставляет нас погрузиться в миры, где всё иррационально: странное пространство — одновременное «тут» и «над», странное время — одновременные «прошрое» и «настоящее», странный процесс этого созерцания, когда реальное время перестаёт совпадать с воображаемым.

Картины Чюрлёниса очень часто таковы, что они как будто запечатлевают мгновение не нашего, известного нам из бытийного человеческого опыта, времени, а мгновение «до» или «после» такового времени. Е. Мелетинский говорит о мифическом времени как о правремени (ур-цайт), как о «начальном», «первом» времени, соответствующем «эпохе претворения». Можно думать, что художественное мышление Чюрлёниса было прямо направлено на попытки изобразить — именно изобразить! — такое время. Как мы знаем, им владела мысль писать цикл «Сотворение мира» всю жизнь — и мира «не нашего», «не библейского». Тринадцать картин известного под этим названием цикла, равно как пропавший более ранний на ту же тему, являются, очевидно, лишь подходами к решению грандиозной жизненной задачи, по отношению к которой замысел создать сто картин выглядит лишь как её часть.

Уместна здесь параллель с современником Чюрлёниса, ставшим уже после смерти художника его большим поклонником, — с композитором Александром Скрябиным. Обычно эти два имени — Чюрлёнис и Скрябин — ставят рядом потому, что и тот и другой связывали музыку с «цветом и светом»: широко известна симфоническая поэма Скрябина «Прометей» («Поэма огня»), в партитуру которой заложена «световая партия», призванная быть «нотами» для игры особого цветосветового инструмента, участвующего в исполнении «Прометеея». Но здесь речь идёт о другой параллели: Скрябин тоже намеревался отдать всю свою творческую энергию одной идее — созданию всемирной «Мистерии» — некоего действия-катарсиса, в котором материальный мир преобразится силой творчества в иное, нематериальное состояние. Таким образом оба современника — оба композитора, остро ощущавшие связь музыкального со зримым, стремились посвятить свою жизнь и своё творчество созданию каких-то грандиозных — вневременных, «не наших» — в полной мере мифических миров. С известной долей смелости можно сказать, что эти устремления выглядят не только как «иде-

фикс» двух художников, но и как маниакальные устремления нездоровой психики, которые, по-видимому, не стоит полностью игнорировать. Правда, Скрябин, действительно, с маниакальной настойчивостью стремился к «Мистерии», много о ней говорил, связывал с её созданием всё, что он сочинял в течение многих лет, и тем самым готовил себя и окружающих к её воплощению. Чюрленис же лишь раз, в интимном семейном письме, говорит о том, что всю жизнь хочет писать «Сотворение мира», и в его творческих устремлениях явного следования этой всепоглощающей идее как будто нет. Но я посмел бы утверждать, что хотя Чюрленис, как кажется, и отступился от своего гордого замысла, он продолжал служить ему — не сознательно, как Скрябин, а скорее бессознательно — именно **всю свою жизнь**: живописное наследие Чюрлениса представляет собой воплощение идеи миротворчества — творения мира «не нашего», в котором существуют свои моменты отсчёта времени, свои масштабы и соотношения пространства. При этом «наше», то есть атрибуты земной реальности, в творимом им мире присутствует. Однако присутствует как бы перенесённым в него из «земного» в виде метафоры (каковая и предполагает преобразование смысловой структуры первоначального знака), а не в виде прямого изображения этого «земного». Картины Чюрлениса сплошь метафоричны по приёмам использования визуального словаря и, на более высоком семантическом уровне, имеют сплошь символическое значение.

Здесь мы, по-видимому, можем сделать попытку проникнуть в этот процесс метафорических переносов, замещения одних образов другими, создания смысловых цепей. Вероятно, на примере творчества Чюрлениса, на примере его мышления, его психики можно проследить некоторые общие черты процесса художественного мифотворчества.

Чюрленис, в сущности, изображает мир, в котором мало что рационально объяснимо и логически взаимосвязано, в котором смещена временная и причинно-следственная обусловленность, стёрты физические качества живой и неживой земной природы — при том, что эта земная природа остаётся чаще всего узнаваемой. И сознание входящего в такой мир направляется на то, чтобы из этих деталей виденного, знакомого воспроизводить ирреальное, — на то, чтобы творить свой миф. **Чюрленис всякий раз описывает состояние мира, при котором и внутри которого творится миф. Это некий архетипический мир, или архетипное пространство-время, или, когда речь идёт о носителе процесса мифотворчества, архетипное состояние психики (сознания, подсознания).**

Описать свойства этого мира в конкретных обозначениях невозможно — по самому определению архетипического, восходящего к Юнгу. Как известно, возможными путями для его описания могут быть сравнения, набор сопоставлений по типу подобий. Ниже делается попытка дать такого рода описание на основе той уникальной возможности, которую даёт нам **архетипная живопись Чюрлениса.**



## ОСНОВЫ АРХЕТИПНОЙ ЖИВОПИСИ

(а). Малое изображается большим — и наоборот. Взаимная соразмерность предметов, сущего вообще, становится изменчивой, подвижной. Примеры: огромная рука-дерево; волна, накрывающая маленькие кораблики; маленькие люди и дома на ветвях деревьев; уж, переползающий вершины гор. При этом приобретает семантическую значимость визуальное восприятие самого перехода от обычных размеров к «гипер» и к «гипо». Поданное художником как «гипер» — увеличенный против нормы образ — может иметь значения: угроза, мощь, величие, власть над пространством, всеобщие утверждения «Аз есмь!» или «Да будет!». Поданное как «гипо» — уменьшенный против нормы образ — может иметь значения: беспомощность, нужда в защите, неустойчивость, эфемерность, недолговечность, но также и, напротив, жизнеспособность малого в соседстве с фатальным большим (светящиеся дома на дне моря).

(б). Предметы, их очертания и пропорции их частей конструируются так, чтобы быть «напоминанием о чём-то другом». Образ при этом становится многозначным: очертания куп деревьев приводят к очертаниям головы или руки, гора становится ступенями или лежащим львом, лесные стволы образуют арфу.

(в). Взаиморасположение предметов меняется относительно реально-привычного; «нечто» может быть помещено туда, куда в реальности оно попасть не может. Примеры: рука под водой, корона на огромных ступенях, костёр на недостижимой плоскости, вереница флажков в высоте атмосферы. Это вызывает представление о предшествующих логически-необъяснимых действиях и событиях, приведших к появлению изображённого на картине мира.

(г). Количество предметов отрывается от свойственного им в реальности числа: несколько или множество солнц или лун, мириады птиц, множество флажков.

(д). Предметы отрываются от их реального назначения, чем также вызываются представления о непознаваемости целей и логики сущего: ступени, по которым не ходят, ведущие в никуда мосты и галереи, вообще архитектура, не имеющая прагматического содержания, города, в которых не живут.

(е). Пространство перестаёт быть единым. Оно разрывается, в нём появляются окна в некие иные — внутренние, то есть отнесённые внутрь от переднего плана — пространства. Нарушается привычное ощущение единичности и изолированности представлений о «верхе» и «ниже»: то, что выглядит по отношению к одним предметам как «верх», выглядит как «низ» по отношению к другим. «Близкое» может быть одновременно и «отдалённым». Все эти приёмы создают иллюзию множественности и взаимопроникновения пространств, и, соответственно, у зрителя возникает ощущение «бытия» вне привычного пространства. Примеров этому так много, что в них, по существу, «весь Чюрленис». Достаточно указать на «Аллегро» в «Сонате весны», на триптих «Фантазия», «Анданте» в «Сонате моря».

(ж). Нарушается перспективный принцип построения изображения. В частности, отдалённые элементы посредством вращения относительно условной оси (аналогично методам начертательной геометрии) переносятся в плоскость картины («Скерцо» в «Сонате весны»).

(з). Избирается абстрактная, часто невозможная «в реальности» точка зрения: «с небес» вниз, «из-под» воды, «изнутри» земной почвы (цикл «Лето»). Можно сказать, что зритель как бы приобретает при этом «божественную» способность проникать своим взором в глубины сущего...

(и). Основные стихии, или основные знаки, реального пространства — земля, вода (море), небо — становятся взаимозаменяемыми, взаимопроникающими, так что при рассматривании картин часто бывает невозможен однозначный ответ на вопрос, где — на земле, на воде, под водой или в небе — располагаются те или иные образы.

(к). В изображение определённого (предмета) вводятся детали или элементы неопределённого, абстрактного. Таковы малообъяснимые росписи, иероглифы, письма или особого рода графические линии (последние — в центральной части триптиха «Мой путь»).

(л). Колористические приёмы, свет, интенсивность цвета подчиняются прежде всего не целям воспроизведения реальных предметов фигуративного мира, а целям преобразования их в знаки, в символы, в набор «беспредметных предметов» творимого внутри картины мифического мира. Для достижения этих, а отнюдь не формальных, целей используются также те или иные технические приёмы, включая, например, и такие, как применение линейного рисунка обычным графитным карандашом рядом и вместе с изысканным колоритом жидкой темперы, а то и просто поверх неё (контуры антропоморфных облаков и др.).

(м). Деталь, образ, знак многократно повторяются. У повторяющегося элемента при этом в какой-то мере теряется первоначальная значимость, он приобретает формообразующую, ритмическую роль, а вместе с тем может оказывать «завораживающее», «гипнотизирующее» воздействие.

(н). Используется «семантическая размытость» образов, часто создающаяся посредством сильной степени их обобщений. Сознание, погружаемое в такую семантическую обобщённость, в «знаковую множественность», наводится на процесс «разгадки ребуса», чем включается воображение — подсознательное — архетипное...

(о). Ритмическая организация изображения, повторяемость, «загадочность» образных значений, обобщённость элементов, трансформация пространственных соотношений — то есть перечисленное в предыдущих пунктах в целом и по отдельности — ведут сознание к **временному** восприятию картины. При этом визуальные впечатления подчиняются особому ритму: продлеваются во времени дольше, нежели нужно для обычного рассматривания картин сравнительно малых размеров; следуют порядку, диктуемому структурой изображения; вступают в интенсивную связь с образами и впечатлениями из предыдущего культурного опыта зрителя — по возникающим ассоциациям, аналогиям, эмоциям и т. п. Этот временной процесс визуального «всматривания», «прочтения», «трактовки» картины по своим свойствам оказывается близким временному процессу слушания музыки, сознательному и бессознательному «прочтению» её «трактовки».

(п). В наиболее общем виде организация элементов пространства и изображение их свойств ведутся не по известным из опыта, из природы закономерностям, а подчиняются теоретическим умозрительным системам или условностям, избранным художником-композитором, подобно тому как музыкант-композитор избирает звуковые системы и условности музыкальных форм: частоту повторяемых звуков данного лада, симметрию тактовых оборотов (например, по два или по четыре такта), число долей в такте, повторяемость тем и эпизодов и т. п. Ритмически-счётное, численное, «математическое» начала приобретают важное значение. Художник-композитор уподобляется в этом музыканту и потому ещё, что «производит» мир, а не «отражает» его. Всякий раз художник проявляет себя как *Rex* — творец и властитель собственных возникающих и умирающих систем. В этом стремлении «творить миры заново» — из элементов, существующих в мире реальном, можно усмотреть гордыню: не быть инструментом воли другого Творца, а являть свою волю, творить всякий раз

иное, новое — Своё. Тут вновь возникает побочный вопрос о психике художника, komponующего миры из отдельных «деталей», повторяя их, переставляя, увеличивая и уменьшая. Некая сухость, свойственная иногда таким живописным инвенциям у Чюрлёниса, позволяет думать о том, что здесь и в самом деле маниакальное сопутствует гениальному, что, впрочем, проявляется не только у этого гения.

Изложенное выше перечисление свойств архетипной живописи представляется достаточным для того, чтобы увидеть в нём уникальность Чюрлёниса. И он действительно уникален в своём художественном мышлении.

**Он один воплощает собой целую школу — школу архетипной живописи.**

## ГАЛЕРЕЯ СОВПАДЕНИЙ И РАЗЛИЧИЙ

Свойства живописи Чюрлёниса таковы, что в них, с одной стороны, можно найти множество совпадений с художниками самых разных времён и направлений, а с другой — видеть всякий раз существенные его отличия от них, причём даже там, где эти совпадения выглядят как нечто поразительное и не объяснимое иначе, как случайностью. Это относится к самым различным аспектам его творчества, начиная от тематики и кончая такими деталями, как характер той или иной линии. Для того чтобы увидеть достаточно ясно, в чём близость и различия этого мифотворца относительно всего остального мира живописи, нужно обратиться, конечно, к очень многим явлениям. Представленная ниже «галерея совпадений и различий» — иллюстративный материал и краткие комментарии к нему — демонстрирует лишь ряд частных примеров. При этом за основу для сравнения был взят прежде всего словарь Чюрлёниса. Другие обсуждаемые параллели в большей или меньшей степени затрагивают некоторые из формальных аспектов живописи, а также, в заключение, касаются известного спора о том, кто был «первым абстракционистом» — Кандинский или Чюрлёнис.

### Башни, замки, города

О том, что башни, жертвенники, замки Чюрлёниса обнаруживают внешнюю связь с традиционными изображениями вавилонских башен у художников средневековья, уже говорилось. Меж тем чюрлёнисовские башни можно сопоставить не только с изображениями его предшественников в живописи, но и с искусством, развившимся уже после смерти художника.

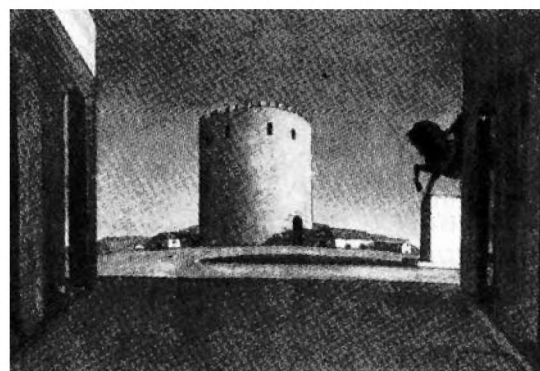
В книге Джона Милнера «Владимир Татлин и русский авангард» репродукция «Замка» Чюрлёниса приводится для сопоставления со знаменитым проектом «Памятника III Интернационалу» Татлина и сопровождается комментарием о символическом смысле конической спирали у Кандинского и Чюрлёниса как о стремлении к цели.

Знаменательно, что «Замок» Чюрлёниса здесь сопоставлен с одной из наиболее авангардных идей нового искусства и, таким образом, является как бы одним из пролётов моста, перекинутого от древних зиккуратов к архитектуре XX века. Подобного рода архитектурные сопоставления можно продолжить. Если антропоморфные башни Чюрлёниса сравнивались с «ликами» древних керамических изделий, то такого же рода башню можно увидеть у сюрреалиста Де Кирико. Многочисленные иные башни, ступенчатые сооружения, лестницы и переходы, созданные воображением Чюрлёниса, неизбежно приходят на память при знакомстве с авангардными композициями, которые создавались в 20-х годах советской архитектурной молодёжью. Спиральные и ступенчатые башни возникали с какой-то фатальной неизбежностью во всех тех случаях, когда требовалось выразить идеологию **нового**, не существовавшего прежде и пока не существующего в реальности, то есть — идеологию мифотворческую. Два наиболее

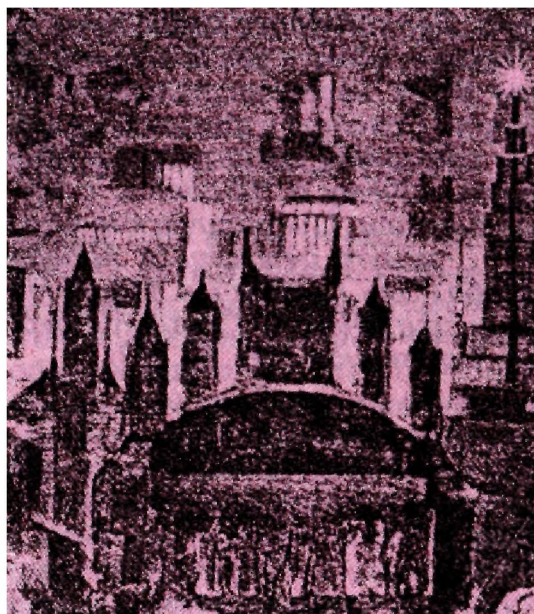
известных примера этого рода связаны с мифом о Ленине: один — его мавзолей, другой — растянувшийся на десятилетия фарс неосуществлённого строительства ступенчатой башни Дворца Советов с фигурой вождя на вершине. Несомненно, что истоком всех этих «авангардных» башен служат символизм и эпоха модерна, почему и Чюрлёнис с его сооружениями оказывается где-то поблизости. Циклопические ворота, ведущие в никуда из «Крепости» (115), могут считаться провозвестником «Горизонтального небоскрёба» Эль Лисицкого. Напротив, архитектура конца XIX века у модерниста Антони Гауди как будто предвосхищает «восточные города» Чюрлёниса (86, 87, 88).



