

рисом Леманом. Н.А. Богомоловым²² опубликована работа о влиянии идей Лемана на некоторые произведения Хлебникова. Ряд исследователей высказывают предположение о том, что Леман, возможно, был своего рода духовным наставником Хлебникова. Не исключено что знакомство Спасского с Борисом Леманом состоялось именно благодаря В. Хлебникову.

В 1922 г. Спасский вступает в Московское антропософское общество²³. Как рассказывал сам художник, его работа «Медитация», хранящаяся в настоящее время в Государственной Третьяковской Галерее, привлекла внимание Бориса Лемана: поводом к знакомству послужил расшифрованный Леманом текст, изображенный на картине в книге, лежащей перед погружившейся в размышление женщиной.

Леман пригласил Спасского в Петербург, так как в тот момент являлся секретарем Петербургского отделения Русского антропософского общества. Полгода художник жил и работал в Северной столице. В 1923 г. Русское общество было закрыто. В середине 20-х годов Лемана сослали в Среднюю Азию.

В середине 1920-х годов Спасский преподает в Сухановской школе. 1925-1935 годы — работает в цирке, в качестве режиссера и шпрых-штаймейстера, то есть директора, затем помощником режиссера в театре Е. Вахтангова, пишет портреты, оформляет книги, сотрудничает в Музгиз. Одновременно сотрудничает с архитекторами Фоминым (Роспись госпиталей в Лефортове), Душкиным (станция метро «ЗИС», интерьеры «Детского мира») В 1935 г. начинает заниматься реставрацией икон и расписывать храмы²⁴.

В 40-е годы (1942-1945) Спасский переезжает в Тбилиси, где живет семья жены, работает художником-декоратором в Театре оперы и балета им. З.П. Палиашвили²⁵.

После войны изучает иконопись и вплоть до начала 70-х годов занимается реставрацией и расписывает храмы. Его кисти принадлежат росписи трапезной и облик Христа на окне в Ново-Девичьем монастыре, росписи церкви Петра и Павла в Лефортово, церквей в Лианозово, Пушкино, Троицком, в Кишиневе, и многие др.

Реставрация икон и роспись церквей, серьезное изучение иконописи во многом определили не только метод, но сюжеты и иконографию мастера.

В советское время состоялись только две прижизненные выставки мастера, его работы экспонировались в ДК Института атомной энергии им. И. Курчатова и в стенах Шуйского историко-художественного музея. Тем не менее его творчество было известно в кругу интеллектуальной религиозно-ориентированной публики. Среди зрителей Спасского было немало людей, посещавших выставки Двадцати московских художников.

В настоящее время работы мастера хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Литературном музее, РГАЛИ, Шуйском историко-художественном музее, в музеях Соликамска, Рузы, Иркутска, в музее Д. Бурлюка в США, частных собраниях России, Грузии, Украины, США, Румынии, Германии, Израиля, Австралии. Его работы выставлялись неоднократно на московских выставочных площадках (Музей в бывшей церкви Симеона Столпника, выставочных залах «Беляево», «Кунцево», «На Каширке», «ВДНХ», Центральном доме художника, музей-квартире Андрея Белого, Выставочном зале федеральных архивов).

ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ. ОБРАЗ МУЗЫКИ В ПОРТРЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ

Д.В. Жуков,
Москва

Человек издавна пытался проникнуть в суть вещей окружающей его действительности. Свое восхищение или неприятие, восторг или ужас, понимание или непонимание окружающего его мира он пытался запечатлеть теми средствами, что позже получили названия различных видов искусств: поэзия, живопись, скульптура... Одно из таких средств получило название «музыка».

²¹ РГАЛИ, ф. 527, оп. 2, д. 44 (Фото с подписью А. М. Рассовой: «Художник Е. Спасский, у которого зимой 1922 г. жил В. Хлебников»). О своей жизни у Е. Спасского В. Хлебников пишет в письме (апрель 1922 г.): «Я живу вместе с художником Спасским в одной комнате: Мясницкая д. 21 кв. 39». В. Хлебников. Собрание произведений Велимира Хлебникова под ред. Тынянова Ю., Степанова Н., Ст. Л. 1933. с. 325. В архиве Е. Спасского, хранящемся у Курьяновой Г. Я., имеется письмо А. Е. Парниса от 09.12.64. Парнис пишет Е. Спасскому: «У сына художника Митурича я видел рисунок П. В. Митурича «Хлебников в квартире художника Спасского». С. Спасский (брат художника) в своей статье «Хлебников» также упоминает о жизни Хлебникова у Е. Спасского».

²² Богомолов Н. Об одном из источников диалога Хлебникова «Учитель и ученик». // Русская литература начала XX века и оккультизм. М. 2000. с. 264-270.

²³ РГВА (Российский государственный военный архив). Ф. 1176К, оп. 1, д. 24а, л. 12-13. Примечательно, что в списках членов общества числятся также и Михаил Чехов.

²⁴ В архиве Е. Д. Спасского имеются договора-подряды на выполнение церковных заказов по росписи церквей. Косвенные свидетельства о работе над церковными заказами содержатся также в письмах Елене и Вере Дуловым.

²⁵ РГАЛИ, ф. 757, оп. 1, д. 199, 197, 196 (Афиши спектаклей Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили, оформленные Е. Спасским. Эскизы костюмов к спектаклям Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили, «Бахчисарайский фонтан», «Паяцы». Эскизы декораций к спектаклям «Ветер», «Князь Игорь», «Паяцы»).



Дать точное и полное определение явлению, называемому «музыка», просто невозможно. В ряду различных видов искусств она всегда занимала особое место. Если сравнить музыку с другими искусствами, то следует отметить, что все виды человеческого восприятия окружающей действительности имеют свой прообраз в нашем физическом мире. Когда скульптор создает, к примеру, статую прекрасной Венеры, могучего Зевса или великолепного Аполлона, он берет за образец идеализированный образ реального физического человека. То же самое мы видим в живописи. Поэзия также пытается создавать отражение окружающего нас мира. Однако если мы захотим применить ту же теорию к музыке, то здесь вряд ли удастся добиться успеха. Когда музыкант сочиняет музыку, он не может ничему подражать. Он извлекает мотивы музыкального творчества из глубин своей души.

Евгений Дмитриевич Спасский в своих воспоминаниях оставил нам те ощущения и переживания, которые он испытал при своих собственных встречах с музыкой. Начиная с раннего детства, у него стала проявляться способность за обычными явлениями природы видеть их внутреннюю сущность, как бы душу этих явлений. «Очень ярко стоит передо мной следующая картина: — писал художник, — вечерело, я сидел на последней ступеньке лестницы, выходящей с террасы во двор. По небу высоко бежали гонимые ветром облачка, белые маленькие облачка на синем вечернем небе. Я был заморожен этой картиной. Замер, смотрел и не мог оторваться. Там все было наполнено живыми существами, все наполнено жизнью и звучанием, и мне хотелось понять и расслышать, о чем там шептали другие существа. И вдруг прервал мое созерцание голос отца. Он, оказывается, за мною следил и с удивлением спросил: «Ты что там видишь, на что смотришь?» Я спокойно и уверенно ему ответил, что вижу ангелов. Мне казалось это таким простым и реальным, что я был поражен его непониманием. И он, и я этот вечер запомнили навсегда» [1].

В восемь лет родители отдали Евгения в художественную школу для обучения игре на скрипке. Преподавателем его стал известный в то время скрипач Виктор Робертович Вильшау. «Это был замечательный человек, — вспоминал Евгений Дмитриевич, — и очень чуткий музыкант. Я был поистине в него влюблен, но мне каждый раз было стыдно к нему приходиться, так как я очень мало занимался дома над заданным уроком». Сам Вильшау — очаровательный, спокойный, мягкий человек, по-настоящему влюбленный в свой инструмент, — очень любил скрипку, на которой занимался Спасский. Почти всегда перед уроком он брал ее и лично настраивал. Часто после настройки, очарованный звучанием, начинал на ней играть и все забывал. «Я замирал стоя около него, я ведь тоже любил музыку, любил слушать, когда он начинал увлеченно играть, я мог так стоять, не двигаясь, сутки и если нужно, то и больше, уносимый звуками в бесконечность. Он же играл волшебно, взволнованно, вдохновенно. Я любовался его рукой, эластичными пальцами на кончиках снабженными мягкими подушечками, пальцы его двигались по струнам словно каучуковые, лаская гриф. А иногда из ласковых они превращались в волевые, властные, я так был очарован его игрой! Я не мог оторвать глаз от его руки. Мы, видимо, оба впадали в транс и пробуждались только тогда, когда открывалась дверь класса и входил следующий ученик. Он бывал очень растерян и с большим удивлением спрашивал: «Неужели уже прошел урок?» И, отдавая мне скрипку, прибавлял: «Ты мне не давай её настраивать» [1].