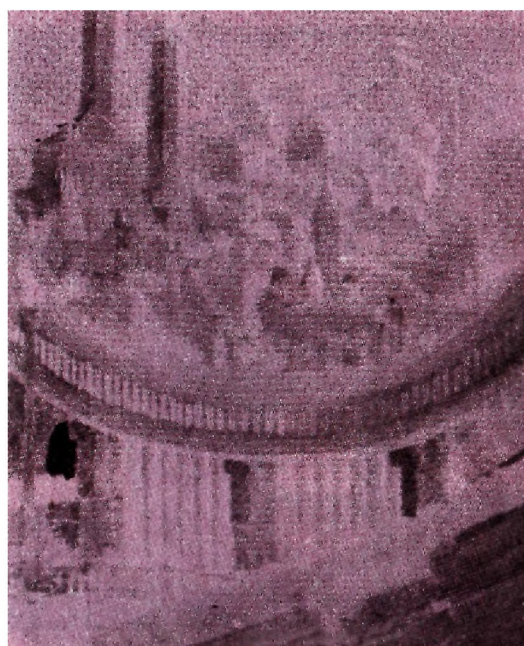
6. Антропоморфные печи-горшки. Бронзовый век  
7. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Город. Этуд 1908 – 1909



8. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Баллада (Чёрное солнце). 1909  
9. ДЖ. ДЕ КИРИКО. Красная башня. 1913



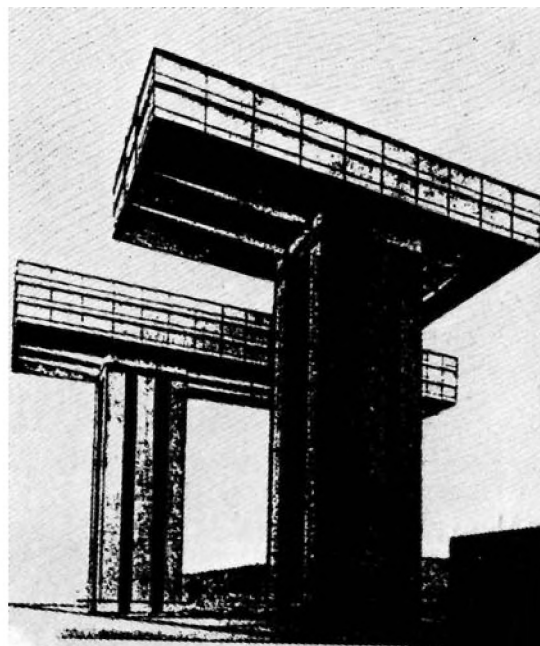
10. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Из цикла «Город». 1908



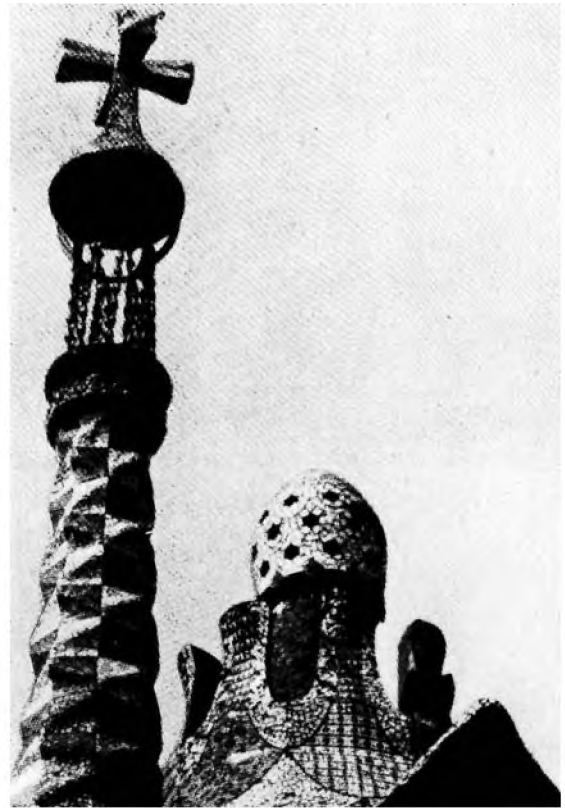
11 – 12. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Город Диптих. 1908



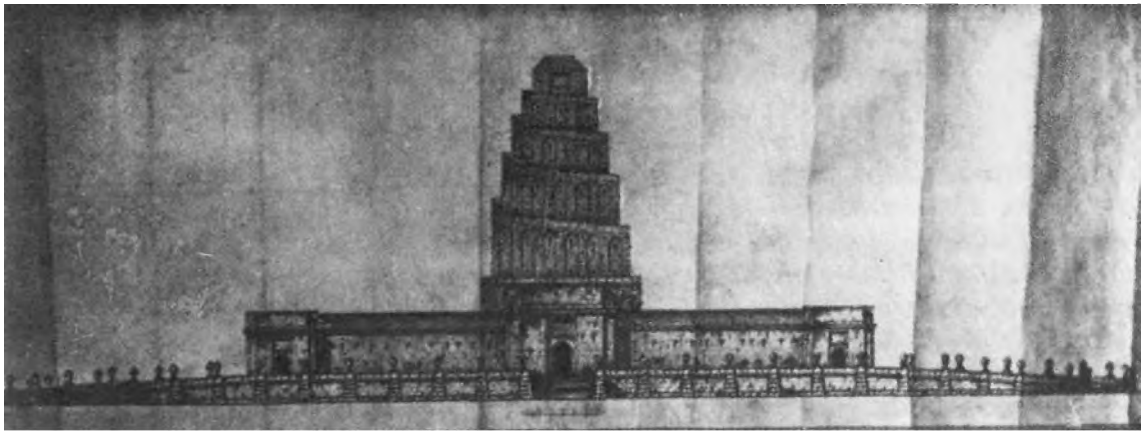
13. С. ДОМБРОВСКИЙ. Экспериментальный проект Храма единения народов. 1919  
14. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Замок. Сказка. 1909



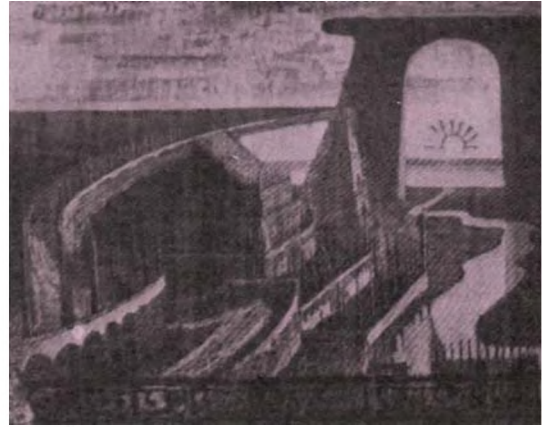
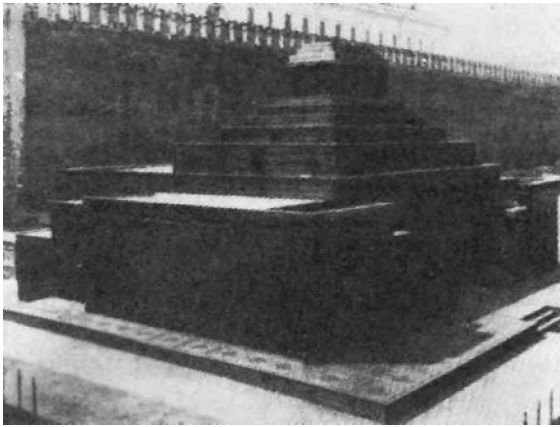
15. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Демон 1908 – 1909  
16. ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ. Проект «Горизонтального небоскреба» в Москве. 1923 – 1925



17. И. ФОМИН. Проект памятника на братской могиле в Лесном. Петроград. 1923  
18. А. ГАУДИ. Вилла Гуэль в Барселоне. Верх павильона. 1887

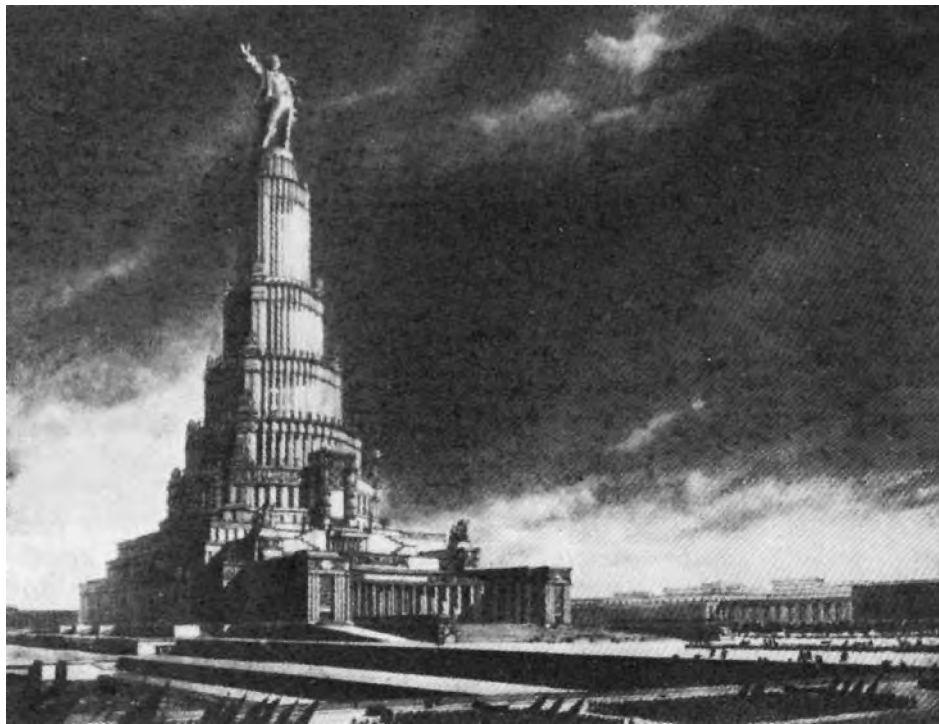


19. А. ГЕГЕЛЛО. Проект крематория Петроград, 1919



**20.** А. ЩУСЕВ. Второй деревянный мавзолей В.И. Ленина в Москве. 1924

**21.** М.К. ЧЮРЛЁНИС. Крепость. 1909



**22.** В. ГЕЛЬФРЕЙХ, Б. ИОФАН, В. ЩУКО.

Проект (вариант) Дворца Советов в Москве. 1933 – 1935



## Облака

То, что в 53 картинах Чюрлёниса предстаёт как многозначный визуальный знак ОБЛАКО, является, в сущности, разработкой темы, которая издавна присуща живописи. После классицистов, романтиков и импрессионистов, так или иначе, всякий раз по своему использовавших выразительные возможности этого образа, символисты, в свою очередь, увидели в нём нечто созвучное своим идеям. Обращаясь к символизму «Молодой Польши», мы видим, что существует, вероятно, прямая связь между ОБЛАКОМ у Чюрлёниса и облаками у художников из его окружения, в частности, у его учителей в Варшавской художественной школе Фердинанда Руцица и Кшиштофа Кшижановского. Работы Руцица «Облако» и «Старый дом», построенные на столь частом у Чюрлёниса сопоставлении формы облака с формой куста, датируются, соответственно, 1902 и 1903 годами. Можно считать, что такого рода работы если не прямо повлияли на развитие этой темы у Чюрлёниса, то по крайней мере были ему хорошо известны уже с самого начала его самостоятельного творчества в живописи. Динамичные «Тучи» Кшижановского относятся к 1906 году, и тут уже трудно говорить о направлении влияний от одного к другому, тем более, что Чюрлёнис и Кшижановский находились в некоем ревнивом художественном (и личном — относительно Л. Брылкиной) соперничестве. Близкие Чюрлёнису «облачные» мотивы обнаруживаются у польского художника Яна Станиславского («Облако», 1903).

В ряду более отдалённых символических примеров находится работа Поля Серюрье «Меланхолия» (1890), где большому облаку придан намёк на антропоморфную форму с «жестом», как бы отвечающим жесту руки сидящего человека.

Замечательное, на мой взгляд, линейное совпадение с облаками из третьей картины «Путешествие королевича» можно увидеть в картине художника XVI века Иоахима Патинира (1485 – 1524) «Святой Иероним в пещере». Вся верхнюю и центральную части картины, возвышаясь над Иеронимом и его пещерой, над домами, дорогами и деревьями, занимают вытянутые вертикально светлые скалы. Они образуют группу «стоящих» — «ждущих» — «сторожащих» — подобно группе «встречающих» облаков из триптиха Чюрлёниса. Совпадение здесь, таким образом, может быть воспринято не только как линейное, но и как знаковое.

Настроившись на живописные аналогии и (если автору позволительно относиться с юмором к самому себе) «видя во всём Чюрлёниса», можно зайти достаточно далеко. «От аллегории до символа — один шаг» — можно сказать, шутя и всерьёз перефразируя известное выражение. Подтверждением этому служит достаточно неожиданное сопоставление «лежащих» облаков в «Ночи» (22) и в «Лете» (76, 78) с лежащими скульптурами «Вечера» и «Дня» Микеланджело гробницы Медичи. Внимание здесь привлекает не только общая идея воплощения в лежащих фигурах состояния покоя, но и едва ли не «дословное» подобие поз, включая и то, что облако в «Ночи» Чюрлёниса «опирается» на дугу. Не заклочён ли в этих скульптурах Микеланджело генезис «лежащего облака» у Чюрлёниса?

«Облачный генезис» в направлении «от Чюрлёниса» легко обнаруживается у русских художников-символистов, работавших тогда же, когда и он, и несколько позже. У Ивана Клына вообще много сходных с Чюрлёнисом черт, и не только в стилистике как таковой: в его работе «Портрет жены художника (Туберкулёз)» (1910) мы видим едва ли не цитаты из антропоморфных и зооморфных облаков, почти прямо взятых с чюрлёнисовских картин.

Художником, широко использовавшим «облачную живопись», был Николай Рерих. Его облака нередко, в противоположность Чюрлёнису, включают в себе экспрессив-

ную, динамичную образность, их формы бывают резкими, мятущимися, часто это облака пламенеющего заката или бури, как, например, в «Небесной битве». В «Вестнике» (1914) использовано небесное пространство с облаками форм, близких к зоо- и антропоморфным. В качестве «двойной» облачной аналогии с Чюрлёнисом стоит привести картину «Воин света», где облако образует контур всадника, подобного призрачному всаднику из чюрлёнисовского «Города» (126).



23. Ф. РУЩИЦ. Облако. 1902



24. Ф. РУЩИЦ. Старый дом. 1903



25. Я. СТАНИСЛАВСКИЙ. Облако. 1903



26. П. СЕРЮЗЬЕ. Меланхолия. 1890



27 – 29. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Лето Триптих. 1907 – 1908



30. И. ПАТИНИР (1485 – 1524). Св. Иероним в пещере.  
31. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Эскиз композиции. 1907



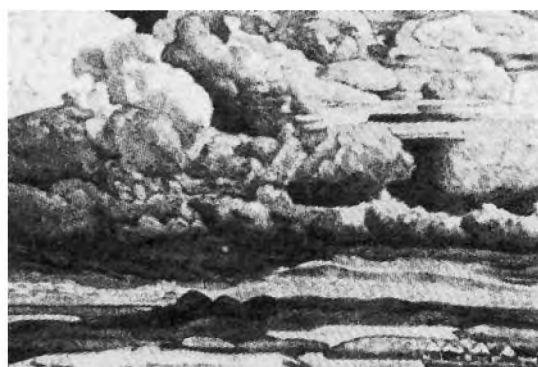
32. И. КЛЮН. Портрет жены художника (Туберкулёз). 1910



33. МИКЕЛАНДЖЕЛО. Скульптура «Ночь». 1520 – 1534



34. Н. РЕРИХ. Воин света



35. Н. РЕРИХ. Небесный бой. 1909

## Гора

Этот столь частый у Чюрлёниса образ является, как известно, одним из наиболее распространённых образов различных мифологических традиций. Аналогий горам художника достаточно много, и они относятся как к очень старым живописным изображениям, так и к картинам нового времени. Стоит отметить, что существующая у Чюрлёниса образная цепь — гора — башня — ступени — храм (жертвенник) — просматривается во многих культовых сооружениях, начиная от уже упоминавшихся зиккуратов и кончая храмовыми сооружениями доиспанских цивилизаций Центральной и Южной Америки.

В мировой живописи элементы чюрлёнисовских «горных форм» обнаруживаются в тех же случаях, что и у него самого, — то есть когда гора «изображает нечто»: жест, голову, фигуру животного и т. п.

«Гора» (38), напоминающая льва, очень близка профилю скалы, нависающей над склоном, в картине Жерико «Героический ландшафт с рыбаками» (1815 – 1816). Ритмическое повторение «головы» — в линиях, очень близких Чюрлёнису, — можно увидеть в изображении берега на картине «Святой Николай» Джентиле да Фабриано (1370 – 1427). У Томаса Гиртина («Бамбергский замок», 1797 – 1799) развалины горы-замка,

тоже имеющие романтико-героический характер, демонстрируют любопытную деталь, совпадающую с одним из излюбленных образов Чюрлёниса: остатки стены наверху горы имеют форму руки, поднятой в предупреждающем жесте «стой» — «внимание».

Темой отдельного рассмотрения могли бы быть аналогии, связывающие образное мышление художника с иконами, в частности, с так называемыми иконными горками. Одно из изображений таких горок близко к картине триптиха «Путешествие королевы» (105), вплоть до движения солнца и лун вокруг горы. И поразительным подобием той же горы с замком на ней предстаёт деталь пейзажа на заднем плане изумительной по своей красоте миниатюры Рогир ван дер Вейдена «Святой Георгий и дракон» (1455).



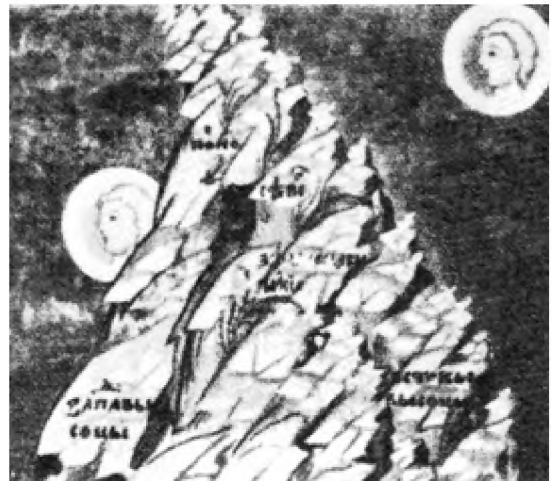
36 – 37. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Прелюд и фуга. Диптих. 1908



38. Храм в Тикале. Гватемала. Ок. 700



39. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Гора. 1905



40. Т. ЖЕРИКО. Героический ландшафт с рыбаками. 1815 – 1816

41. ДЖ. ДЕ ФАБРИАНО. Святой Николай. 1425

42. Миниатюра из «Книги Козьмы Индикоплова». Фрагмент. 16 век



43. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Сказка Путешествие королевны. Триптих  
Фрагмент первой картины. 1907

44. Т. ГИРТИН. Бамбергский замок. 1797



45. РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. Святой Георгий и дракон. Фрагмент. 1455

46. ДЖОТТО. Святой Франциск извлекает воду из скалы.

Фрагмент фрески. Ок. 1296 – 1300

47. Мозаика «Моисей получает завет на горе Синай». VI век

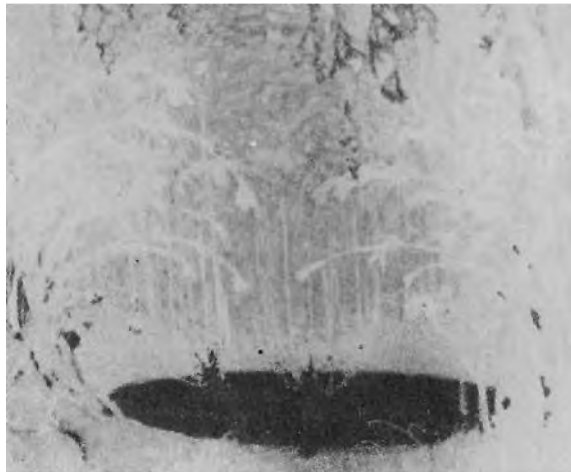
## Мотивы ландшафта

Изображения ландшафта и всего, что можно отнести к образам природы как таковой (цветы, деревья и т. п.), у Чюрлёниса достаточно разнообразны: зима, например, изображается в почти или даже совсем абстрактной манере; летняя природа, напротив, нередко приближается к реалистическому изображению («Райгардас») или даётся в импрессионистическом духе.

Подобно облакам, образы зимы и снега у Чюрлёниса имеют близкую связь с произведениями варшавских символистов: узоры «Зимней сказки» Руцица (1904), по крайней мере, могут превосходить идею цикла Чюрлёниса «Зима». Напротив, такая деталь, как «драконье тело» тающего снега, явилась в картину С. Чайковского «Пейзаж с часовой» (1908) год спустя после «Сонаты весны» с подобным же образом в «Аллегро».