Такие уроки всегда были праздниками для маленького Евгения, он словно принимал незримое участие в этом таинственном колдовстве звуков, очарование от которых сохранил до конца своих дней. «Он первый мне открыл таинственную красоту человеческой руки, гибкой, выразительной, умеющей творить прекрасное в мире. Но я должен был с ним проститься, и, прощаясь, мы оба плакали. Тяга к рисованию пересилила, и в 12 лет я, не говоря ни слова родителям, поступил в школу живописи, ваяния и зодчества при императорской Академии Художеств в Тифлисе» [1].

Однако трепетное отношение к музыке художник сохранил на протяжении всей своей творческой деятельности. Раскрывая в лицах композиторов и музыкантов прошлого ее внутреннюю суть, он создал целый цикл портретов творцов музыкального искусства.

Каждый портрет художника — это целая жизнь. Жизнь музыки, запечатленная, как бы замершая, на холсте. Можно ли физически показать то, что нельзя зафиксировать каким-либо материальным способом? Спасский смог. Он показал

музыку через ее творцов — композиторов и музыкантов.

В самом цикле портретов Е.Д. Спасского просматривается своеобразная духовная трехуровневая иерархия.

К первому уровню можно отнести портреты композиторов и музыкантов, мало известных сегодня широкому кругу людей. Однако в свое время для своих народов они сыграли огромную роль в становлении национального самосознания и культуры. К таким работам следует отнести портрет композитора, скрипача, танцора, дирижера и педагога итальянского происхождения, создателя французской национальной оперы, крупнейшей фигуры музыкальной жизни Франции эпохи Людовика XIV, Жана-Батиста Люлли.

Сын мельника, подвизавшийся мальчиком в интермедиях балаганного театра, Люлли был взят в свиту французского дворянина, который привез его в Париж, определил слугой, а затем и пажем к сестре короля. За сатирические стишки против патронессы его изгнали. Однако таланты певца, скрипача, гитариста и танцора успели обратить на себя внимание во дворце, и он был зачислен в придворный оркестр («24 скрипки короля»). В 20 лет назначен инспектором инструментальной музыки, а затем придворным композитором, суперинтендантом (верховным надзирателем) музыки и маэстро королевской семьи. Постепенно он прибрал к рукам так называемую «большую конюшню», оркестр охотничьей музыки и музыки шествий, капеллу (церковный хор), организовал новый малый оркестр короля (16 скрипок), соединил и реформировал все музыкальные коллективы при дворе. Будучи директором придворного балета, рядом указов короля он закрепил за собой исключительное пожизненное и наследственное право ставить во Франции оперы, право открывать музыкальные школы, печатать партитуры и либретто. В результате сын мельника добился дворянского звания и места королевского секретаря. Ловкий, разносторонне одаренный, Люлли представлял собой типичную фигуру периода царствования Людовика XIV. Он получал огромные доходы и оставил после себя колоссальное наследство. Умер он от удара дирижерской палочкой по ноге, из-за чего образовалась гангрена (в те времена театральные дирижеры в буквальном смысле отбивали такт большой палкой).

Таким его и изобразил на своем портрете Е.Д. Спасский («Жан-Батист Люлли», 1976). Мы видим блестящего вельможу с волевым, несколько надменным лицом, в пышном рыжем парике и шикарном красном камзоле. Его шею обрамляет кружевной воротник батистовой белоснежной рубахи, выбившийся из-под голубого жилета. В руке он сжимает гриф виолы да гамба, очень распространенного в те времена смычкового инструмента. Художник изобразил его на фоне залов королевского дворца, простор которых ощущается зрителем, благодаря прозрачно-голубому цвету, очень удачно выбранному художником. Как писали музыковеды, искусство Люлли столь же облагорожено, рационалистически размеренно, очищено от всего случайного, мелкого, как и величественные парки Версаля.