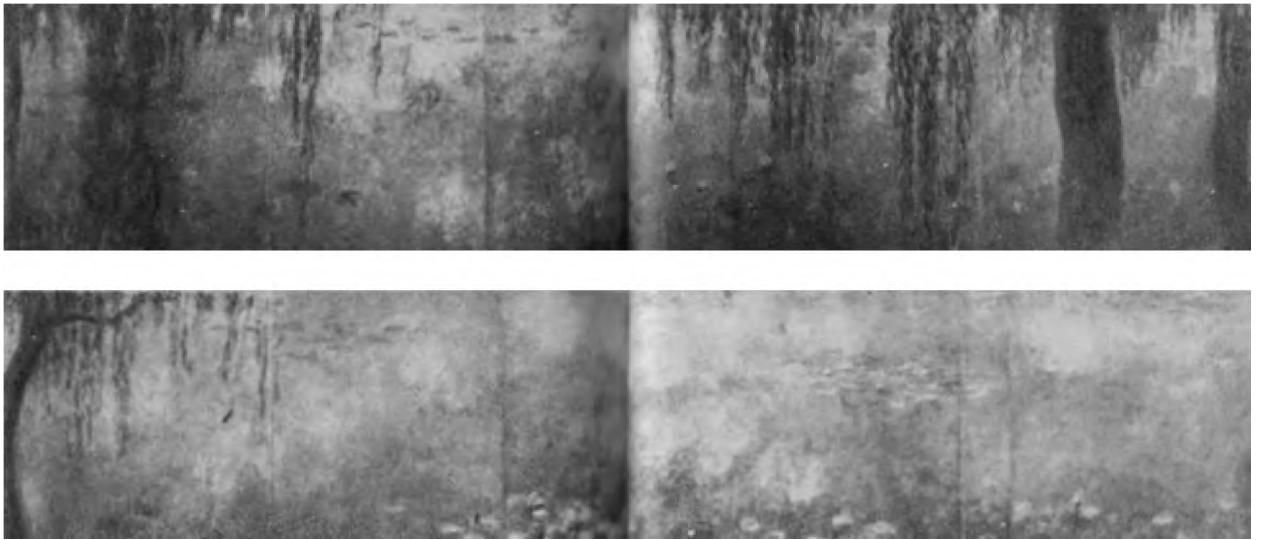
Многое у Чюрлёниса восходит к импрессионизму, который, в общем-то, от символизма далёк. Чюрлёнис же заставляет говорить о себе как об импрессионисте, когда передаёт нюансы воздушного и светового колорита в своих немногочисленных чисто ландшафтных работах. С другой стороны, импрессионисты, добиваясь присутствия в картине воздуха и волей-неволей скрывая под воздушной оболочкой мелкие детали реального изображения, получали обобщённые формы объектов природы, — что, как мы знаем, характерно для манеры Чюрлёниса. Лучшим примером для сопоставления с ним служат, вероятно, знаменитые «Лилии» Клода Моне позднего периода, а про выставленные в залах музея Оранжери его панно можно сказать, что они оставляют «чюрлёнисовское» впечатление.

В этюде о картине «Покой» говорилось о её «реальных» аналогиях. Но «разлёгшийся» остров, подобный изображённому Чюрлёнисом, вероятно, является образом, достаточно распространённым в живописи. Экспрессионистский вариант этой темы существует у Эдварда Мунка в картине «Остров» (1900).



48. Ф. РУЦИЦ. Зимняя сказка. 1904

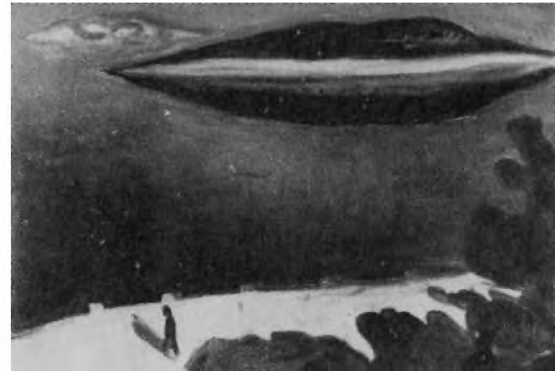




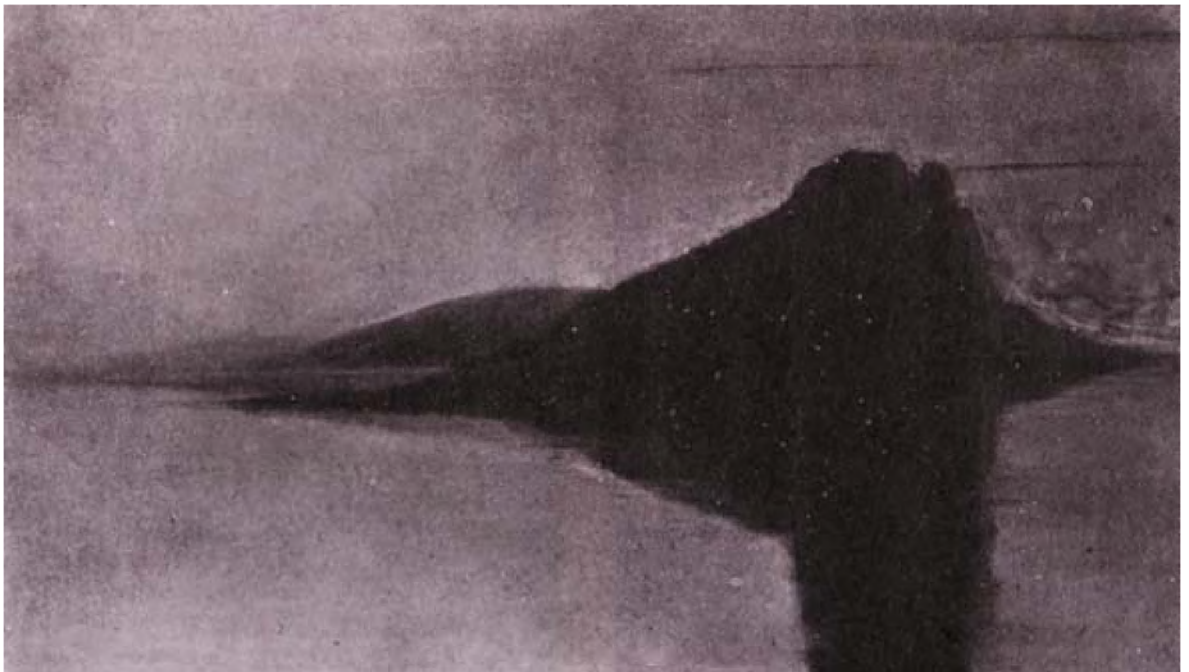
49. К. МОНЕ. Водяные лилии.



50. С. ЧАЙКОВСКИЙ. Пейзаж с часовенкой. 1908



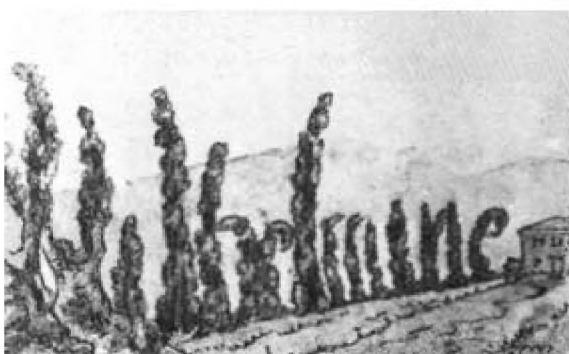
51. Э. МУНК. Остров. Ок. 1900



52. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Покой. 1904 – 1905

## Деревья

Здесь мне хотелось бы из всех многочисленных вариантов визуального образа ДЕРЕВО обратить внимание на композиции с рядами деревьев, играющих в картине ритмическую роль. Чаще всего такие деревья имеют, как и у Чюрлёниса, вид кипарисов или тополей, расположенных регулярно вдоль какой-то линии. Такой ряд, близкий к реальному отображению ландшафта, есть у Яна Станиславского («Тополя», 1900 и 1901). И необычайно интересно увидеть такого рода «предка» чюрлёнисовских рядов, как «Шествие тополей» в рисунке Гёте, где деревья, выстроившиеся вдоль ведущей к дому дороги, выписывают имя (Вильгельмина).



53. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Горы. 1905

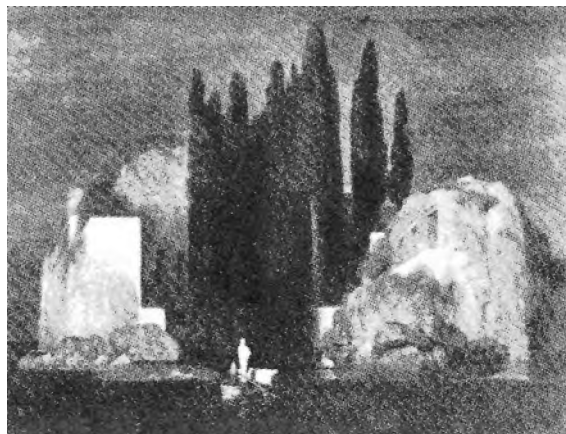
54. И.-В. ГЁТЕ. Шествие тополей. 1808



55. Я. СТАНИСЛАВСКИЙ. Тополя. 1900

## «Остров мёртвых» Бёклина

Картину Бёклина полезно выделить в ряду связанных с Чюрлёнисом живописных работ как явление особого рода. «Остров мёртвых» был необычайно знаменит в начале нашего века, картина была просто-напросто «модной». Она сильно действовала на современников своим мрачным символизмом, совпадая с настроениями «конца света», в частности, с эстетикой декаданса, в которой умирание, тление, смерть выступали рука об руку с такими категориями, как любовь, красота, вечность. Пожалуй, «Остров мёртвых» — самая символистская картина в рамках «чистого символизма», находящаяся внутри ядра этого стиля, где-то в самом центре всего разнообразия символистских течений и их индивидуальных выражений. Чюрлёнис, конечно, знал эту картину (по крайней мере какой-то из нескольких авторских вариантов), Бёклину он поклонялся. «Остров мёртвых» содержит в себе набор визуальных образов, большинство из которых присутствует у Чюрлёниса. Можно даже сказать так: убрав мелкие детали, вообще детальную проработку тех или иных фрагментов картины (прорисовку вёсел, покрывала на гробе, кустарников, очертаний камней, контуров двух фигур), мы бы получили «почти Чюрлёниса»: скалистые «лбы», вполне антропоморфные; «стражи» — деревья; условно-квадратная архитектура; небо и вода — «верх» и «низ», поделённые прямой линией; сумеречный колорит вечера; действие вне конкретных времени и пространства. Всё это близко поэтике Чюрлёниса, а возможно, явилось одним из прямых истоков её формирования. Но и с учётом всех оговорок, обобщений и т. п., всё же это был бы именно «почти» и далеко не «совсем» Чюрлёнис. Принцип воплощения идеи картины у Бёклина таков, что тема здесь больше «пугает» разум, нежели затрагивает чувство. Изобилие деталей, приближающее символику изображения к реальности, конечно, является тем основным, что не позволяет полностью погрузиться в создаваемый художником миф. Это тот случай, когда К. Леви-Строс оказывается абсолютно прав: здесь нет таинства «музыки», здесь всё легко читается, всё легко объясняется и рассказывается **словами**. Лодка с чёткими фигурами в центре делает всего лишь фоном, декорацией для действия то, что у Чюрлёниса составляет существо изображения. Но без этой лодки «Остров смерти» (иначе «Остров мёртвых»)… мёртв. И даже композиционно картина разрушается, если реалистический «транспорт» с умершим перестает быть центром внимания, центром художественного рассказа. Это тот пример от противоположного, на котором хорошо видны особенности мифотворческого мышления Чюрлёниса — особенности, столь сильно отличающие его даже от самых близких ему проявлений символического у других художников.



56. А. БЁКЛИН. Остров мёртвых. 1880

## Волны и судьбы

В «Финале» «Сонаты моря» художник придал волне форму, или «знаковый вид», руки — лапы — горсти — пальцев; ниже, на глади «ладони», прорисовал свои инициалы МКС, ещё ниже поместил маленькие (и относительно волны, и относительно букв) кораблики — парусники — лодки. Картина наводит на прочтение символического смысла: непостижимая стихия, её сила воздействует на брентную судьбу, на жизнь, которая слаба, подвержена превратностям стихии, но стремится выстоять. Эта символика оказалась очень близка ксилографии Хокусая «В морских волнах у Канагава» («Большая волна») из его знаменитой серии «36 видов Фудзи» (1823 – 1831). Волна у японского художника принимает вид когтистой драконьей лапы, в лодках сидят люди, и та же символическая идея выражена здесь ещё более явно и просто, чем у Чюрлёниса.

Хорошо известен рисунок (1857) Виктора Гюго, изображающий волну в том же ракурсе, в каком она спустя 50 лет предстаёт у Чюрлёниса. Это вполне реалистическое изображение тем не менее привлекает внимание искусствоведов, пишущих о символизме, по той причине, что внизу рисунка, на подножии волны написано MA DESTINÉE, то есть «Моя судьба». Сблизив эти слова с темой триптиха Чюрлёниса «Мой путь» и с «Финалом» «Сонаты моря», можно увидеть некую общность двух художников не только в восприятии стихии, но и в том, как они объединяли с морем, волной, ритмом вечного движения себя, свой путь, свою жизнь и даже провозглашали это вербально.

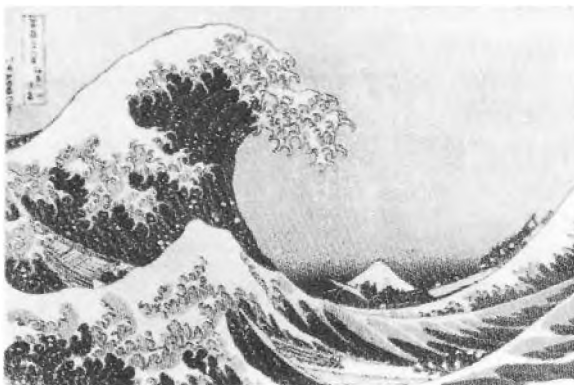
Пример совсем иной — волна Вальтера Кране в его весьма известной картине «Кони Нептуна» (1892). Здесь белый гребень волны преобразован в линию белых скачущих коней, которыми управляет седовласый и седобородый бог. Хорошо видно натуралистически выписанное морское дно с красивыми прорисованными, как в старых учебниках естествознания, раковинами. Любопытен задний план, данный в перспективном отдалении в левой части картины: художник там показывает «этапы» преобразования морской пены в гривастые лошадиные головы. Это пример того, что я назвал бы «примитивным символизмом» — тем более примитивным, что явно принадлежит кисти мастера. И остаётся в связи с этим сказать, что мифотворчество возникает из глубинных свойств сознания художника, а не как результат решения умозрительной задачи, которую художник придумал и тщательно разработал.



57. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Соната моря. Финал. 1908



58. В. КРАНЕ. Кони Нептуна. 1892



59. К. ХОКУСАЙ. В морских волнах у Канагава (Большая волна)



60. В. ГЮГО. Волна (Моя судьба). 1857

### Человек. Ангел

Эти образы словаря Чюрлениса находят себе близкие аналогии у других художников лишь в редких случаях. Так, триптих «Похороны Девы» Гаэтано Превиати (1852 – 1920) интересен подобием его частей «Симфонии похорон»: в обоих случаях изображены освещённые мерцающим светом фигуры со склонёнными головами в капюшонах и гробом на плечах. Всё это, разумеется, подсказывает одна и та же тема. Но существенны здесь, прежде всего, близкие, почти одинаковые композиционные решения у обоих художников.

Склонённые ангелы, чередой проходящие через многие картины Чюрлениса, находят чуть ли не прямое своё продолжение в работе другого итальянца Умберто Боччони «Те, кто остаются» (1911). Уходя далеко назад во времени, можно почувствовать связь ангела из «Жертвы» с «Ангелом» Луки Лейденского (1494 – 1533).

Разительной «аналогией по контрасту» чюрленисовскому человеку-ангелу из его «Истины» может служить «Нагая истина» Густава Климта (1899). Если у Чюрлениса «истина» — это напряжённо-внимательное мужское лицо перед пылающим светом, то у Климта — дословное и, вероятно, скрывающее в себе сарказм визуальное выражение метафоры «нагая, обнажённая»: перед нами эротичное, но холодно-красивое тело женщины «рокового» вида, держащей перед своим плечом «огонёк истины». У ног её змея — мудрость? соблазн? и то, и другое? Вверху — цитата из Шиллера: «Если ты своей работой не можешь понравиться всем, постарайся удовлетворить некоторых. Нравиться многим — плохо». Отвлекаясь от более чем смелого сопоставления этой

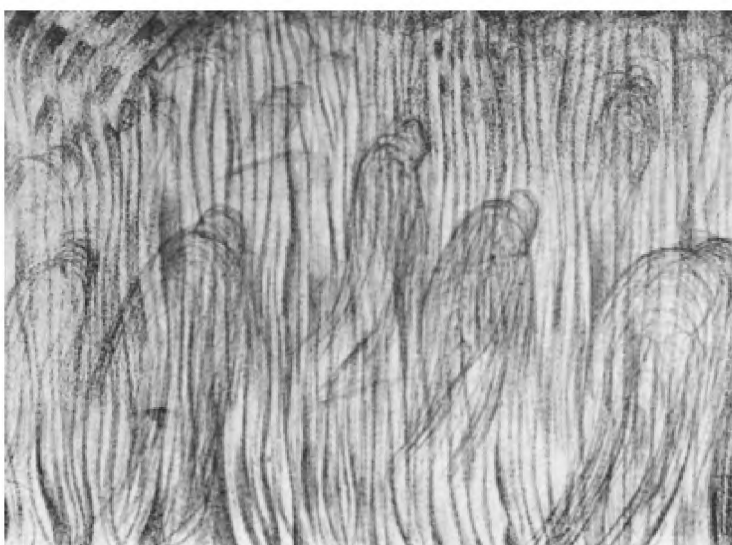
сентенции с образом обнажённой, хочется сказать, однако, что Чюрлёнис именно тот художник, который всегда нравился некоторым. Будет ли так, что он станет нравиться многим?



61. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Жертва. 1909



62. Л. ЛЕЙДЕНСКИЙ. Ангел



63. Г. ПРЕВИАТИ. Похороны Девы

64. У. БОЧЧИОНИ. Те, кто остаются. 1911

65. Г. КЛИМТ. Нагая истина. 1899



## Rex

Образы, в которых так или иначе отражено стремление художника воплотить в материальном живописном изображении Творческий Дух, проходят, как мы знаем, через всё искусство, и в свой черёд — в живописи символистов. Поэтому многоликий REX, изображённый в большом числе картин Чюрлёниса, имеет множество аналогий — близких и отдалённых, связанных с теми или иными мотивами трактовки образа Божественного Духа у разных мастеров.

Довольно традиционное изображение библейского Бога-Творца в изображении С. Выспяньского не может быть формально сопоставлено с REX'ами Чюрлёниса, но эта работа связана с ними по ряду причин. Витраж выполнялся для костёла в Кракове и был закончен в 1902 году, Чюрлёнис же чуть позже занимался витражами, участь в художественных школах Варшавы. Композиция Выспяньского имеет словесное сопровождение творящему жесту Бога: STAN-SIĘ — те два библейских слова в польском написании, которыми сопровождается изображение руки на одном из листов «Сотворения мира» Чюрлёниса.

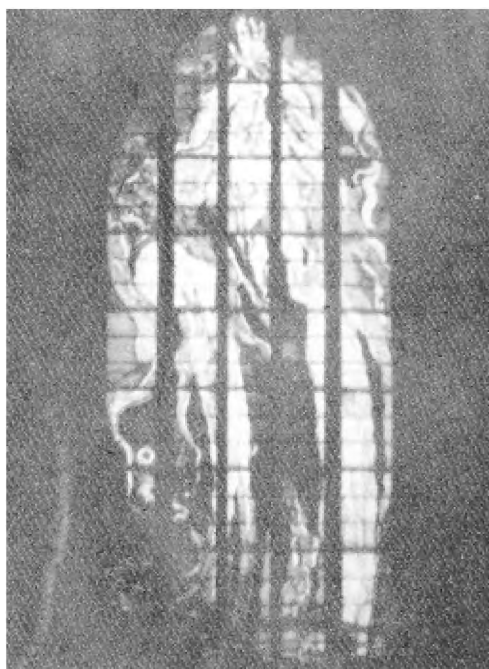
Стоит, между прочим, упомянуть и об ещё одной нити, ведущей от Чюрлёниса к Выспяньскому, этому самому сильному таланту «Молодой Польши»: экспрессивное изображение воздетых рук из несохранившейся «Тоски» Чюрлёниса напоминает о трагических фигурах на витраже Выспяньского «Польша» (1894).