К этому же уровню иерархии портретов музыкантов и композиторов относится портрет норвежского скрипача и виртуозного исполнителя Уле Булля («Уле Буль», 1984). Путь в музыку норвежского музыканта был довольно извилист. Вопреки желанию отца, предполагавшего для сына церковную стезю, мальчик



«Улле Буль». 1984. Холст, мас.ло. 46x37



с детства тянулся к музыке. Уже в 4-5-летнем возрасте он самостоятельно подбирал на скрипке мелодии песен, которые пела его мать. В возрасте девяти лет Буль исполнил партию первой скрипки в оркестре Бергенского театра и выступил солистом с оркестром Музыкального общества города, руководителем которого стал его наставником. В 18 лет Буль отправился в Кристианию (ныне столица Норвегии Осло) для поступления в университет, однако, видимо, это был не его путь. Какое-то время он прожил в Германии, изучая право, но в итоге в 1831 г. оказался в Париже, где начал концерттировать и быстро добился успеха. В 1830-40-е гг. Буль широко гастролировал по Европе: так, только в 1836-1837 гг. он дал 274 концерта в Англии и Ирландии. В 1840 г. вместе с Ференцем Листом Буль исполнил Крейцерову сонату Бетховена. Игра Буля удостоилась высочайшего отзыва Роберта Шумана, поставившего его на уровень с Никколо Паганини.

Буль был сторонником норвежского национального самоопределения: государственной независимости от Швеции и культурной — от Дании. В 1850 г. он стоял у истоков Норвежского театра в Бергене — первого театра, в котором спектакли шли на норвежском языке. Кроме того, национальные чувства Булла находили отражение в его концертной деятельности: он часто включал в программу своих выступлений вариации на норвежские народные темы. Необычайной популярностью музыкант пользовался в США, где в 1843 г. состоялись его первые гастроли. Видимо, Америка оставила неизгладимое впечатление на музыканта, и в 1853 г. он предпринял попытку создать в США нечто вроде коммуны под названием Олеана, для чего приобрёл в Пенсильвании около 13 тысяч гектаров земли и основал четыре поселения. Попытка не увенчалась успехом (отчасти из-за неплодородности земли), и Буль вернулся к концертной и преподавательской деятельности. Особой его заслугой считается роль, сыгранная им в жизни Эдварда Грига. В 1858 г. он убедил родителей 15-летнего музыканта (приходившегося ему дальним родственником — брат Булля был женат на тётке Грига) отправить одарённого юношу для продолжения музыкального образования в Лейпцигскую консерваторию. Глубоко национальный характер норвежского музыканта заинтересовал Е. Спасского, решившего передать его черты на холсте.

От портрета Уле Булля веет чистым холодным ветром Норвегии. В облике музыканта перед нами как бы предстаёт сама эта северная европейская страна. Открытый взгляд светлых голубых глаз, несколько рубленные и строгие черты лица, обрамленные длинными соломенными волосами, воскрешают перед нами облик мифического воина викинга, полем битвы которого стала музыка. Художнику удалось очень тонко передать национальный характер музыканта, запечатлеть на холсте то, чем является его личность для всего норвежского народа. В свое время похороны Булля вылились в грандиозную демонстрацию народной любви и признания: корабль с его телом сопровождал эскорт из 15 пароходов и нескольких сотен лодок.

И здесь мы переходим к другому, более высокому уровню изображений великих композиторов и музыкантов Евгения Спасского.

Образы Иоганна Себастьяна Баха и Людвиг ван Бетховена сильно занимали художника на протяжении всей его жизни. В своем творчестве он много раз возвращался к написанию портретов этих композиторов. Творчество Баха часто представляется чрезмерно серьезным, академически сухим и рассудочным. Действительно, в его творчестве много рационалистической дисциплины, углубленной созерцательности. В чем-то творчество композитора перекликается с немецкими философами XVII-XVIII веков, Лейбницем, Яковом Бёме. Но сила разума у Баха сочетается с эмоциональной мощью, строгая логика со смелой фантазией. На портрете Спасского мы видим композитора-мыслителя, взгляд которого пронизывает не только нашу сиюминутную действительность, но и высокие области духа («Иоганн Себастьян Бах», 1955). Как отмечал в своем исследовании творчества художника Р. Багдасаров, знавший художника лично, рельефная выделенность мимических мышц выше уровня век отсылает нас к парсунам, первым светским портретам, занявшим в русской живописи место между церковной иконой и мирским образом в конце XVI, начале XVII вв. [2]. Легкая полуулыбка чем-то напоминает изображения медитирующего Будды в традиционном буддийском искусстве. В этом образе художник показал глубокую связь учености Баха, уходящей за грани обыденной науки к духовным мирам, с глубокими национальными корнями, связанными со слоями немецкого бюргерства. Возможность в своей музыке соединять духовные миры и обыденную действитель-