Творящая миры рука, равно как фигуры и лики Творца являются основными образными деталями целого ряда картин, написанных символистами в начале XX столетия — Эженом Карьером (1900), Джорджем Уотсом (1902), Одилоном Редоном (1905 – 1910). Космизм этих работ во многом совпадает с характером живописи «Сотворения мира» Чюрлёниса, общая их тема диктует и совпадение линейных решений в изображении «динамики творения» — спиралей, туманностей, сферических планетарных образований, светящихся звёзд. Но именно у Чюрлёниса творящий REX наиболее абстрактен: в одной из картин (42) это лишь некая антропоморфная туманность (профиль), в другой (43) — обобщённо изображённая, тоже голубовато-туманная рука. Контрастом этой стилистике выступает картина Д. Уотса, где весьма и весьма натурально, тщательно прописаны пятка и лодыжка самого «Творца миров». Эта пятка, производящая в столь серьёзном сюжете едва ли не комическое впечатление, — пример смешения натурализма с мифом — что, в общем-то, было присуще почти всем символистам и потому обрекало их сюжеты на слишком лёгкое, однозначное прочтение и придавало фатальную поверхностность их живописи, какая бы глубокая идеология за ней ни стояла. Эта общая болезнь живописного символизма если и касалась иногда Чюрлёниса, то в степени очень и очень слабой.

К произведениям с ранними предшественниками REX'a, стоящего у Чюрлёниса меж водами и небесами (триптих «Rex»), относится «Тема из Апокалипсиса» — картина Фрэнсиса Денби 1829 года. Но самую древнюю традицию продолжает, конечно, восседающий на троне и окружённый ангелами Творец и Вседержитель, Правитель вселенной, управляющий ходом небесных сфер, движением солнца, звёзд и планет, — то есть REX, изображённый Чюрлёнисом в его последней работе «Rex» (152). Не останавливаясь на многих прототипах этого сюжета в христианской религиозной живописи, стоит привести несколько особых примеров. Первый из них связан с музыкой и относится к прекрасной мифологии «Волшебной флейты» Моцарта, где представлен, так сказать, «женский вариант» REX'a — Царица Ночи. Второй — прямая реминисценция Чюрлёниса, попытка — сразу отметим, не слишком удачная — повторить образы художника, сделанная большим поклонником его творчества Александром Бенуа. Действительно, Бе-

нуа собрал в свою «Фантазию по мотивам Чюрлёниса» множество образов из его визуального словаря, Чюрлёнис здесь легко читается, и прежде всего — его последний «Рех». Но в целом картина оставляет впечатление не более чем орнаментальной графической композиции, лишённой налёта той «таинственной непознаваемости», которая всегда свойственна Чюрлёнису.

Тот же Бенуа, а затем Ромен Роллан, что уже отмечалось, писали о монументальности живописи Чюрлёниса. Последний его «Рех» был работой, которая как будто повела художника в этом направлении. Что могло бы получиться в реальности, подсказывает довольно отдалённая и, на первый взгляд, странная аналогия: фотография с росписи Н. Рериха в церкви Флёнова, где на троне изображена Богородица, являет нам знакомую композицию «Рех'а» Чюрлёниса. Безусловно, Рерих, работавший во Флёнове в 1912 году, хорошо знал и помнил её.



66. С. ВЫСПЯНСКИЙ. Бог-отец — «Да будет». 1897 – 1902

67. С. ВЫСПЯНСКИЙ. Польша. 1894. Фрагмент эскиза витража



68. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Тоска

69. Д.Ф. УОТС. Творец миров. Ок. 1902





**70.** Э. КАРЬЕР. Сон Боаза III (Книга «Руфь»), 1900

**71.** Ф. ДЕНБИ. Тема из Апокалипсиса. 1829



**72.** А. БЕНУА. Фантазия по мотивам Чюрлёниса. Ок. 1910 – 1912

**73.** О. РЕДОН. Воспоминание. 1905 – 1910



**74.** Н. РЕРИХ. Роспись алтаря церкви во Флёнове. 1910 – 1914

**75.** К.-Ф. ТИЛЕ. Эскиз декорации к «Волшебной флейте» Моцарта. 1819

## Линия ар нуво

Графика Чюрлёниса — менее существенная часть его наследия, чем живопись, и, как это обычно бывает у крупных живописцев, служит побочной, относительно живописи, частью творчества. Многие графические работы художника носят характер эскизов к картинам, часто это варианты известного нам из живописи, однако наряду с такими вариантами или графическими повторениями его картин у него есть немало тщательно проработанных рисунков, в которых использована тончайшая, изощрённая техника. Так, Чюрлёнис нередко заполняет пространство орнаментальными линиями, кругами, пунктирами, клеткой, «птичками». Эта декоративная усложнённость была, вообще говоря, свойственна графическому стилю ар нуво, но, возможно, несёт в себе и проявление маниакальной болезненности. У Лемана об этом сказано, может быть, чересчур определённо: «Незадолго перед этим (перед роковым обострением болезни — Ф.Р.) он стал пробовать свои силы в графике. Сочетаниями различных комбинаций вихреобразных спиралей и кружков он пытался передать реальные образы предметов, словно раскрывая в них схемы круговращений атомистических частиц материи. Сфера, круг, эллипс всегда были характерными символами ритмики жизни в представлении Чюрлёниса, быть может, единственного человека, достойного названия адепта религии Космоса, и это, на первый взгляд, пожалуй, слишком априорное утверждение находит страшную реализацию в конце жизни художника. Однажды, вернувшись домой, он, подходя к различным предметам в своей квартире, стал то быстро, то более медленно обводить пальцем кружки на их поверхности».

Часть графических работ художника носит прикладной характер. Это орнаментальные виньетки, украшения и буквицы, которые должны были сопровождать печатные издания — нотные сборники, букварь и т. п. Именно в такого рода прикладной графике Чюрлёнис особенно сильно проявляет связь с «веяниями времени» в искусстве, что вполне объяснимо: работая для книги, для печати, то есть «для масс», художник как будто добровольно следовал господствующей стилистике, подчинив свою индивидуальность главенствующей в то время манере. Но и в этом случае он не утерял своего почерка, в котором стиль ар нуво нашёл одно из интереснейших воплощений. Почерк Чюрлёниса и в данном случае выделяется в тогдашней массовой графике особым чувством меры, лаконизмом, простотой, что являлось неким внутренним противоречием той вызывающей изысканности, какая была свойственна искусству ар нуво.



76. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Заставка к народным песням. 1908



77. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Заставка



78. Буквица из парижского журнала «Искусство декорации» (1897 – 1911)

79. Парижский метрополитен. Вход на станцию «Тюильри»



80 – 83. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Буквицы

## Теософия

На обложках различных теософских изданий начала века часто можно видеть один и тот же графический элемент: литера Т (Т-образный крест) в сочетании со змеёй, изогнутой в виде S. Этот знак даёт, во-первых, буквы, входящие в слово THEOSOPHIE, и, во-вторых, содержит соответствующую символику креста и змеи. Знак этот получил значение эмблемы, символа теософского учения. Интересно отметить, что на одном из изданий книги Е. Блаватской «Голубой лотос» вместе с этой эмблемой изображён большой лучистый полудиск солнца, встающего из-за морского горизонта.



84. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Видение. 1904 – 1905

85. К.-Э. ШУФЕНЕКЕР. Эскиз обложки журнала «Голубой лотос»

Эти же элементы — Т-образный крест, обвитый змеей, солнечный полудиск и море — составляют картину Чюрлёниса «Видение». Так как Чюрлёнис не был чужд эзотерическим течениям, столь распространённым в его время, то не будет произвольным предположение, что эта картина прямо отражает его знания, если не интересы, в сфере теософии. Это, разумеется, не противоречит более общей трактовке идеи «Видения». Т-образный крест, обвитый змеей, есть дань традиционным изображениям, которые символизируют жертву и смерть (крест), мудрость и зло (змея) в их мистическом единении.

### Одна из картин Гогена

Работы по истории символизма в живописи нередко начинаются с Гогена, в частности, с его знаменитой картины «Видение после проповеди» («Иаков и ангел», 1888). Мне в этой своей монографии тоже не обойтись без Гогена. Речь здесь, однако, пойдёт о картине малоизвестной, находящейся в Музее декоративного искусства в Париже и относящейся тоже к 1888 году. В картине, имеющей название «Над пропастью», изображён на переднем плане чёрный бык, стоящий на зелёной береговой полосе у моря, в пространстве между обрывистыми коричнево-рыжими скалами. На заднем плане — небольшая лодка с парусом. Море, видимое меж кулисами скал, имеет зелёные оттенки и беловатую кромку прибоя, дальше, на заднем плане, где лодка, оно тёмно-синее.

С точки зрения того, что обсуждается на этих страницах, нужно рассмотреть середину картины, для чего следует как бы убрать верхнюю и нижнюю её части — синюю с лодкой и ярко-зелёную с быком. Продолжив «кадрирование», нужно убрать также всю левую часть, начиная от середины изображения. Мы получим после этого некий фрагмент, для которого характерно сочетание сложной линии, отделяющей зеленовато-белую закраску от коричневой, с более простыми линиями, являющимися границей между охристыми и коричневыми цветами. Выделенная таким образом из картины линейная композиция оказывается поразительным напоминанием об одной из первых картин «Сотворения мира» (44) Чюрлёниса — той самой, где изображён туманный профиль Рех'а. Если быть мистиком, то следовало бы констатировать, что Рех являлся дважды, Гогену и Чюрлёнису, в одном и том же облике... Но поскольку я отнюдь не мистик, мне остаётся только констатировать это удивительное графическое совпадение и немного поразмыслить над ним, сколь бы малопродуктивной моя попытка ни выглядела.

Гоген написал свою картину в 1888 году, Чюрлёнис в 1905–1906, то есть спустя 18 лет после Гогена. Гоген жил во Франции и в тропиках, Чюрлёнис в средней полосе Восточной Европы. Картина Гогена — экспрессивный береговой пейзаж, вполне земной, картина Чюрлёниса — космическая фантазия на философскую тему о происхождении мира. В картине Гогена множество реалистических подробностей — бык, корабль, прибой и т. д. У Чюрлёниса только профиль, лишь напоминающий о человеческом лице, нечто почти абстрактное — знак, который может трактоваться как образ Рех'а. У Гогена — яркая цветовая палитра, Чюрлёнис в своей картине почти монохромен, изображение воспринимается как «голубое на синем». Линейные контуры, совпадающие в двух картинах, у Гогена относятся лишь к части изображения, к площади, составляющей меньше чем четвертую часть общей площади картины. Такие же контуры у Чюрлёниса относятся ко всему изображению.

Всё это говорит об очевидном: искать в обнаруженном сходстве какую-то преднамеренную заданность, как и предполагать возможность прямого генезиса нет никакого смысла. Из этого следует, что мы имеем дело со случайным сходством, которое, тем не менее, остаётся разительным, если представить себе сами процессы, привед-

шие к появлению этого сходства: движения кисти Гогена, фиксирующие некие линии, возникающие в его сознании и пред его глазами на холсте, и движения кисти Чюрлёниса, тоже фиксирующие нечто уже в его сознании и на его картине и приводящие в результате к появлению «той же» сложной линии, какая за много лет до него появилась у Гогена. Задумавшись над этим феноменом, можно только констатировать наше полное неведение относительно процессов самой природы, вдруг создающей совпадения такого рода — как, например, людей с поразительным внешним сходством, но никаким родством друг с другом не связанных.



86. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Из цикла «Сотворение мира». Фрагмент. 1905 – 1906

87. П. ГОГЕН. Над пропастью. 1888

*Мы говорим в таких случаях о случайности — я намеренно прибегаю к тавтологии, чтобы обратить внимание на это «случайное». Вероятность этой случайности ничтожно мала, что и вселяет в нас желание верить в наличие здесь какой-то неведомой нам связи... Словом, обсуждение этой проблемы проявлений «случайного-закономерного» в сфере художественных влияний может завести достаточно далеко. Но вот ещё одна демонстрация — и, кажется, совершенно необходимая.*

## **НОВЫЙ АРГУМЕНТ В СТАРОМ СПОРЕ: ЧЮРЛЁНИС — КАНДИНСКИЙ**

*Связь этих двух имён имеет давнюю историю. Но я хотел бы начать с события совсем недавнего. Оно прямо относится к теме случайного — в искусстве и в жизни — и для любителей необъяснимого нижеследующая «квазиновелла» может оказаться интересной.*

*Осенью 1985 года, спустя несколько дней после своего приезда в Америку, я впервые был в Музее Соломона Гугенхейма. Одна из работ Кандинского заставила меня буквально замереть на месте: «Ландшафт с локомотивом близ Мурнау» (1909) являл собой едва ли не повторение — так мне сразу показалось в тот момент — хорошо известной мне картины Чюрлёниса «День» (20), датируемой 1904 – 1905 годами. Впечатление было удивительным: я, конечно, «оставил» Кандинскому такие «мелочи», как па-*

ровоз и домики в правой части картины, но всё остальное, я был уверен, принадлежит картине Чюрлёниса! Объясняя своё состояние, близкое к какому-то эстетическому шоку, прошу учесть, что я очень хорошо помнил эту картину. Но, разумеется, в моей зрительной памяти не было точного «снимка», точной «репродукции» с Чюрлёниса: был её образ, который, как и многое в нашей памяти, сохранялся в несколько видоизменённом, по сравнению с реальностью, варианте, а именно — был как бы сглажен в линиях и в подробностях, представлялся обобщённое, пропорции частей картины как будто были подвижны. Следовало же из этого вот что: если бы за несколько минут до того, как я оказался перед Кандинским, мне понадобилось воссоздать на листе бумаги «День» Чюрлёниса, я наверняка нарисовал бы нечто, что было бы ближе к «Ландшафту» Кандинского, чем к картине Чюрлёниса. Это я хочу особенно подчеркнуть, потому что композиция Кандинского выглядит как воспоминание или как напоминание о композиции Чюрлёниса.



88. М.К. ЧЮРЛЁНИС День. 1904. (1905?)

89. В. КАНДИНСКИЙ. Ландшафт с локомотивом близ Мурнау. 1909

Несколько придя в себя после увиденного и после всех охвативших меня мыслей об этом, я быстро спустился на первый этаж музея, к киоску, где, как всегда и всюду в музеях, продавались репродукции, книги, открытки и т. п. Я был разочарован, не увидев «Ландшафта» на стендах, но затем обнаружил его в светящейся витрине со слайдами. Меня ждало, однако, новое разочарование: тот слайд, что был выставлен в витрине, оказался единственным, и киоскёр с извинениями объяснил, что не может его продать. Услышав мои стенания по этому поводу, он посоветовал мне обратиться непосредственно в фирму, поставляющую музею слайды, и вручил её каталог.

Выйдя из музея, я направился вниз по Пятой авеню. Дойдя до Публичной библиотеки, я вошёл в одно из зданий напротив и поднялся лифтом до этажа, на котором помещалось небольшое издательство книг на русском языке. Владелец издательства занимался также и книжной торговлей, и вот, пока мы беседовали, в комнату пришёл покупатель, для которого была приготовлена книга антропософского содержания. Мы заговорили, уже втроём, об оккультных течениях, назывались книги, имена, речь пошла, как обычно бывает при подобных разговорах, о «таинственном» и «необъяснимом». Мне хорошо запомнилось, как, стоя перед каким-то столом, я с ироническими интонациями цитировал Гамлета в пастернаковском переводе: «Есть много в мире, друг Горацио, такого, что и не снилось нашим мудрецам...» — и в этот миг мои глаза увидели на стене «Ландшафт» Кандинского. Поскольку я умолк на полуслове, оба моих собеседника тоже молчали, и так как моё лицо, вероятно, выглядело странно, они с не-

доумением взирали на меня. Я стал объяснять, что произошло, рассказал о Чюрленисе и Кандинском, о неудачной попытке приобрести репродукцию «Ландшафта», показал номер слайда в каталоге. Хозяин комнаты сказал, что открытку с репродукцией повесила на стену его жена. На внутренней стороне открытки было какое-то поздравление от друзей и приглашение на грибы. Я, конечно, попросил дать мне открытку, хотя бы на время, она была снята со стены, и я заполучил её. Только спустя несколько месяцев я смог купить несколько экземпляров этой цветной открытки, позже чёрно-белую репродукцию «Ландшафта» я нашёл в издании «Кандинский в Мюнхене. 1896 – 1914».

Заканчивая рассказ о своём необычном знакомстве с картиной Кандинского, я задаю вопрос, который с той поры не даёт мне покоя: не слишком ли много было тут случайного? Начиная от случайного в сходстве картин — до случайно «подсунутой» мне репродукции? Как можно почувствовать, в моём вопросе живое удивление перед необычными фактами смешано со «здоровым скептицизмом» по отношению к таинственному их проявлению, но, как бы то ни было, тут есть над чем поразмыслить. И прежде всего над тем, действительно ли «Ландшафт» Кандинского является реминисценцией картины Чюрлениса — сознательной или бессознательной? Или, говоря иначе, является ли она тем, что я назвал «воспоминанием» о ней, хранящимся в зрительной памяти того, кто эту картину видел, то есть в памяти Кандинского? Постановка этого вопроса и вводит нас в уже упомянутую давнюю историю, связывающую этих двух художников.

По-видимому, впервые «соединил» их Николай Воробьёв в своей книге о Чюрленисе (1938), где он писал об «игре абстрактных форм» в цикле «Зима», близкой более поздним попыткам Пауля Клее и Кандинского. В 1949 году Алексис Раннит — поэт, филолог, искусствовед, писавший о Чюрленисе ещё с 30-х годов, в своём докладе на II Международном конгрессе искусствоведов в Париже назвал Чюрлениса «пионером абстрактной живописи». А. Раннит и в дальнейшем сохранял и аргументировал убеждение в том, что именно Чюрленису принадлежит право называться первым художником-абстракционистом, и это в 1953 году привело к дискуссии между ним и Ниной Кандинской, отстаивавшей незыблемость первенства своего мужа... В предисловии к своей книге о Чюрленисе 1984 года (оно датировано февралем 1982 года) А. Раннит писал: «По крайней мере за пять-шесть лет до Кандинского Чюрленис уже писал абстрактные и полуабстрактные композиции, иногда в форме симфонических частей». Далее в этой книге читаем: «К 1904 году Чюрленис уже создал картины, которые сегодня можно считать абстрактными и полуабстрактными, тогда как общепризнанный основоположник абстракционизма Кандинский создал свои первые полностью абстрактные картины только в 1911 году. Кандинский, проявлявший большой интерес к Чюрленису, впервые познакомился с его творчеством по репродукциям, которые появились в 1910 и 1911 году в журнале «Аполлон» с комментариями критика Сергея Маковского. Кандинский должен был прочитать высокие критические оценки, которые Чюрленису дал Александр Бенуа...»

Позволю себе небольшое уточнение: в 1910 году «Аполлон» репродуцировал только одну, весьма далёкую от Кандинского, картину Чюрлениса «Жемайтийские кресты», и лишь в 1911 и 1914 годах в «Аполлоне» появилась уже целая галерея работ художника, дававшая достаточно разнообразное представление о его творчестве.