ность, при этом делать это так ярко и впечатляюще, почти театрально, привела к тому, что в XIX веке вокруг баховских кантат завязалась оживленная дискуссия об истинной и ложной музыке церкви. В результате двери лютеранских храмов были закрыты для исполнения самых лучших творений композитора. В своем портрете Е.Д. Спасскому удалось передать то сплетение высокого духа и материального мира, результатом которого стала музыка Баха.

В картине «И.С. Бах за работой» (1977) Е.Д. Спасский изображает ту атмосферу, в которой создавались произведения великого композитора. В кабинете Баха, на подоконнике он изобразил небольшую наряженную куколку, сжимающую в руках маленькую виолу да гамба. Существует легенда, согласно которой, как-то раз один из друзей Евгения Дмитриевича похвалил придуманный художником интерьер кабинета композитора. «Я ничего не придумываю» — резко откликнулся Евгений Дмитриевич, хотя тут же прибавил, что сам лично никогда не был в кабинете И.С. Баха. Как же был удивлен его друг, когда несколько лет спустя он попал в дом-музей Баха и увидел на подоконнике ту самую куколку, причем именно там, где ее и изобразил Е.Д. Спасский. Эту куколку Евгений Дмитриевич смастерил сам, как подарок своей жене Ирине Александровне.

С портретом Людвига ван Бетховена Спасский работал долго и упорно. Сохранилось несколько различных работ художника, в которых он воссоздает облик великого композитора, среди них есть и графические работы и даже из керамики. Спасскому хотелось уловить в Бетховене тот самый свободолюбивый дух, которым пронизаны почти все его произведения, передать его на холсте.

Вопрос о том, насколько среда и дух времени влияют на творчество, далеко неоднозначен. Бетховен читал произведения Ф.Г. Клопштока, одного из предшественников движения «Бури и натиска». Он был знаком с великим И.В. Гёте, глубоко уважаемого им не только как поэта, но и как мыслителя. Политическая и общественная жизнь Европы того времени очень тревожна, ведь это эпоха Великой Французской революции. Сам характер Бетховена, как творца был сформирован временем, в котором он жил. Вулканическая, взрывная природа его творчества — несомненно, воплощение духа революционных лет. Смелое нарушение общепринятых норм, мощное самоутверждение, грозная атмосфера бетховенской музыки — вот что пытался увидеть в образе великого композитора Е.Д. Спасский («Бетховен», конец 1950-х — 1960-е годы). В его портрете все наэлектризовано. Сам музыкант и композитор — подобен грозовой туче. От его головы как будто исходят силовые волны, а кончики волос сверкают электрическими всполохами, подобно огням св. Эльма. Светлые проблески в общем коричнево-охристом облике композитора — как зачатки молний, которыми полна грозная туча. Весь облик Бетховена на картине — это сила и мощь, буря и натиск!

Иную, хотя и схожую тональность имеет портрет Вольфганга Амадея Моцарта — гениального австрийского композитора и признанного музыканта-виртуоза. «Невероятная гениальность возвысила его над всеми мастерами всех искусств и всех столетий» — писал о нем Рихард Вагнер. П.И. Чайковский в одном из своих дневников признавался, что никто не сумел заставить его так



«Бетховен». Конец 1950-х – 1960-е гг.
Картон, акварель, смешанная техника. 41 х 32



«Антонио Вивальди. Pianissimo». 1967.
Бумага, акварель. 61x51

трепетать от восторга и плакать, настолько почувствовать свою близость к идеалу, как это удалось Моцарту. Только благодаря его произведениям он понял, что такое музыка.