Осенью 1910 года Чюрленису было послано приглашение участвовать в выставке Нового объединения мюнхенских художников — группы, возглавлявшейся тогда Василием Кандинским. Чюрленис в это время уже давно находился в психиатрической лечебнице, письмо получила его жена. В письме М. Добужинскому она писала: «Вы, конечно, видели это приглашение из Мюнхена — жалко, что уже поздно посылать туда. Будьте

любезны — скажите мне, как это устроить, к кому там обратиться и в какой форме, чтобы работы Н. К. попали на выставку, если это „Neue Vereinigung“ будет устраивать?» Письмо Софии Добужинскому датировано 18 октября 1910 года, и это означает, что действительно было «уже поздно посылать туда»: выставка в Мюнхене продолжалась с 1 по 14 сентября. Это была вторая выставка объединения, третья состоялась в декабре 1911 года, когда Чюрлёнису уже не было в живых, а Кандинский из объединения вышел (из-за того, что жюри выставки отвергло его работу «Композиция V»).

Возникает вопрос, могло ли произойти так, что приглашение было отправлено Чюрлёнису не Кандинским или без ведома Кандинского? Такое предположение выглядит не более чем теоретическим. Правда, София, задавая вопрос о выставках в Мюнхене, спрашивает, «к кому там обратиться», что косвенно может указывать на отсутствие в приглашении фамилии кого-либо из организаторов, а значит и Кандинского. Но чтобы это утверждать, нужно по меньшей мере видеть это или подобное ему приглашение.

В издании «Кандинский в Мюнхене» (1982, Музей Соломона Гугенхайма) под номером 280 приведено сообщение (письмо), приглашающее к участию в каталоге Второй выставки мюнхенского объединения. Публикация сопровождается пояснением: *Multiple copy typisten paper*, то есть это одна из машинописных копий. Приглашение отпечатано на типографском бланке объединения с его эмблемой (выполненной Кандинским). В тексте содержится обращение к художникам дать для каталога аннотации. Указан последний срок предоставления текстов — «1 августа сего года». Приглашение заканчивается традиционной формой вежливости, и далее нет никакого указания на то, что документ был подготовлен для подписи кем-либо из организаторов выставки или руководителей общества. Из этого следует естественное предположение, что и отправленное Чюрлёнису письмо с несколько иным содержанием (приглашение участвовать в выставке) могло иметь такой же вид — на бланке, без подписи конкретного лица, в силу чего вопрос Софии «к кому там обратиться» становится полностью объяснимым. Между тем именно на этом приглашении основано повторяемое более или менее постоянно утверждение, что «Кандинский писал Чюрлёнису». Впервые я услышал эту фразу из уст сестры Чюрлёниса Валерии, потом не раз встречал упоминания о «письме Кандинского» как о чём-то общеизвестном. Непохоже, что существуют другие основания для этого утверждения.

Однако допущение, что под письмом Чюрлёнису могло не быть подписи Кандинского, не отрицает другого: что Кандинский в то время знал работы Чюрлёниса. Скорее всего, так оно и было. Среди членов основанного им объединения именно он был достаточно тесно связан с Россией. Поэтому идея пригласить на выставку Чюрлёниса могла исходить прежде всего от Кандинского и вряд ли от кого-то другого.

Как видим, интересующая многих историков искусства проблема Чюрлёнис — Кандинский связана с фактами и датами, о которых многое не известно точно. Введение в обсуждаемый вопрос других данных, связанных уже не с событиями, а с самим искусством двух художников, позволяет увидеть проблему в ином, и на мой взгляд, более конкретном и потому более важном, аспекте: **сравнение двух картин — «День» Чюрлёниса (1904 – 1905) и «Ландшафт с локомотивом близ Мурнау» Кандинского (1909) — прямо наводит на мысль о непосредственном влиянии живописи Чюрлёниса на Кандинского.**

Я хочу предложить гипотезу, согласно которой: (а) «Ландшафт» Кандинского представляет собой реминисценцию картины Чюрлёниса; (б) реминисценция носит характер сознательного — возможно, экспериментального — введения Кандинским в



свой живописный ландшафт элементов (приёмов), которые заинтересовали его в картинах Чюрлёниса; или (в) реминисценция носит бессознательный характер и отражает оставшееся в зрительной памяти Кандинского воспоминание об увиденной прежде картине.

Таким образом, изложенная здесь гипотеза основывается на том, что Кандинский картину «День» **видел**. Утверждать, что это было именно так, что сходство двух картин не случайно, заставляет очевидный факт: это сходство совсем иное, чем приведённые ранее примеры совпадений живописи Чюрлёниса с живописью других художников, — это сходство ближе, сильнее, конкретнее.

Разумеется, как всякое гипотетическое утверждение, и данная гипотеза нуждается в последующих доказательствах, которые смогут её подтвердить или опровергнуть. Но, так или иначе, «День» Чюрлёниса и «Ландшафт» Кандинского говорят о глубокой внутренней связи двух художников, открывавших своим творчеством совершенно новые возможности в искусстве живописи. И, например, в знаменитой работе Кандинского «О духовном в искусстве» многое как будто буквально соотносится с музыкальной живописью Чюрлёниса (конец главы «Пирамида»). Вообще же сходства и различия в искусстве двух художников, как и вся связанная с ними общая проблематика, могут составить особую, интереснейшую тему для глубокого анализа. Что же касается самого Чюрлёниса, то он неисчерпаем.

В 1908 году, приехав в Петербург, Чюрлёнис писал своей жене после первой встречи с М. Добужинским: «По его словам, здесь в среде художников много разных обществ и кружков. Мне нужно выбрать что-нибудь по вкусу».

История живописи — это тоже множество «разных обществ и кружков». Кажется, Чюрлёнис так и не выбрал себе ничего подходящего. Он рядом со многими из них — и он один. На нём навсегда останется знак его единственности. И это также знак особого, вечного места Чюрлёниса в мировой культуре.

# ПРИМЕЧАНИЯ

Принятые сокращения.

МКЧ — М.К. Čiurlionis. Apie muzika ir daile. Vilnius, 1960 (М.К. Чюрлёнис. О музыке и живописи. Вильнюс, 1960)

ПС — М.К. Čiurlionis. Laiškai Sofijai. Vilnius, 1973 (М.К. Чюрлёнис. Письма к Софии. Вильнюс, 1973)

ЯЧ — Ядвига Чюрлёните. Воспоминания о М.К. Чюрлёнисе. Вильнюс, 1975

ВЛ — В. Ландсбергис. Творчество Чюрлёниса (Соната весны). Изд. 2-е, дополненное. Ленинград, 1975

КМЧ — Каунасский художественный музей — Галерея Чюрлёниса

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства. Москва

Цитаты из изданий на литовском языке даются в переводах.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

С. 7 (9)\*

«...все искусства суть только обнаружение...» — из статьи Томаса Манна «Об искусстве Вагнера». — Цит. по журн. «Музыкальная жизнь». 1975, № 18

## ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ И ЖИЗНЬ

С. 13 (12)

«Матушка, бывало, говаривала...» — ЯЧ, с. 31

С. 14 (12)

*в Регенсбурге, может быть, ещё сохранились какие-то сведения...* Летом 1989 года я побывал в Регенсбурге и сделал попытку найти сведения о семье Радман как в городском архиве, так и в архиве евангелической общины. Фамилия Радман за период с середины 18 века по вторую половину 19-го в этих архивах не зафиксирована

С. 14 (12)

«Дед наш был силач» — ЯЧ, с. 29.

С. 19 (17)

«В отце проснулась...» — там же, с. 31.

С. 20 (18)

«Кастукас нарисовал на стене...» — там же, с. 114 – 115

С. 20 (18)

«получилась не небесная ладья...» — там же, с. 115

С. 21 (18)

«успешно окончил курс...» — свидетельство педагогического совета Гродненской гимназии. Хранится в КМЧ

С. 26 (22)

«комедией ученика и профессора...» — МКЧ, с. 24

С. 26 (22)

«Я не говорю, что он мало знает...» — там же, с. 25

---

\* Здесь и далее после номера страницы в бумажном оригинале в скобках указан номер страницы в файле — В.А.

- С. 28 (24)  
«Мы часто встречались на Повонзковском кладбище...» — ВЛ, с. 10
- С. 29 (24)  
«Диплом, говоришь? Зачем он мне?» — МКЧ, с. 109
- С. 29 (25)  
«Ведь я представлял себе счастье...» — выписка из дневника Чюрлёниса. Хранится в отделе рукописей Центральной библиотеки АН в Вильнюсе (№ 12 л. 10). Цит. по ВЛ, с. 27
- С. 30 (25)  
«1899 год. Подготовка к выпускным экзаменам...» — ЯЧ, с. 193
- С. 34 (28)  
В заполненной Чюрлёнисом при поступлении анкете... — анкета хранится в КМЧ
- С. 35 (29)  
«Пишу коротко, мало времени» — МКЧ, с. 21
- С. 35 (29)  
«У меня всё хорошо...» — там же, с. 29
- С. 35 (29)  
«...Рейнеке мною доволен...» — там же, с. 30
- С. 36 (29)  
«Теперь я немного пишу...» — там же, с. 59
- С. 36 (29)  
«Ваша светлость, господин Князь...» — там же, с. 41
- С. 36 (30)  
«Купил краски и холст» — там же, с. 50
- С. 37 (30)  
«Читатель легко представит...» — Эдвард Григ. Мой первый успех. — В сб. «Э. Григ. Избранные статьи и письма». М., 1966, с. 63
- С. 37 (30)  
«Хотел научиться у него оркестровке...» — МКЧ, с. 111
- С. 37 (30)  
«Я тебе должен 42 рубля» — там же, с. 93.
- С. 38 (31)  
«К. Чюрлёнис после смерти приват-профессора...» — свидетельство с отзывами педагогов Чюрлёниса хранится в КМЧ
- С. 38 (31)  
«Только в одном я теперь уверен...» — МКЧ, с. 76
- С. 44 (35)  
«Вернувшись домой...» — ЯЧ, с. 76
- С. 44 (35)  
«Он писал портреты почти всех из нас» — запись рассказа Ядвиги Чюрлёните, сделанная автором. — Цит. по: Феликс Розинер. Гимн солнцу. М., 1975, с. 77
- С. 47 (37)  
«Нужно будет пойти к Стабровскому...» — дневник Лидии Брылкиной-Рындиной, хранящийся в ЦГАЛИ, ф. 2074
- С. 48 (38)  
«Я не надеялся, что произведу такое большое впечатление...» — МКЧ, с. 171
- С. 48 (38)  
«Среди коллег я признан» — там же
- С. 50 (39)  
«Сейчас, после приезда в Друскининкай...» — там же, с. 178

- С. 50 (39)  
 «К живописи у меня ещё большая тяга...» — письмо П. Чюрлёнису, 1905 г. — Цит. по:  
 М. Эткинд. Мир, как большая симфония. Л., 1970, с. 19
- С. 52 (41)  
 «Я видел горы» — МКЧ, с. 186
- С. 52 (41)  
 «После возвращения с Кавказа...» — там же, с. 188
- С. 53 (42)  
 «В мире искусства. Выставка варшавской рисовальной школы...» — Брешко-  
 Брешковский Н. Выставка варшавской рисовальной школы в Академии художеств. —  
 Биржевые ведомости, СПб., 1906 г., 30 апреля
- С. 54 (42)  
 «Нюрнберг, Прага...» — МКЧ, с. 196
- С. 54 (42)  
 «Эта выставка была как бы герольдом...» — там же, с. 281
- С. 54 (42)  
 «Были и такие...» — там же
- С. 54 (43)  
 «Мои картины успеха не имели...» — там же, с. 203
- С. 55 (43)  
 «...навсегда переселиться в Вильнюс» — там же, с. 204
- С. 55 (43)  
 «За последний год я многое пережил» — там же, с. 203
- С. 58 (44)  
 «Всё, связанное с выставкой...» — там же, с. 209
- С. 58 (45)  
 «“Учишь иврит?” — спросил он» — Анатолий Щаранский. Составление, комментарии  
 и редакция Феликса Розинера. Иерусалим, 1985, с. 69
- С. 59 (46)  
 «уроков почти нет...» — ЯЧ, с. 336
- С. 59 (46)  
 «А ты знаешь, кто такая Зосе?» — МКЧ, с. 214
- С. 59 (46)  
 «А Зосе действительно красива» — там же, с. 334
- С. 60 (47)  
 «Однажды под осень, перед обедом...» — там же, с. 341
- С. 61 (47)  
 «Отсюда думаю поехать в Петербург» — МКЧ, с. 100
- С. 61 (47)  
 «Первым делом поедem повидать Центральную Африку...» — там же, с. 173.
- С. 62 (48)  
 «Это очень молодой джентльмен...» — МКЧ, с. 217
- С. 62 (48)  
 «Здесь... я впервые познакомился с его дивной фантазией» — М.В. Добужинский.  
 Воспоминания. М., 1987, с. 303
- С. 64 (50)  
 «Но пока нет ничего верного...» — МКЧ, с. 223
- С. 65 (50)  
 «До сих пор безрезультатно ищу уроки...» — там же

- С. 65 (50)  
 «Только что вернулся...» — ПС, с. 73
- С. 65 (50)  
 «Вчера около пяти часов работал над "Юрате"...» — МКЧ, с. 240
- С. 65 (50)  
 «Если бы ты знала, как я счастлив и горд» — МКЧ, с. 234
- С. 65 (50)  
 «Кастукас присылал нам из Петербурга...» — ЯЧ, с. 342
- С. 65 (50)  
 «Помню прощание» — там же, с. 344
- С. 66 (51)  
 «Я как-то сразу поверил ему...» — А. Бенуа. Ещё об отношении к творчеству. — Речь, СПб., 1909 г., 12 апреля
- С. 66 (51)  
 «Мне они казались музыкой...» — А.П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, т. 2. М., 1945, с. 109
- С. 68 (51)  
 «Он принёс новое, одухотворённое, истинное творчество...» — Н.К. Рерих. Чурлянис (Листы дневника). — Рассвет, 1936 г., № 264
- С. 68 (52)  
 «Радость невероятная...» — МКЧ, с. 250
- С. 68 (52)  
 «Насладился я временем великолепно...» — там же
- С. 68 (52)  
 «Писал по большей части с 9 утра...» — там же
- С. 70 (54)  
 «...в одном из учебников психиатрии...» — имеется в виду кн.: В. Гиляровский. Психиатрия. М., 1954, с. 46 (репродукция картины Чюрлёниса «Покой»)
- С. 74 (55)  
 ...сведений о Чюрлёнисе там нет. — В ноябре 1990 года я беседовал по телефону с профессором, доктором медицинских наук А. М. Шерешевским, руководителем отдела Ленинградского научно-исследовательского института им. Бехтерева. На мой вопрос о материалах архива Бехтерева, касающихся Чюрлёниса, профессор Шерешевский ответил, что, как правило, в архивах врача (их несколько) невозможно найти какие-то данные о диагнозах, которые он ставил своим пациентам. За некоторыми исключениями в архивах отсутствуют истории болезней пациентов, принимавшихся Бехтеревым в рамках частной практики, которая была очень большой. Приём больных Бехтерев вёл в разных местах. В 1909 году он жил на территории Военно-медицинской академии, где, вероятно, мог принять и Чюрлёниса. Отсутствие в архивах врача материалов, касающихся его частной практики (историй болезни, дневника приёма и т. п.), профессор Шерешевский предположительно объясняет этикой Бехтерева, стремившегося сохранить врачебную тайну о болезнях своих пациентов. Поэтому профессор считает, что вероятность найти в архивах Бехтерева материалы, касающиеся Чюрлёниса, практически ничтожна. Пользуюсь возможностью поблагодарить здесь А.М. Шерешевского за его сообщение.
- С. 74 (55)  
 «признаков прогрессивного паралича нет...» — ПС
- С. 74 (56)  
 «У нас к лучшему клонится...» — ПС, с. 160

- С. 75 (56)  
*«Смерть, впрочем, как-то “утверждает”...»* — письмо М.В. Добужинского А.Н. Бенуа 2 апреля 1911 года. Секция рукописей Государственного Русского музея, ф. 137, ед. хр. 930, л. 47
- С. 76 (57)  
*«Да, каждый народ должен хранить...»* — в ст.: Е. Кончин. Чюрлёнис, год 1918-й... — Советская культура, 1970 г., 28 марта
- С. 76 (57)  
*«Признавая, что 1) произведения гениев человечества...»* — Komunistas, Vilnius, 1919, № 29
- С. 76 (57)  
*«Надо отметить, что в больших литовских семьях...»* — ЯЧ, с. 364
- С. 78 (58)  
*«В 1971 году я написал письмо...»* — «Спасти краски Чюрлёниса» — Литературная газета, 1971, 8 сентября
- С. 80 (60)  
*Его имя отсутствует в «Краткой энциклопедии символизма»* Жана Кассо — Jean Cassou. The Conoise Encyclopedia of Symbolism, Cartwell Books, Inc., 1979

## ЭТЮДЫ О ЖИВОПИСИ

- С. 94 (69)  
*«“Симфония похорон”, как это известно из письма Чюрлёниса брату...»* — МКЧ, с. 168
- С. 122 (94)  
*В записках одного из участников экспедиции Н. Пинегина...* — Н. Пинегин. В ледяных просторах. Л., 1924, с. 155
- С. 122 (95)  
*Марк Эткинд в связи с «Покоем» нашёл такие интереснейшие сопоставления...* — М. Эткинд. Мир, как большая симфония. Л., 1970, с. 22
- С. 126 (96)  
*В письме брату Повиласу* — МКЧ, с. 178
- С. 130 (101)  
*«Когда Кастукас возвращался домой...»* — ЯЧ, с. 62
- С. 158 (126)  
*«милые ещё с детства впечатления...»* — Феликс Розинер. Гимн солнцу. М., с. 140
- С. 170 (141)  
*«Долго шли мы лесом в Райгардас...»* — ЯЧ, с. 85
- С. 188 (158)  
*А. Савицкас, описывая «Мой путь»...* — Ю. Гаудримас, А. Савицкас. М.К. Чюрлёнис. Вильнюс, 1965, с. 88
- С. 190 (158)  
*«Любопытнее и убедительнее этот духовидец...»* — Сергей Маковский. Н.К. Чюрлянис. — Аполлон, 1911, № 5, с. 25
- С. 192 (162)  
*«Солнце светит нам всегда»* — цит. по: М. Эткинд. Мир, как большая симфония. Л., 1970, с. 66
- С. 193 (163)  
*«Не надо, я тут сам понимаю!»* — МКЧ, с. 324

С. 206 (176)

«Тогда и короли — не обыкновенные короли...» — ВЛ, с. 178

С. 208 (176)

«основной мотив всех художественных выявлений...» — Вячеслав Иванов. Чурлянис и проблема синтеза искусств. — Аполлон, 1914, № 3, с. 13

С. 208 (176)

«...какая волнующая необычность...» — Аполлон, 1911, № 5,

С. 208 (176)

«Кто знает те бури...» — Б.А. Леман. Чурлянис. СПб., 1912, с. 16 – 19

С. 222 (189)

...что подразумевают под сонатой в музыке... — Жанр сонаты относится к камерной музыке, то есть к музыке для малого числа исполнителей, предполагающей глубоко сосредоточенное восприятие слушателя. Пишется соната для сольного инструмента, например, фортепианная соната, или для ансамбля — скрипка и фортепиано, виолончель и фортепиано.

Соната пишется в нескольких частях, но встречаются в этом жанре и одночастные сочинения. Традиционно в сонате четыре части. Они разнородны по характеру. В первой части обычно господствует динамический темп «аллегро». Вторая часть — спокойное, медленное «анданте». Третья — быстрое, часто лёгкое по настроению «скерцо». Последняя часть, «финал», в каком бы темпе ни была она написана, обычно является апофеозом, смысловой кульминацией и музыкально-логическим завершением всего сонатного цикла.

Классическая соната, какой она предстаёт в творениях Гайдна, Моцарта и особенно Бетховена, сложилась как произведение большой внутренней значимости и цельности музыкального содержания. Когда звучит соната, создаётся впечатление соучастия в некоем процессе развития гармоничных и противоречивых сил. Их согласие и борьба, выражаемые в смене и столкновении мелодических тем, ритмов и гармоний — всего, что, собственно, и является содержанием музыки, — создаёт ощущение жизненной, эмоциональной и, неотделимо от этого, формальной, структурной динамики звукового процесса. На такое воздействие рассчитаны как общее построение сонаты, с её контрастами подвижного — медленного, спокойного — взволнованного, так и форма отдельных её частей. Наиболее ярко «драматургические» идеи сонаты проявляются в её первой части (но нередко также и в последней). При этом обычно используется особое формальное построение музыкального материала, так называемая «форма сонатного аллегро».

В сонатном аллегро сперва последовательно излагаются две темы — главная, часто драматического характера, и побочная, например лирическая. Отзвучав в разных тональностях, они завершают «экспозицию» и вступают в «разработку», где видоизменяются, скрещиваются, вступают в непрерывное интенсивное развитие, часто противоречивое, с кульминациями и сменами настроений. Так сонатное аллегро движется к «репризе» — повторению в изменившемся, как бы в обновлённом виде первого своего раздела — экспозиции. Таким образом, реприза часто является неким внутренним разрешением драматизма, напряжённости течения всего сонатного аллегро; сами же части сонаты, использующие эту сложную форму, традиционно являются определяющими, основными в четырёхчастном сонатном цикле.

С. 237 (198)

«У него есть картина...» — Валериан Чудовский. Н.К. Чурлянис (отрывки). — Аполлон, 1914, № 3, с. 28

С. 240 (204)

«...представленный почти во всех мифологиях...» — Мифы народов мира. Т. II. 1982, с. 468

С. 240 (204)

«Соната “Змий” даёт пример...» — Аполлон, 1914, № 3, с. 34

С. 246 (206)

...намерен заняться «чтением» этих и других чюрленисовских писем. — В связи с письменами и знаками на картинах Чюрлениса возникает вопрос, не связаны ли они с явлением, о котором писал Ц. Ломброзо в своей работе «Гениальность и помешательство»: «Одну из характерных особенностей художественного творчества сумасшедших составляет почти постоянное употребление письменных знаков вместе с рисунками, а в этих последних — изобилие символов, иероглифов. Такие смешанные произведения чрезвычайно походят на живопись японцев, индийцев, на старинные стенные картины египтян и обуславливаются у сумасшедших теми же причинами, как у древних народов, т. е. потребностью дополнить значение слова или рисунка, в отдельности недостаточно сильных для выражения данной идеи с желательной ясностью и полнотой. <...> У некоторых мегаломаниаков это зависит также от стремления выражать свои идеи на языке, не похожем на общечеловеческий, — явление в сущности вдвойне атавистическое, т. е. выражающее склонность к тому способу выражения мыслей, которым пользовались наши отдалённые предки, придумывавшие новые слова, а за неимением их прибегавшие к рисункам». Ц. Ломброзо. Гениальность и помешательство. Параллель между великими людьми и помешанными. СПб., 1892, с. 101

С. 248 (210)

«Пишу сонату — намечена уже целиком...» — МКЧ, с. 213

С. 258 (215)

А. Бенуа и М. Добужинский советовали Чюрленису... — см. у Добужинского: «Все мы тогда очень советовали Чюрленису испробовать другую технику и сделать в ней монументальную работу». М.В. Добужинский. Воспоминания. М., 1987, с. 304

С. 258 (215)

«...поистине магическим искусством...» — письмо Р. Роллана С. Чюрленису-Кимантайте от 10 апреля 1930 г. Цит. по: М. Эткинд. Мир, как большая симфония. Л., 1970, с. 144

С. 262 (220)

«...на десерт останутся Африка...» — МКЧ, с. 173

С. 263 (222)

«Моя критика оккультизма...» — Н. Бердяев. Собр.соч., т. I. Самопознание. Париж, 1983, с. 218

С. 263 (222)

«в этом очерке я преднамеренно избегал...» — Валериан Чудовский. Н.К. Чюрлянис (отрывки). — Аполлон, 1914, № 3, с. 9

С. 263 (225)

Он же говорил «о космических и потусторонних чувствованиях» Чюрлениса... — Вячеслав Иванов. Чюрлянис и проблема синтеза искусств. — Аполлон, 1914, № 3 с. 10

С. 268 (227)

«Айседора Дункан» — ЯЧ, с. 218

С. 273 (231)

«Фантазия по мотивам Чюрлениса» — Работа А. Бенуа находится в Государственном Русском музее, С.-Петербург



## ОТРАЖЕНИЯ В СЛОВЕ

С. 276 (232)

Собранные в этом разделе тексты Чюрлёниса приводятся по следующим изданиям: 1. «Осень. Голый сад» — ВЛ, с. 217; 2. «По лазури Немана» — ВЛ, с. 182; 3. «Усталый, избегавший по улицам...» — ВЛ, с. 24; 4. «Могучее море» — ВЛ, с. 105; 5. «Не могу написать...» — МКЧ, с. 273; 6. «Почему Казбечинка...» — МКЧ, с. 269; 7. «Знаешь ли, Казбечек...» — МКЧ, с. 271; 8. «Я видел страшный сон...» — МКЧ, с. 271; 9. «Представь себе...» — МКЧ, с. 186; 10. «Итак, уехал...» — МКЧ, с. 193; 11. «Взгляни, среди снежных корон» — МКЧ, с. 269; 12. «Слушай» — МКЧ, с. 270; 13. «Знаешь, Малютка» — ВЛ, с. 40; 14. «Золотко моё» — МКЧ, с. 270; 15. «На морском берегу» — МКЧ; 16. «Когда мы сидели...» — МКЧ, с. 271; 17. «Я был сегодня на лугу» — МКЧ, с. 274; 18. «Я выступил впереди шествия» — ВЛ, с. 230; 19. «Ведь я представлял себе счастье» — ВЛ, с. 27; 20. «А какое было чудесное утро» — МКЧ, с. 212; 21. «Порою я тихо разговариваю с тобой» — МКЧ, с. 220; 22. «Помнишь Палангу?» — МКЧ, с. 214; 23. «Помнишь ли ты море...» — МКЧ, с. 218; 24. «Если бы ты знала» — МКЧ, с. 234; 25. «Помни, что исполнятся все наши желания» — МКЧ, с. 238; 26. «Улетела чёрная птица» — ПС, с. 62; 27. «Любовь — это восход солнца» — МКЧ, с. 274; 28. «Как было бы хорошо...» — МКЧ, с. 109; 29. «А на тех берегах» — МКЧ; 30. «Тихо, ничто не шевелится» — МКЧ, с. 146; 31. «Рисую я тут помаленьку» — МКЧ, с. 59; 32. «Я рисую!» — МКЧ, с. 213

## ЭТЮДЫ О МУЗЫКЕ

С. 296 (251)

...в работах музыковедов (прежде всего В. Ландсбергиса) — см. ВЛ, раздел «Идеи, предпосылки», с. 210 – 214

С. 297 (252)

«начинается тихими, широкими аккордами...» — МКЧ, с. 90

С. 306 (260)

«В Друскининкае был не звонарь, а звонариха...» — ЯЧ, с. 321, 323 и далее

С. 310 (263)

«создал оригинальный жанр...» — ВЛ, с. 77

С. 311 (263)

В. Ландсбергис установил... — ВЛ, с. 55 – 57

С. 315 (267)

...тоже установлено В. Ландсбергисом — там же

## АРХЕТИПНАЯ ЖИВОПИСЬ

С. 320 (271)

Из имеющегося в волшебных сказках наиболее широкого набора в тридцать одну функцию... — см.: В.Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1928, с. 29 и далее, гл. III, «Функции действующих лиц». Помещённая в этой книге статья Е.М. Мелетинского «Структурно-типологическое изучение сказки» даёт удобное изложение перечисленных В.Я. Проппом элементов сказки (с. 136):

«Исследователь обнаружил, что постоянными, повторяющимися элементами сказки являются функции действующих лиц (общим числом тридцать одна): отлучка, запрет и нарушение запрета, разведка вредителя и выдача ему сведений о герое, подвох и пособничество, вредительство (или недостача), посредничество, начинающееся противодействие, отправка, первая функция дарителя и реакция героя, получение волшебного средства, пространственное перемеще-

ние, борьба, клеймение героя, победа, ликвидация недостачи, возвращение героя, преследование и спасение, неузнанное прибытие, притязания ложного героя, трудная задача и решение, узнавание и обличение, трансфигурация, наказание, свадьба. Не все функции налицо всегда, но число их ограничено, и порядок, в котором они выступают в ходе развёртывания действия сказки, неизменен. Неизменным оказался и набор *ролей* (числом семь), между которыми определённым образом распределяются конкретные сказочные персонажи со своими атрибутами. Каждый из семи действующих лиц (т. е. ролей), а именно антагонист (вредитель), даритель, помощник, царица или её отец, отправитель, герой, ложный герой, имеет свой круг действий, т. е. одну или несколько функций».

С. 320 (271)

*соответствие тому, что в комментариях Е. Мелетинского к книге В.Я. Проппа названо «повествовательными синтагмами» — там же, с. 137*

С. 321 (272)

*...Клод Леви-Строс говорит, что анализ мифа сравним с анализом большой партитуры — см. С. Lévi-Strauss. Anthropologie structurale. Paris, 1958, p. 234*

С. 321 (272)

*«замысел композитора, как и замысел мифа, актуализируется через слушателя» — см. С. Lévi-Strauss. Mythologiques. Le cru et le cuit. Paris, 1964, p. 25*

С. 321 (273)

*такой вывод вытекает из следующих посылок... — см. там же, с. 25 – 27 и далее.*

С. 322 (273)

*«Сказка и современная культура» — В.Я. Пропп. Русская сказка. Л., 1984, с. 31 – 32*

С. 343 (291)

*«Куда глядят глаза Ивана-царевича» — International Journal of Slavic Linguistics and Poetry, v. XXXVII (1988), p. 153. Текст статьи частично использован в данной книге*

С. 345 (292)

*Ученый убеждён, что даже абстрактная, символическая и сюрреалистическая живопись... — см.: С. Lévi-Strauss. Mythologiques. Le cru et le cuit. Paris, 1964, p. 25 и далее. См. также комментарий к идеям К. Леви-Строса: Е.М. Мелетинский. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса — в кн.: К. Леви-Строс. Структурная антропология. М., 1983, с. 480 – 482*

С. 348 (295)

*Е. Мелетинский говорит о мифическом времени... — см.: Е. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 173 и далее*

С. 378 (322)

*«Незадолго перед этим...» — Б.А. Леман. Чурлянис, СПб., 1912, с. 20*

С. 384 (327)

*...впервые «соединил» их Николай Воробьёв... — см.: Aleksis Rannit. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Lithuanian Visionary Painter. Chicago, 1984. На с. 67 цитируется, по видимому: Vorobjovas N. Lietuvos gamta M.K. Čiurlionis tapyboje. — Naujoji romula, 1938, № 22 – 24, p. 514 – 516*

С. 384 (327)

*В 1949 году Алексис Раннит... назвал Чюрлёниса «пионером абстрактной живописи» — Rannit A.M. K. Čiurlionis pionner de l'art abstrait. UNESCO, Paris, 1949*

С. 385 (327)

*...это в 1953 году привело к дискуссии... — см. позиции 2703 и 2817 (с. 355, 374) в кн.: Valeria Čiurionite-Karužiene, Simonas Egidijus Joudis, Vladas Žucas. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Bibliografija. Vilnius, 1970.*

С 385 (327)

«По крайней мере за пять-шесть лет до Кандинского...» — см.: Aleksis Rannit. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Lithuanian Visionary Painter. Chicago, 1984, p. 15

С 385 (327)

«К 1904 году Чюрлёнис уже создал картины...» — там же, с. 66

С. 385 (327)

«Вы, конечно, видели это приглашение...» — ПС, с. 163

С. 387 (329)

«По его словам, здесь в среде художников...» — МКЧ, с. 217

## БИБЛИОГРАФИЯ

Относящиеся к теме «Чюрлёнис» издания составляют не только собственно библиографию, но и нотографию и дискографию. Полное описание материалов, связанных с Чюрлёнисом, должно представлять собой отдельную библиографическую работу большого масштаба. На сегодняшний день существует библиография Чюрлёниса, доведённая до 1969 года включительно. Она содержится в книге *Valerija Čiurlionite-Karuženė, Simonas Egidijus Jodis, Vladas Žukas. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Bibliografija*. Vilnius, 1970, 684 p. (*Валерия Чюрлёните-Каружене, Симонас Эгидиус Юодис, Владас Жукас*. Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Библиография. Вильнюс, 1970, 684 с. На литовском языке).

После выхода этой работы в свет, то есть за два с лишним десятилетия, литература о Чюрлёнисе значительно расширилась и обогатилась рядом важных изданий. Чюрлёнис-художник стал лучше и шире представлен в репродукциях — в альбомах и отдельных тематических папках с его живописными и графическими работами; издавались музыкальные произведения композитора (многое, однако, остаётся неопубликованным); выпускались грампластинки, а в самое последнее время выпущены и первые компакт-диски с записями его музыки; опубликованы материалы из эпистолярного наследия Чюрлёниса; печатались как монографические работы, так и сборники статей и материалов, посвящённых различным проблемам изучения его творчества.

Представленная ниже библиография не претендует на полноту, а включает лишь основные издания последних десятилетий, при этом повторяя иногда и то наиболее важное, что было зафиксировано уже в «Библиографии» 1970 года.

## АЛЬБОМЫ И РЕПРОДУКЦИИ

Здесь первенство по полноте и качеству исполнения следует отдать альбому *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Leidinė parengė Valerija Čiurlionite-Karuzėnė, Judita Grigienė*. Vilnius, 1977 (Antras leidimas 1981), 308 p. (*Микалоюс Константинас Чюрлёнис*. Автор текста *Ленгинас Шепетис*. Составители *Валерия Чюрлёните-Каружене и Юдита Григене*. Вильнюс, 1977, 308 с.). В альбоме помещено 419 репродукций, из них 214 цветных. Как и другие изданные в Литве собрания репродукций Чюрлёниса, альбом сопровождается текстами на литовском, русском, английском, французском и немецком языках.

Среди папок с репродукциями нужно упомянуть приобретенное уже «исторический» характер издание *M.K. Čiurlionis. 32 reprodukcijos*. Vilnius, 1961. (*М.К. Чюрлёнис*. 32 репродукции. Автор текста *Антанас Венцлова*. Вильнюс, 1961).

Эта папка много раз переиздавалась. Качество печати бывало при этом весьма низким, однако именно благодаря этим «32 репродукциям» о Чюрлёнисе впервые узнали десятки, а то и сотни тысяч людей.

Другие папки репродукций:

*Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Reprodukcijos. Vilnius, 1976. (М.К. Чюрлёнис. 35 репродукций. Вильнюс, 1976. Автор текста Ленгинас Шепетис).*

*М.К. Čiurlionis. Pasaulio sutvėrimas. Vilnius, 1971. (М.К. Чюрлёнис. Сотворение мира. 13 репродукций. Автор текста В.Ландсбергис, Вильнюс, 1971).*

*М.К. Čiurlionis. Žiema. Pavasaris. Vasara. Vilnius, 1973. (М.К. Чюрлёнис. Зима. Весна. Лето. 26 репродукций. Автор текста и составитель Витаутас Ландсбергис. Вильнюс, 1973).*

*М.К. Čiurlionis. Sonatos ir fugos. Vilnius, 1980. (М.К. Чюрлёнис. Сонаты и Фуги. 33 репродукции. Автор текста и составитель Витаутас Ландсбергис. Вильнюс, 1980).*

К этому списку полезно добавить и два более ранних издания:

*М.К. Čiurlionis. Zodiako ženklai. Vilnius, 1967. (М.К. Чюрлёнис. Знаки зодиака. 12 репродукций. Текст В. Ландсбергиса. Вильнюс, 1967).*

*М.К. Čiurlionis. 16 fluorofortu. Vilnius, 1963. (М.К. Чюрлёнис. 16 фторофортов. Текст В. Чюрлёните-Каружене. Вильнюс, 1963).*

К альбомам и собраниям репродукций примыкает немецкое издание книги *Gytis Vaitkunas. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Dresden, 1975, 278 p. (Гитис Вайткунас. Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Дрезден, 1975, 278 с.)*. В книге репродуцировано 240 работ Чюрлёниса, часть из них — в цвете.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Подробная нотография и дискография музыкальных произведений Чюрлёниса дана в книгах:

*В. Ландсбергис. Творчество Чюрлёниса (Соната весны). Изд. 2-е, дополненное. Л., 1975, 280 с.*

*Vytautas Landsbergis. Čiurlionio muzika. Vilnius, 1986, 336 p. (Витаутас Ландсбергис. Музыка Чюрлёниса. Монография. На литовском языке. Вильнюс, 1986, 336 с.)*

Для тех, кто захочет проявить интерес к фортепианным произведениям Чюрлёниса — например, с исполнительской целью, — можно из всей его нотографии указать на два основных издания:

*Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Vilnius, 1975, 264 p. (Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Произведения для фортепиано. Составление и редакция Ядвиги Чюрлёните. Вильнюс, 1975, 264 с. Объяснительные тексты на литовском и русском языках).*

*М.К. Чюрлёнис. Избранные произведения для фортепиано. Составление, редакция, вступительная статья и комментарии В. Ландсбергиса. Л., 1975, 80 с.*

Из других нотных изданий укажем на следующие:

*Чюрлёнис М.К. Поэма «Море». Для большого симфонического оркестра с органом. Партитура. Редакция Э. Бальсиса. Л., 1965.*

*М.К. Чюрлёнис. В лесу. Симфоническая поэма. Партитура. Редакция Т. Макачинаса. Л., 1975.*

*М.К. Čiurlionis. Stygitis kvartetas. Vilnius, 1966. (Чюрлёнис М.К. Струнный квартет. Партитура. Вильнюс, 1966).*

## ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Письма, записи и статьи Чюрлёниса представлены в двух собраниях: *М.К. Čiurlionis. Arie musika ir daile. Vilnius, 1960, 340 p. (М.К. Чюрлёнис. О музыке и живописи. Вильнюс, 1960, 340 с. На литовском языке).*

*М.К. Čiurlionis. Laiškai Sofijai. Vilnius, 1973, 172 p. (М.К. Чюрлёнис. Письма к Софии. Составление и подготовка к печати Витаутаса Ландсбергиса. Вильнюс, 1973, 172 с. На литовском языке).*

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Биография и различные аспекты творчества Чюрлёниса в разной степени освещаются в уже перечисленной выше литературе. Многие важные источники и искусствоведческие работы указаны в «Библиографии» 1970 года. Из числа книг монографического и популярного характера, а также посвящённых Чюрлёнису сборников, которые появились позже (то есть после 1969 года), укажем на следующие:

*Vytautas Landsbergis. Čiurlionio daile.* Vilnius, 1976, 400 p. (*Витаутас Ландсбергис.* Изобразительное искусство Чюрлёниса. Вильнюс, 1976, 400 с. На литовском языке).

*Vytautas Landsbergis. Vainikas Čiurlioniui. Menininko gyvenimo ir kūrybos apybraižos.* Vilnius, 1980, 225 p. (*Витаутас Ландсбергис.* Венок Чюрлёнису. Заметки о жизни и творчестве художника. Вильнюс, 1980, 225 с. На литовском языке).

*Aleksis Rannit. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Lithuanian Visionary Painter.* Chicago, 1984, 185 p. (*Алексис Раннит.* Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Литовский художник-визионер. Чикаго, 1984, 185 с., включая 95 л. репродукций. На английском языке).