На холсте Е. Спасского мы видим не просто великого музыканта, мы видим само божество Музыки. Так боги спускались на землю с небес в окружении клубящейся гряды облаков. Это образ титана, явленный нам из высших сфер Бытия, его облик наполнен неземной силой и божественным спокойствием. Так бы мог выглядеть сам Аполлон, покровитель муз, реши он посетить наш мир сегодня. Картина называется «Реквием. Вольфганг Амадей Моцарт» (1959). Почти все биографы великого композитора отмечают болезненную мистичность, окружающую Моцарта при создании этого произведения. Обстановка, при которой ему был заказан «Реквием», напоминала готические романы Гюстава Майринка. Как известно, незадолго до смерти композитора посетил таинственный незнакомец в черной маске и черном плаще и сделал заказ на произведение. Моцарт с головой погрузился в работу, но образ «черного человека» неотступно преследовал его. Ему ста-

ло казаться, что эту зауспокойную мессу он пишет для себя самого. Работа над «Реквиемом» так и не была завершена композитором. Ее закончили его ученики. На холсте Е.Д. Спасского мы видим совершенно иную трактовку «Реквиема». Это спокойное осознание творческого итога, добровольный уход в иные сферы Бытия в облаке, больше похожем на крылья ангелов. Так на православных иконах изображают серафимов и херувимов — лик в окружении белоснежных крыльев.

Никколо Паганини называли наиболее яркой личностью музыкальной истории. В начале XIX века во многих столицах Европы появились портреты странного человека. Бледное, как будто восковое, лицо, спутанные черные волосы, большой крючковатый нос, горящие как угли глаза и огромный шарф, укутывающий всю верхнюю половину тела. При взгляде на портрет люди шептали: «Похож на дьявола». Таков был облик знаменитого композитора и виртуозного скрипача по свидетельству современников. Считается, что равного ему не было, нет, и едва ли будет. Дурная слава, журналистские обвинения во всех смертных грехах, разоблачения в каких-то надуманных деяниях и коварных планах преследовали музыканта всю его жизнь. Маэстро же, как часто называли музыканта, более интересовала Музыка. Именно так, с большой буквы. На картине Е.Д. Спасского «Никколо Паганини» (1963) мы видим гордый и благородный облик любимца Эвтерпы, музы лирической поэзии и музыки, далекий от расхожих представлений толпы XIX века. Он сам — основа музыкального звука. От него, как от камертона, расходятся, подобно кругам по воде, голубовато-бежевые волны чистых музыкальных импульсов, пробуждая в душах людей любовь к высокому и прекрасному, к Божественной музыке.

Для указания крайних степеней громкости и тишины в музыкальной динамике используются дополнительные буквы *f* (форте — итал. *forte* «громко») и *p* (пиано — итал. *piano* «тихо»). В музыкальной литературе довольно часто встречаются обозначения *ff* и *pp*. У них нет стандартных названий, обычно говорят «форте-фортиссимо» и «пиано-пианиссимо». В картине Е.Д. Спасского «Антонио Вивальди. Пианиссимо» (1967) виртуозно передано это неуловимое музыкальное состояние. Мы не столько видим, сколько слышим это идущее к нам с холста, как

бы это ни казалось удивительным, звучание — «очень тихо», *pianissimo*. Антонио Вивальди еще один скрипач в галерее Спасского, еще один гений музыки, обогативший мир своим искусством. С детства пребывая в окружении духовенства и музыкантов, молодой Вивальди решает стать священником. Служа мессы, он никогда не прекращал занятия музыкой. Успехи его были столь впечатляющи, что Антонио даже преподавал в одной из лучших музыкальных школ Венеции, своего родного города. И неспроста запечатлен он на холсте Спасского в облике дирижера. Ведь впоследствии Антонио Вивальди стал руководителем, а также дирижером оркестров. Именно так представляется нам облик того, кто командует громадным оркестром, когда по легкому мановению его чутких рук в мгновение ока замирают все многочисленные инструменты, и почти в полной тишине звучит эта музыка — очень тихо, на самом крайнем диапазоне нашего слуха, заставляя как бы увидеть «малых сиих», обратить внимание на то, что обычно теряется в шумной музыке нашего большого мира.

В своих творениях художник пытается постичь цели природы, проникнуть в ее замысел, обобщить их и выразить в создаваемом им образе. Не так обстоит дело в музыке. Она течет близко к сердцу мира, являясь выражением его воли и колебаний. Потому то она так сильно и воздействует на душу человека, вливаясь в нее как само Божественное во всех своих проявлениях, доходя до самых потаенных ее уголков. В музыке проявляется способность нашего сознания сочетать в себе чувственное, психическое, духовно-созерцательное, рассудочно-интеллектуальное, интуитивное, эмпирическое, игровое, интонационно-физиологическое, телесно-моторное, фантастическое и многие иные начала. Эта чувственность, душевность представлена нам в двух аллегорических работах Е. Спасского.