*Феликс Розинер.* Гимн солнцу. Чюрлёнис. Искусствоведческая повесть. М., 1974, 192 с.

*Alfred Erich Senn, John C. Bowlit, Danute Staskevicius. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Music of the Spheres.* Newtonville, Mass., 1986, 121 p. (*Альфред Эрих Сенн, Джон К. Боулт, Дануте Сташкевичюс.* Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Музыка сфер. Ньютонвилль, Массачусетс, 1986, 121 с. На английском языке).

*Čiurlioniui 100.* Vilnius, 1977, 351 p. (Чюрлёнису 100. Вильнюс, 1977, 351 с. На литовском языке).

*Ядвига Чюрлёните.* Воспоминания о М.К. Чюрлёнисе. Вильнюс, 1975, 368 с.

*Марк Эткин.* Мир, как большая симфония. Л., 1970, 160 с.

*Stasis Yla. M.K. Čiurlionis. Kūrejas ir žmogus.* Chicago, 1984, 468 p. (*Стасис Ила.* М.К. Чюрлёнис. Творец и человек. Чикаго, 1984, 468 с. На литовском языке).

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

- Анжелико (фра Джованни да Фьезоле, прозвище Беато Анжелико) — 208 (176)\*  
Андрюшите Р. — 6 (8)  
Антокольский Л. — 62 (48)  
Арутюнова-Манусевич Б. — 6 (8)
- Бакст Л. — 62 (48)  
Балтрушайтис Ю. — 76 (57)  
Бальзак О. де — 39 (32)  
Бальмонт К. — 46 (37)  
Бальсис Э. — 300, 397 (254, 340)  
Баранаускас А. — 44 (35)  
Бах (семейство) — 13 (12)  
Бах И.С. — 22, 26, 212, 268 (19, 22, 179, 228)  
Бёклин А. — 54, 301, 369, 406 (42, 256, 315, 358)  
Белый А. — 340 (288)  
Бенуа А. — 62, 64, 66, 68, 74, 75, 104, 210, 258, 274, 376, 377, 385, 390, 391, 393, 394, 407 (48, 49, 51, 52, 56, 79, 179, 215, 231, 319, 320, 321, 327, 333, 334, 336, 359)  
Бердяев Н. — 263, 394 (222, 336)  
Берлиоз Г. — 95 (70)  
Бетховен Л. ван — 26, 37, 58, 60, 64, 95, 222, 229, 392 (22, 30, 44, 46, 50, 70, 189, 191, 335)  
Бехтерев В. — 74, 391 (55, 333)  
Бжезицкий Т. — 26 (22)  
Билибин И. — 322 (273)  
Блаватская Е. — 380 (323)  
Блок А. — 122, 123 (95)  
Боулт Д. — 6, 8, 398 (8, 9, 341)  
Боччиони У. — 372, 373, 407 (317, 318, 352)  
Брейгель Старший П. — 345 – 347, 405 (293, 294, 351)  
Брешко-Брешковский Н. — 53, 390 (41, 332)  
Брылкина Л. (Рындина) — 46 – 48, 50, 53, 70, 104, 358, 389 (36 – 38, 41, 54, 79, 305, 331)  
Брылкина О. — 48 (38)  
Брюсов В. — 46 (37)  
Бурдель Э. — 43, 271 (34, 229)
- Вагнер Р. — 42, 43, 299, 301, 321, 388 (33, 34, 253, 256, 272, 330)  
Вайткунас Г. — 397 (340)  
Валкенборх Л. ван — 345, 346, 347, 405 (293, 294, 351)  
Ван Гог В. — 69 (54)  
Ван Дейк А. — 54 (42)  
Васнецов В. — 322 (273)  
Вейден Р. ван дер — 363, 365, 406 (309, 311, 352)  
Веласкез Д. — 54 (42)  
Венцлова А. — 397 (339)  
Венцлова Т. — 6 (8)

---

\* После номеров страниц в бумажном оригинале в скобках указаны номера страниц в файле — В.А.

Вильджюнас В. — 19 (17)  
Волошин М. — 68 (51)  
Вольман Б. (Бронислав) — 51 (39)  
Вольман Б. (Бронислава) — 49, 51, 54, 55, 88, 133, 402 (39, 40, 42, 43, 66, 104, 349)  
Вольман Г. — 51 (39)  
Воробьёв И. — 384, 396 (327, 338)  
Врубель М. — 45, 69, 75, 201, 322, 323 (36, 54, 56, 169, 274)  
Выспяньский С. — 104, 140, 374, 375, 407 (79, 105, 319, 320, 352)

Гайдн Ф.Й.— 22, 26, 392 (19, 26, 392)  
Гауди А.—353, 356, 405 (300, 303, 351)  
Гаудримас Ю. — 392 (334)  
Гегелло А. — 356, 405 (303, 351)  
Гейне Г. — 304 (258)  
Гельдерлин Ф. — 69 (54)  
Гельфрейх В. — 356, 406 (304, 352)  
Геңдель Г.Ф. — 36 (29)  
Гессе Г. — 315 (267)  
Гессен Е. — 6 (8)  
Гёте И.В. — 266, 368, 406 (225, 314, 352)  
Гиляровский В. — 391 (333)  
Гиртин Т. — 363, 364, 406 (308, 310, 352)  
Гланц М. — 6 (8)  
Гоген П. — 381, 382, 407 (324, 325, 353)  
Голомшток И. — 6 (8)  
Гольбейн Х. — 54 (42)  
Гольдман М. — 6 (8)  
Гораций — 212 (179)  
Григ Э. — 36, 37, 297, 389 (30, 252, 331)  
Григене Ю. — 397 (339)  
Гугенхейм П. — 405 (351)  
Гугенхейм С. — 383, 386, 407 (325, 328, 353)  
Гюго В. — 370, 371, 407 (316, 317, 352)

Даугманс О. — 6 (8)  
Дебюсси К. — 42, 95, 303 (33, 70, 257)  
Денби Ф. — 374, 376, 407 (319, 321, 353)  
Джентиле да Фабриано — 363, 364, 406 (308, 310, 352)  
Джотто ди Бондоне — 365, 406 (311, 352)  
Дичюс Р. — 19 (17)  
Добужинский М. — 62, 69, 74, 75, 206, 210, 258, 385, 387, 390, 391, 393 (48, 53, 56, 175, 179, 215, 327, 329, 332, 334, 336)  
Домбровский С. — 355, 405 (302, 351)  
Дуниковский К. — 45 (36)  
Дункан А. — 268, 270, 271, 273, 394 (227 – 230, 336)

Жерико Т. — 363, 364, 406 (308, 310, 352)  
Жукас В. — 396 (339)

Закшевский — 47 (38)  
Замойский М. — 34 (28)  
Зондергельд Р. — 346 (294)  
Зубовене Д. — 70 (54)

Иванов В. — 6 (8)  
Иванов Вяч. — 190, 208, 220, 263, 266, 392, 394 (158, 176, 187, 225, 335, 336)  
Ила С. — 398 (341)  
Индикоплов К. — 364, 406 (310, 352)  
Иофан Б. — 356, 406 (304, 352)

Йодвалькис П. — 6 (8)

Кандинская Н. — 385 (327)  
Кандинский В. — 5, 7, 352, 353, 383, 385 – 387, 407 (7, 9, 299, 325 – 329, 339, 353)  
Кассо Ж. — 80, 391 (60, 334)  
Карьер Э. — 374, 376, 407 (319, 321, 353)  
Каузик Я. — 43 (35)  
Кирико Дж. де — 353, 354, 405 (299, 300, 351)  
Кирхбаум Й. — 346 (294)  
Клее П. — 384 (327)  
Клименкова Н. — 6 (8)  
Клинт Г. — 372, 373, 407 (317, 318, 352)  
Клинггер М. — 54 (42)  
Клюн И. — 361, 362, 406 (305, 308, 352)  
Кончин Е. — 391 (334)  
Коперник Н. — 179 (151)  
Костаки Г. — 406 (352)  
Костюшко Т. — 22 (19)  
Кране В. — 370, 371, 407 (316, 317, 352)  
Кречетов (Соколов) С. — 46 (37)  
Кубрик С. — 114 (86)  
Куинджи А. — 45 (36)  
Кшижановский К. — 45, 47, 48, 50, 358 (36 – 39, 305)

Ландсбергис В. — 6, 79, 80, 126, 133, 142, 206, 246, 296, 310, 311, 315, 388, 394, 397,  
398 (8, 44, 59, 60, 96, 104, 114, 176, 206, 251, 263, 267, 330, 337, 340, 341)  
Ландсбергис-Жямкалнис Г. — 58 (44)  
Лансере Е. — 62 (48)  
Лапинский — 47 (37)  
Левин Г. — 6 (8)  
Левин Е. — 6 (8)  
Леви-Строс К. — 321 – 324, 345, 369, 395 (272 – 275, 292, 315, 338)  
Лейденский Л. — 372, 407 (317, 318, 352)  
Лейфел А. — 6 (8)  
Леман Б. — 208, 263, 378, 392, 395 (176, 224, 322, 335, 338)  
Ленин В. — 76, 353, 405, 406 (57, 300, 304, 351)  
Лермонтов М. — 207 (169)  
Липпи Ф. — 208 (176)  
Лисицкий Л. (Эль Лисицкий) — 353, 356, 405 (300, 302, 351)



Лист Ф. — 299 (253)  
Лобачевский Н. — 190 (159)  
Ломброзо Ц. — 393 (336)  
Лорд А. — 6 (8)  
Лукошюс — 307 (260)

Макачинас Т. — 398 (340)  
Маковский С. — 62, 68, 190, 208, 263, 385, 392 (48, 51, 158, 176, 225, 327, 334)  
Малер Г. — 42, 43 (33, 34)  
Малмстед Д. — 6 (8)  
Манн Т. — 7, 74, 388 (9, 56, 330)  
Маркевич (семья) — 20, 21, 26 (18, 22)  
Маркевич М. — 35, 36 (29, 30)  
Маркевич П. — 36, 48 (29, 38)  
Медичи — 358, 406 (305, 352)  
Мелетинский Е. — 320, 348, 395 (271, 295, 337, 338)  
Мендельсон Ф. (Мендельсон-Бартольди) — 25 (21)  
Мессиан О. — 273 (230)  
Метерлинк М. — 114 (87)  
Микеланджело Буонарроти — 358, 361, 406 (305, 308, 352)  
Милнер Д. — 353 (299)  
Моисей — 365, 406 (311, 652)  
Моне К. — 366, 406 (312, 313, 352)  
Моравская (Мацеевская) М. — 28, 30 – 34, 39, 75, 402 (23 – 28, 31, 56, 349)  
Моравский В. — 28, 271 (23, 229, 230)  
Моравский-Домброва Э. — 26 – 29, 31, 32, 35 – 37, 42, 43, 47, 49, 51, 55, 56, 61, 268, 271, 273, 292, 402 (22 – 24, 26, 27, 29, 30, 33, 34, 37, 40, 43, 47, 228 – 230, 248, 349)  
Моцарт В.А. — 25, 26, 37, 60, 377, 392, 407 (21, 22, 30, 43, 319, 321, 335, 353)  
Мунк Э. — 366, 367, 406 (312, 313, 352)  
Мурашко Н. — 45 (36)  
Мурильо Б.Э. — 54 (42)  
Мусоргский М. — 308 (262)

Навроцкий — 60, 61 (47)  
Нерис С. — 192 (162)  
Нива Ж. — 6 (8)  
Ницше Ф. — 69 (54)  
Носковский З. — 26, 37 (22, 30)  
Ньюмарч Р. — 7 (9)

Огиньский Б. — 22 (19)  
Огиньский М. — 22 – 25, 34, 36, 37, 51, 60, 130 (19 – 22, 28 – 30, 40, 46, 101)  
Огиньский М.-К. — 22 (19)  
Олмстед Х. — 6 (8)  
Оперман — 14 (13)  
Остроумова-Лебедева А. — 66, 390 (51, 333)

Пастернак Б. — 162 (127)  
Патинир И. — 358, 360, 406 (305, 307, 352)

Петров-Водкин К. — 68 (51)  
Пинегин Н. — 122, 392 (94, 95, 334)  
Поленова Е. — 322 (273)  
Превиати Г. — 372, 373, 407 (317, 318, 352)  
Прокофьев С. — 42, 313 (33, 265)  
Пропп В. — 319, 320 – 323, 343, 395 (271 – 274, 291, 337, 338)  
Пушкин А. — 19, 212 (17, 179)  
Пюви де Шаванн П. — 54 (42)

Радман (семья) — 388  
Радманайте (Чюрлённите) А. — 10, 11, 14, 19, 402 (12 – 14, 17, 349)  
Раннит А. — 6, 8, 384, 385, 396, 398 (8, 9, 327, 338, 341)  
Рат фон Г. — 6 (8)  
Раули Э. — 38 (31)  
Рафаэль Санти — 54 (42)  
Редон О. — 374, 376, 407 (319, 321, 353)  
Рейнеке К. — 35 – 38, 389 (28 – 31, 331)  
Рембрандт Х. ван Рейн — 54, 318 (42, 271)  
Репин И. — 44 (35)  
Рерих Н. — 68, 361, 362, 376, 391, 406, 407 (51, 305, 308, 320, 321, 333)  
Римский-Корсаков Н. — 61, 303 (47, 257)  
Ричардсон М. — 6, 343 (8, 291)  
Ричардсон Р. — 6 (8)  
Розенблюм Р. — 407 (353)  
Розинер Т. — 6 (8)  
Розинер Ф. — 389, 390, 392, 398 (331, 332, 334, 341)  
Роллан Р. — 210, 258, 377, 393 (179, 215, 320, 336)  
Россини Д. — 25 (21)  
Рубенс П.-П. — 54 (42)  
Рудич В. — 6 (8)  
Румель В. — 271 (229)  
Рущиц Ф. — 45, 358, 359, 366, 406 (36, 305, 306, 312)

Савицкас А. — 188, 392 (158, 334)  
Самойлов Д. — 192 (162)  
Саснаускас Ч. — 69 (53)  
Сегантини Д. — 54 (42)  
Седов Г. — 122 (94)  
Сенн А.Э. — 8, 398 (9, 341)  
Серюрье П. — 358, 359, 406 (305, 306, 352)  
Сибелиус Я. — 297 (252)  
Сидоров А. — 68 (51)  
Сималин Б. — 6 (8)  
Скляутаускайте А. — 6 (8)  
Скрябин А. — 42, 310, 348, 349 (33, 263, 295, 296)  
Словин Г. — 6 (8)  
Сметана Б. — 297 (252)  
Сологуб Ф. — 46 (37)  
Сомов К. — 62 (48)

Стабровский К. — 44 – 48, 53, 104, 389 (35 – 38, 42, 79, 331)  
Сталин И. — 74 (55)  
Станиславский Я. — 358, 359, 368, 406 (305, 306, 314, 352)  
Сташкевичюс Д. — 8, 398 (10, 341)  
Стравинский И. — 42, 104 (33, 79)  
Сыгетинский А. — 26 (22)

Татлин В. — 353 (299)  
Тиле К.Ф. — 377, 407 (321, 353)  
Тихий К. — 45 (36)  
Тициан (Тициано Вечеллио) — 54 (42)  
Тоул М. — 6 (8)  
Тютчев Ф. — 86, 122 (64, 95)

Улам А. — 6 (8)  
Уотс Д. — 374, 375, 407 (319, 320, 353)

Фангер Д. — 6 (8)  
Федаравичене Б. — 6, 82 (8, 61)  
Фейгелович Л. — 6 (8)  
Фламарион К. — 140, 284 (105, 240)  
Фомин И. — 356, 405 (303, 351)  
Фрейман Е. — 6 (8)

Ходлер Ф. — 54 (42)  
Хокусай К. — 370, 371, 407 (316, 317, 352)  
Хомерцер П. — 38 (31)

Чайковский П. — 64, 222, 270, 299, 303 (50, 189, 228, 253, 257)  
Чайковский С. — 366, 367, 406 (312, 313, 352)  
Чехов А. — 123 (95)  
Чистяков П. — 44 (35)  
Чудовский В. — 237, 240, 246, 263, 393, 394 (198, 204, 206, 222, 335, 336)  
Чюрлёнис В. — 60 (47)  
Чюрленис Й. — 60 (47)  
Чюрлёнис К. — 10, 11, 13, 14, 402 (11 – 14, 349)  
Чюрлёнис П. (Повилас) — 50, 54, 61, 126, 392 (39, 42, 47, 96, 334)  
Чюрлёнис П. (Пятрас) — 60 (47)  
Чюрлёнис С. — 35, 51, 60, 66, 270 (29, 40, 47, 51, 229)  
Чюрлёнис Ю. — 51, 66 (40, 51)  
Чюрлёните Я. — 6, 10, 13, 14, 19, 20, 30, 32, 44, 59, 60, 65, 66, 70, 71, 76, 130, 170, 263, 268, 273, 306, 307, 388, 389, 397, 398, 402 (8, 11, 12, 17, 18, 25 – 27, 35, 46, 50, 51, 53, 54, 57, 101, 141, 224, 227, 230, 260, 330, 331, 340, 341, 349)  
Чюрлёните-Каружене В. — 6, 46, 67, 70, 71, 75 – 79, 386, 396, 397, 402 (8, 36, 52, 54, 55, 57 – 59, 328, 339, 349)  
Чюрлёните-Кимантайте С. (Зося) — 57 – 62, 64 – 66, 68 – 70, 74, 75, 193, 288, 290, 291, 386, 388, 390, 393, 398, 402 (44 – 48, 50 – 56, 163, 244, 246, 247, 327, 328, 330, 332, 340, 347, 349)

Шевченко Т. — 19 (17)

Шекспир У. — 190 (161)  
Шёнберг А. — 7, 42, 43, 296, 310, 316 (9, 33, 34, 251, 263, 268)  
Шепетис Л. — 397 (339, 340)  
Шерешевский А. — 391 (333)  
Шиллер И.Ф. — 372 (317)  
Шишкин И. — 45 (36)  
Шопен Ф. — 25, 26, 28, 58, 268, 271, 299, 310 (21, 22, 24, 44, 228, 230, 253, 263)  
Шостакович Д. — 303 (257)  
Штук Ф. фон — 54 (42)  
Шуберт Ф. — 25 (21)  
Шукель Е. — 6 (8)  
Шукель Я. — 6 (8)  
Шуман К. — 32 (26)  
Шуман Р. — 69 (54)  
Шуфенекер К.Э. — 380, 407 (323, 353)

Щаранский А. — 58, 390 (44, 332)  
Щуко В. — 356, 406 (304, 352)  
Щусев А. — 356, 406 (304, 351)

Эстергази — 22 (19)  
Эткинд Е. — 6 (8)  
Эткинд М. — 6, 122, 123, 142, 389, 392, 393, 398 (8, 95, 114, 332, 334, 336, 341)  
Эвклид — 190 (159)

Юнг К.Г. — 349 (296)  
Юодис С.Э. — 396 (339)

Ядассон С. — 35, 37 (28, 30)

# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

## ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ

Микалоюс Константинас Чюрлёнис (фронтиспис)