И первая из них — работа «Виолончелист» (1948). На холсте мы видим не конкретного композитора или музыканта. Здесь перед нами скорее всего образ самой Музыки. Это не известный композитор, не знаменитый виртуоз-виолончелист. Человек вне времени и пространства. Им может быть и наш современник, и современник эпохи наполеоновских войн. На полотне изображен просто Музыкант. Человек, благодаря которому в наш мир приходит Музыка. Мощная концентрация усилия воли, запечатленная в виде комбинации мимических мышц на лбу Музыканта в сочетании с закрытыми, но — как бы видящими в другом, высшем мире, глазами, оставляет ощущение натянутой струны, тронув которую мы в тот же час услышим Божественную Музыку, которая польется на нас с холста. И не просто так Музыкант сжимает в своей руке гриф виолончели. Именно этот инструмент и его разновидности сопровождали художника всю жизнь, начиная с детства. Мы уже говорили о том влиянии, какое оказала на маленького Евгения в раннем детстве игра на скрипке. Вторая же его супруга, Ирина Александровна, была профессиональной виолончелисткой. Именно ей Спасский смастерил уменьшенную действующую копию виолончели. Как известно, скрипки и виолончели обладали гораздо большими возможностями мелодически-эмоциональной и выразительно-виртуозной игры, по сравнению со своими предшественницами, средневековыми виолами.

Вторым аллегорическим полотном является «Lacrimosa» (1969). Лакримоза — это самая печальная часть реквиема. Само слово происходит от латинского «*lacrima*» — слезы, «*mosa*» — текущий. В переводе получается «текущие слезы» и означает «грустный», «тягостный», «страдающий». Лакримоза в реквиеме Моцарта — самая печальная из всех известных. Ее потрясающий ритм — 12/8 — сходен с нитевидным биением пульса и вводит в особое переживание смерти. Утверждают, что Моцарт не смог закончить эту часть своего реквиема, за него это сделал другой музыкант.

В картине Спасского Лакримоза связана с судьбой одного из двенадцати апостолов, учеников Иисуса Христа, Иудой Искариотом, предавшим своего Учителя. Загадка предательства Иуды является сюжетом многочисленных богословских и художественных произведений. Как известно, согласно Евангелию от Матфея, Иуда предаёт Иисуса Христа за 30 сребреников. После того как Христос был приговорен к распятию, Иуда раскаялся и попытался вернуть деньги первосвященникам и старейшинам, но те равнодушно отвергли его, сказав: «Что нам до того?». Бросив сребреники в храм, Иуда удавился на дереве. Именно это дерево и изобразил Е. Спасский. С левой стороны от ствола мы можем видеть повесившегося на суку Иуду. Вокруг его головы нимб. Часто на изображениях апостолов у Иуды нимба мы не видим. Однако



«Падре Мартини». 1969. Холст, масло. 65×60

Спасский, зная различные нетрадиционные и гностические легенды о предательстве этого апостола, нимб вокруг его головы оставил. Согласно Евангелию от Иоанна, в Иуду, прежде чем он предал Христа, вошел сам сатана (Ин. 13:27). На картине, справа от дерева, мы видим змея-искусителя, отождествляемого в христианстве с сатаной, который покидает умершего предателя. По всему полотну, тонкими ручейками стекают слезы. Это слезы по распятому Христу. Вся природа-мать оплакивала предательство одного из апостолов и то, к чему оно привело. Тягостное, страдающее состояние охватило весь мир. Плач Матери-природы, лакримоза, запечатлел художник, то состояние, что навеяла на него музыка реквиема.

И, наконец, третий, самый высший уровень духовной иерархии цикла портретов композиторов и музыкантов Евгения Спасского. В нем художник запечатлел тот горный мир, откуда, согласно духовной науке, через избранных великих музыкантов и композиторов, приходит в наш мир сама Божественная Музыка. Чтобы увидеть этот горный мир, необходимо понимать, что существуют два различных отношения к высшему познанию. Первое, то, что тот мир, который окружает человека, обла-

дает прежде всего действительностью. Человек осязает, видит и слышит процессы этого мира. Для него они действительны, потому что он воспринимает их своими чувствами. Он размышляет о них, чтобы уяснить себе их взаимоотношения. Второе, наоборот, то, что возникает в его душе, не является для человека в том же смысле действительностью, что в первом случае. Ведь это «одни только» мысли и идеи. Самое большее, что он видит в них — некие картины действительности. Сами же они ей не обладают: к ним нельзя прикоснуться, их нельзя услышать или увидеть.