1. Адель и Константинас — родители М.К. Чюрлёниса
- 2 – 3. Резные деревянные столбы — скульптуры на Дороге Чюрлёниса
4. Памятник М.К. Чюрлёнису в Друскининкае
- 5 – 6. Дома Чюрлёнисов в Друскининкае (рисунки М.К. Чюрлёниса)
7. Костёл в Друскининкае
8. М. К. Чюрлёнис и Э. Моравский. Ок. 1902
9. Мария Моравская. 1898 – 1899
10. В студии Варшавской художественной школы. Первый слева — М. К. Чюрлёнис
11. М. К. Чюрлёнис с матерью, братьями и сёстрами
12. Во время поездки на Кавказ. М. К. Чюрлёнис — третий слева, Э. Моравский — второй справа, Бр. Вольман — пятая справа. Анапа. 1905
11. М. К. Чюрлёнис с матерью, братьями и сёстрами
12. Во время поездки на Кавказ. М. К. Чюрлёнис — третий слева, Э. Моравский — второй справа, Бр. Вольман — пятая справа. Анапа. 1905
13. М. К. Чюрлёнис с женой Софией Кимантайте. 1909
14. Памятник на могиле Чюрлёниса в Вильнюсе (кладбище Расу)
15. Валерия Чюрлёните-Каружене в мемориальном музее Чюрлёниса в Друскининкае
16. Профессор Ядвига Чюрлёните на «скамейке вестников» (Дорога Чюрлёниса). 1975
17. Художественный музей Витаутаса и здание Галереи М. К. Чюрлёниса (справа) в Каунасе

## ЦВЕТНЫЕ РЕПРОДУКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.К. ЧЮРЛЁНИСА

1. Истина. 1905 (1906?). *Бумага, пастель. 91,6 × 67,8*
2. Безмолвие (Тишина). 1905 (1907?). *Бумага, пастель. 63,4 × 82,0*
3. Дружба. 1906 – 1907. *Бумага, пастель. 72,5 × 62,9*
4. Лесная музыка. Шелест леса. 1903 – 1904. *Холст, масло. 77,0 × 60,0*
5. Фавн. 1904. *Бумага, пастель. 72,1 × 47,2*
- 6 – 12. Симфония похорон. Цикл. I – VII. 1903. *Бумага, пастель. I. 73,1 × 62,8  
II. 62,5 × 73,3. III. 62,8 × 73,3. IV. 61,5 × 73,5. V. 73,0 × 62,0. VI. 73,0 × 58,5.  
VII. 73,2 × 62,7.*
13. Мысль. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 61,0 × 76,0*
14. Гимн. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 73,5 × 61,5*
- 15 – 16. Два эскиза к витражу. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. (59,0 × 21,0) × 2*
- 17 – 18. Два эскиза к витражу. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. (74,4 × 29,2) × 2*
19. Ивы. Вечер. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 62,8 × 72,3*
20. День. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 62,8 × 80,0*
21. Вечер. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 72,5 × 56,0*
22. Ночь. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 62,5 × 80,0*
23. Крепость. Контрфорсы. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 73,0 × 62,7*
24. Ночь. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 73,0 × 62,6*
- 25 – 33. Потоп. Цикл. I – IX. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. I. 59,5 × 72,5. II. 71,0 × 62,6.  
III. 73,0 × 62,0. IV. 66,6 × 66,6. V. 63,0 × 63,0. VI. 72,5 × 59,5. VII. 73,1 × 59,4.  
VIII. 73,0 × 59,6. IX. 73,3 × 59,5*

34. Покой. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 42,2 × 72,2*
- 35 – 37. Рех. Цикл. I – III. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. I: 74,3 × 58,5. II. 74,0 × 61,0. III. 73,9 × 61,0*
38. Гора. 1906. *Бумага, темпера, 72,8 × 62,8*
39. Композиция. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 59,8 × 73,2*
40. Ангел. 1904 – 1905. *Бумага, пастель. 73,2 × 62,5*
- 41 – 53. Сотворение мира. Цикл. I – XIII. 1905 – 1906. *Бумага, темпера. (35,5 × 30,5) × 13*
54. Приветствие солнцу. 1906 – 1908 (1909?). *Бумага, темпера. 56,4 × 71,4*
55. Ангелы. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907. *Бумага, темпера. 37,0 × 32,0*
56. Гимн. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907. *Бумага, пастель. 70,7 × 63,6*
57. Арфисты. Из цикла «Гимн». 1906 – 1907. *Бумага, темпера. 36,8 × 31,5*
58. Корабль. Облака. 1906. *Бумага, пастель. 83,0 × 68,0*
59. Былое. 1907. *Бумага, пастель. 66,5 × 75,5*
60. Весть. 1905 (1907?). *Бумага, пастель. 64,2 × 90,7*
- 61 – 63. Искры. Три картины. 1906 – 1907. *Бумага, темпера. I. 31,5 × 36,6. II. 31,5 × 36,4. III. 31,5 × 36,4*
- 64 – 71. Зима. Цикл. I – VIII. 1906 – 1907. *Бумага, темпера. I. 36,5 × 31,2. II. 36,2 × 31,2. III. 35,2 × 31,2. IV. 31,2 × 35,8. V. 36,0 × 31,4. VI. 36,2 × 31,0. VII. 36,5 × 31,5. VIII. 36,0 × 37,0*
- 72 – 75. Весна. Четыре картины. 1907 – 1908. *Бумага, темпера. I. 36,0 × 31,5. II. 37,1 × 31,7. III. 37,1 × 31,7. IV. 36,5 × 31,5*
- 76 – 78. Лето. Цикл. I – III. 1907 – 1908. *Бумага, темпера. I. 36,4 × 31,3. II. 36,2 × 31,2. III. 36,0 × 30,2*
- 79 – 81. Лето. I – III. 1907 – 1908. *Бумага, темпера. I. 36,5 × 30,0. II. 49,0 × 47,0. III. 36,1 × 28,4*
- 82 – 84. Райгардас. Триптих. 1907 – 1908. *Бумага, темпера. (61,7 × 72,4) × 3*
- 85 – 86. Утро. Город. I – II. 1905 – 1906(?). *Бумага, темпера. I. 26,3 × 28,5. II. 26,1 × 28,7*
- 87 – 88. Город. I – II. 1908. *Бумага, темпера. I. 36,8 × 30,2. II. 36,8 × 30,6*
- 89 – 100. Знаки зодиака. Цикл. I – XII. 1907. *Бумага, темпера. I. Водолей. 36,2 × 31,4. II. Рыбы. 36,0 × 30,4. III. Овен. 36,4 × 31,4. IV. Телец. 36,0 × 30,9. V. Близнецы. 36,0 × 30,9. VI. Рак. 36,4 × 31,2. VII. Лев. 36,0 × 30,8. VIII. Дева. 36,1 × 31,6. IX. Весы. 36,0 × 30,9. X. Скорпион. 36,4 × 31,6. XI. Стрелец. 36,4 × 31,5. XII. Козерог. 36,4 × 31,6*
- 101 – 103. Мой путь. Триптих. 1907. *Бумага, темпера. I (III?). 36,3 × 30,8. II. 54,2 × 45,0. III (I?). 36,3 × 30,8*
104. Лес. 1907 – 1908. *Бумага, пастель. 62,0 × 72,8*
- 105 – 107. Сказка. Путешествие королевны. I – III. 1907. *Бумага, темпера. I. 73,0 × 63,0. II. 62,7 × 72,1. III. 72,2 × 62,8*
- 108 – 110. Путешествие королевича. Сказка. Триптих. 1907. *Холст, темпера. I. 45,6 × 50,4. II. 45,5 × 50,3. III. 45,8 × 50,3*
111. Ноев ковчег. 1909. *Бумага, темпера. 63,3 × 73,0*
112. Фантазия. Демон. 1909. *Бумага, темпера. 56,6 × 73,0*
113. Жемайтйские кресты. 1909. *Бумага, темпера. 36,0 × 32,0*
114. Жемайтйское кладбище. Литовское кладбище. 1909. *Бумага, темпера. 61,5 × 62,0*
115. Крепость. Сказка. 1909. *Бумага, темпера. 60,0 × 77,0*
116. Замок. Сказка. 1909. *Бумага, темпера. 49,6 × 67,1*
117. Короли. Сказка. 1908 – 1909. *Холст, темпера. 70,2 × 75,2*
118. Ангелы. Рай. 1909. *Бумага, темпера. 47,5 × 62,0*

119. Жертвенник. 1909. *Бумага, темпера. 59,5 × 59,5*
120. Фуга. Из диптиха «Прелюд и фуга». 1907 – 1908. *Бумага, темпера. 62,6 × 73,0*
- 121 – 122. Прелюд и фуга. Диптих. 1908. *Бумага, темпера. (62,0 × 73,0) × 2*
- 123 – 125. Фантазия. Триптих: Прелюд. Фуга. Финал. 1908. *Бумага, темпера. (61,0 × 70,7) × 3*
126. Город. Прелюд. 1908 – 1909. *Бумага, темпера. 59,0 × 70,4*
127. Ангел. Прелюд. 1908 – 1909. *Бумага, темпера. 50,0 × 53,7*
- 128 – 131. Соната солнца. 1907. *Бумага, темпера. Аллегро. 63,0 × 59,5. Анданте. 63,2 × 58,4. Скерцо. 63,0 × 59,5. Финал. 63,0 × 59,7*
- 132 – 135. Соната весны. 1907. *Бумага, темпера. Аллегро. 72,8 × 62,0. Анданте. 72,4 × 62,6. Скерцо. 72,6 × 62,0. Финал. 72,6 × 62,2*
- 136 – 139. Соната ужа. 1908. *Бумага, темпера. Аллегро. 61,6 × 71,8. Анданте (?). 60,5 × 71,0. Скерцо (?). 61,0 × 71,5. Финал. 62,4 × 73,0 (взаиморасположение «Анданте» и «Скерцо» точно не известно)*
- 140 – 143. Соната лета. 1908. *Бумага, темпера. Аллегро. 72,6 × 62,0. Анданте. 72,6 × 62,0. Скерцо. 73,0 × 63,0. Финал. 72,6 × 62,0*
- 144 – 146. Соната моря. 1908. *Бумага, темпера. Аллегро. 73,4 × 63,0. Анданте. 73,3 × 62,4. Финал. 73,2 × 63,0*
- 147 – 148. Соната пирамид. 1908 (1909?). *Бумага, темпера. Аллегро. 76,6 × 59,7. Скерцо. 53,2 × 63,4*
- 149 – 150. Соната звезд. 1908. *Бумага, темпера. Аллегро. 72,2 × 61,4. Анданте. 73,5 × 62,5*
151. Жертва. 1909. *Холст, темпера. 71,0 × 78,5*
152. Rex. 1909. *Холст, темпера. 147,0 × 133,0*

## **ЧЁРНО-БЕЛЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ (К ГЛАВЕ «АРХЕТИПНАЯ ЖИВОПИСЬ»)\***

1. М. К. ЧЮРЛЁНИС. Путешествие королевича. 1907
2. ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ. Вавилонская башня. 1563. Вена. Художественно-исторический музей
3. ЛУКАС ВАН ВАЛКЕНБОРХ. Вавилонская башня. 1568. Мюнхен. Старая Пинакотекка
4. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Замок
5. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Жертвенник. 1909
6. Антропоморфные печи-горшки. Бронзовый век
7. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Город. Этюд 1908 – 1909
8. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Баллада (Чёрное солнце). 1909
9. ДЖ. ДЕ КИРИКО. Красная башня. 1913. Венеция. Собрание Пегги Гугенхейм
10. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Из цикла «Город». 1908
- 11 – 12. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Город Диптих. 1908
13. С. ДОМБРОВСКИЙ. Экспериментальный проект Храма единения народов. 1919
14. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Замок. Сказка. 1909
15. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Демон 1908 – 1909
16. ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ. Проект «Горизонтального небоскреба» в Москве. 1923 – 1925
17. И. ФОМИН. Проект памятника на братской могиле в Лесном. Петроград. 1923
18. А. ГАУДИ. Вилла Гуэль в Барселоне. Верх павильона. 1887
19. А. ГЕГЕЛЛО. Проект крематория Петроград. 1919
20. А. ЩУСЕВ. Второй деревянный мавзолей В.И. Ленина в Москве. 1924

---

\* Произведения Чюрлёниса выделены двухкрасочной печатью

21. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Крепость. 1909
22. В. ГЕЛЬФРЕЙХ, Б. ИОФАН, В. ЩУКО. Проект (вариант) Дворца Советов в Москве. 1933 – 1935
23. Ф. РУЩИЦ. Облако. 1902. Познань. Национальный музей
24. Ф. РУЩИЦ. Старый дом. 1903. Варшава. Национальный музей
25. Я. СТАНИСЛАВСКИЙ. Облако. 1903. Варшава. Национальный музей
26. П. СЕРЮЗЬЕ. Меланхолия. 1890. Париж. Частное собрание
- 27 – 29. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Лето Триптих. 1907 – 1908
30. И. ПАТИНИР (1485 – 1524). Св. Иероним в пещере. Лондон. Национальная галерея
31. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Эскиз композиции. 1907
32. И. КЛЮН. Портрет жены художника (Туберкулёз). 1910. Афины. Собрание Г. Костаки
33. МИКЕЛАНДЖЕЛО. Скульптура «Ночь». 1520 – 1534. Флоренция. Капелла Медичи в церкви Сан-Лорано
34. Н. РЕРИХ. Воин света. Нью-Йорк. Музей Н. Рериха
35. Н. РЕРИХ. Небесный бой. 1909. Санкт-Петербург. Государственный Русский музей
38. Храм в Тикале. Гватемала. Ок. 700
39. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Гора. 1905
40. Т. ЖЕРИКО. Героический ландшафт с рыбаками. 1815 – 1816. Мюнхен. Новая пинако-тека
41. ДЖ. ДЕ ФАБРИАНО. Святой Николай. 1425. Ватикан
42. Миниатюра из «Книги Козьмы Индикоплова». Фрагмент. Список первой пол. 16 века
43. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Сказка Путешествие королевы. Триптих. Фрагмент первой картины. 1907
44. Т. ГИРТИН. Бамбергский замок. 1797. Лондон. Галерея Тейт
45. РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. Святой Георгий и дракон. Фрагмент. 1455. Вашингтон. Национальная галерея искусств
46. ДЖОТТО. Святой Франциск извлекает воду из скалы. Фрагмент фрески. Ок. 1296 – 1300. Ассизи. Верхняя церковь Сан-Франческо
47. Мозаика «Моисей получает завет на горе Синай». VI век. Равенна, церковь Сан-Витале
48. Ф. РУЩИЦ. Зимняя сказка. 1904. Краков. Национальный музей
49. К. МОНЕ. Водяные лилии. Париж. Музей Оранжери
50. С. ЧАЙКОВСКИЙ. Пейзаж с часовенкой. 1908. Бельско-Бяла. Музей
51. Э. МУНК. Остров. Ок. 1900. Мангейм. Государственная художественная галерея
52. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Покой. 1904 – 1905
53. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Горы. 1905
55. Я. СТАНИСЛАВСКИЙ. Тополя. 1900. Краков. Национальный музей
54. И.-В. ГЁТЕ. Шествие тополей. Рисунки. 1808. Веймар. Национальный музей Гёте
56. А. БЁКЛИН. Остров мёртвых. 1880. Базель. Государственный музей
57. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Соната моря. Финал. 1908
58. В. КРАНЕ. Кони Нептуна. 1892. Мюнхен. Новая пинакоотека
59. К. ХОКУСАЙ. В морских волнах у Канагава (Большая волна). Из серии ксилографий. 1823 – 1831
60. В. ГЮГО. Волна (Моя судьба). 1857. Париж. Дом Виктора Гюго
61. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Жертва. 1909
62. Л. ЛЕЙДЕНСКИЙ (1494 – 1533). Ангел. Гарвардский университет. Буш-Райзингер музей
63. Г. ПРЕВИАТИ. Похороны Девы. Рим. Национальная галерея современного искусства
64. У. БОЧЧИОНИ. Те, кто остаются. 1911. Нью-Йорк. Музей современного искусства
65. Г. КЛИМТ. Нагая истина. 1899. Вена. Австрийская национальная библиотека



66. С. ВЫСПЯНЬСКИЙ. Бог-отец — «Да будет». 1897 – 1902. Витраж в костёле францисканцев. Краков
67. С. ВЫСПЯНЬСКИЙ. Польша. 1894. Фрагмент эскиза витража для кафедрального собора во Львове
68. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Тоска (не сохран.)
69. Д.Ф. УОТС. Творец миров. Ок. 1902. Торонто. Художественная галерея Онтарио
70. Э. КАРЬЕР. Сон Боаза III (Книга «Руфь»). 1900. Кливленд. Музей искусств
71. Ф. ДЕНБИ. Тема из Апокалипсиса. 1829. Нью-Йорк. Собрание Роберта Розенблюма
72. А. БЕНУА. Фантазия по мотивам Чюрлёниса. Ок. 1910 – 1912. Санкт-Петербург. Государственный Русский музей
73. О. РЕДОН. Воспоминание. 1905 – 1910. Чикаго. Художественный институт
74. Н. РЕРИХ. Роспись алтаря церкви во Флёнове. 1910 – 1914
75. К.-Ф. ТИЛЕ. Эскиз декорации к «Волшебной флейте» Моцарта. 1819. Нью-Йорк. Музей Метрополитен
76. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Заставка к народным песням. 1908
77. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Заставка
78. Буквица из парижского журнала «Искусство декорации» (1897 – 1911)
79. Парижский метрополитен. Вход на станцию «Тюильри»
- 80 – 83. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Буквицы
84. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Видение. 1904 – 1905
85. К.-Э. ШУФЕНЕКЕР. Эскиз обложки журнала «Голубой лотос». Париж. Галерея Де Иль
86. М.К. ЧЮРЛЁНИС. Из цикла «Сотворение мира». Фрагмент. 1905 – 1906
87. П. ГОГЕН. Над пропастью. 1888. Париж. Музей декоративного искусства
88. М.К. ЧЮРЛЁНИС. День. 1904. (1905?)
89. В. КАНДИНСКИЙ. Ландшафт с локомотивом близ Мурнау. 1909. Нью-Йорк. Музей Соломона Гугенхайма

ФЕЛИКС РОЗИНЕР  
ИСКУССТВО ЧЮРЛЁНИСА

Ответственный за выпуск *Л.И. Короткина*  
Редактор *Б.З. Ящина*  
Художник *С.А. Лифатов*  
Технический редактор *И.Г. Алексеева*  
Корректор *И.А. Шорсткина*

Сдано в набор 23.04.92.  
Подписано в печать 12.10.92.  
Формат 60 × 90/16  
Бумага мелованная  
Гарнитура шрифта Универс  
Печать офсет  
Усл. п. л. 25,5. Усл.кр.-отт. 67,0.  
Уч.-изд.л. 25.990.  
Тираж 10 000 экз. Зак. № 1554.  
Ассоциация совместных предприятий, международных объединений и организаций.  
Издательский центр «Терра»  
109008, Москва, Автозаводская ул., д. 10, а/я 73

Можайский полиграфкомбинат Министерства печати Российской Федерации. 143200,  
г. Можайск, ул. Мира, 93.

*От автора и издателей*

Документальные фотографии и сравнительный искусствоведческий материал по необходимости воспроизведены из книг и периодических изданий, что отразилось на полиграфическом качестве чёрно-белых иллюстраций.

**Феликс Розинер**

Р64 Искусство Чюрлёниса. — М.: Терра. 1992 — 408 с: ил.

ISBN 5-85255-152-X

Книга содержит рассказ о жизни замечательного литовского художника М. К. Чюрлёниса и глубокое исследование его многогранного творчества. Автор, известный писатель и учёный, размышляет о природе и образной системе во многом ещё загадочного искусства Чюрлёниса, анализируя главным образом его живопись.

Р  $\frac{4903020000 - 044}{А30(03) - 93}$  Без объявл

ББК 85.143 (3)

*Сканирование, OCR — Айвазьян Владимир*