Но существует и иное, чем описанное выше, отношение к вещам. Для некоторых людей оно возникает в некий определенный момент их жизни. И тогда все их отношение к миру меняется. Истинно реальными они называют те образы, которые возникают в их духовной жизни. Тому же, что видят, осязают и слышат их обычные чувства, они приписывают реальность низшего порядка. Понимая, что не могут доказать того, что утверждают, они знают, что могут лишь рассказать о своих новых опытах. Их положение можно сравнить с положением людей, обладающих нормальным зрением, которые сообщают слепорожденным о своих зрительных восприятиях. Они решаются сообщать о своих внутренних переживаниях в уверенности, что окружены людьми, чей духовный взор хотя и закрыт в данный момент, но все-таки сможет открыться, благодаря силе сообщаемого им. Они могут только предлагать плоды того, что собрал их собственный дух. Увидит ли другой то, что видят они, или нет — это зависит от понимания человека, к которому они обращаются, от того, что именно открывается духовному зрению.

В человеке есть нечто, что вначале препятствует ему видеть духовным зрением. Он есть то, чем являются его чувства, а его рассудок есть лишь некий судья и истолкователь всего того, что человек получает через свои органы чувств из окружающего мира. Эти чувства плохо бы исполнили свою задачу, если бы не опирались на верность и непреложность своих показаний. Плох был бы тот глаз, который со своей позиции не утверждал бы безусловной реальности своих зрительных восприятий. Сам по себе глаз прав, и не утрачивает своей правоты, благодаря духовному зрению. Оно только позволяет видеть в более высоком све-

те предметы, доступные чувственному зрению. Человек не отрицает ничего из того, что созерцало его чувственное зрение. Из виденного как будто излучается новое сияние, не замечаемое им прежде. И тогда человек начинает осознавать, что раньше он видел только низшую действительность. Теперь же он видит то же самое, но только погруженным в высшее, в духовное. Теперь дело только в том, ощущает ли он и чувствует ли то, что видит теперь. Кто с нашими обыденными ощущениями и чувствами подходит к чувственному миру, тот в высшем мире видит только мираж, некий фантастический образ. Едва он пытается дотронуться до него, этот образ уходит, ускользает, удаляется от человека. Ведь — согласно его представлению, это есть «только» мысль, больше ничего. Он может это лишь мыслить, но не жить в нем. Для него эти образы менее реальны, чем даже мимолетные сны. Иначе происходит с теми, кто изменил свои ощущения и чувства по отношению к внешней действительности. Она утрачивает для него свою безусловную ценность. Его восприятия и чувства не притупляются, но они начинают сомневаться в своем безусловном превосходстве, уступая место чему-то иному. Тем своеобразным мостом, с помощью которого есть возможность передать эти свои ощущения другим людям, рассказать им о том, что увидел в духовном мире, и является Музыка.



«Георг Фридрих Гендель». 1969. Холст, масло. 51×40

Высший уровень цикла портретов музыкантов и композиторов представлен двумя картинами — портретами «Георга Фридриха Генделя» (1969) и «Падре Мартини» (1969).

Выдающийся немецкий и английский композитор эпохи барокко, Г.Ф. Гендель открыл новые перспективы в развитии жанра оперы и оратории. В своих произведениях он предвосхитил многие музыкальные идеи последующих столетий — оперный драматизм К.В. Глюка, гражданственный пафос Л. Бетховена, психологическую глубину романтизма. Преклонение перед Генделем испытывали многие композиторы как XVIII, так и XIX вв. Его, например, боготворил сам Бетховен. В своем эссе «О Генделе и англичанах» Б. Шоу писал: «Для англичан Гендель не просто композитор, но объект культа. Скажу больше — религиозного культа!.. Гендель обладал даром убеждать. Когда звучит его музыка... атеист теряет дар речи: атеист, слушая Генделя, начинает видеть Бога, посаженного на извечный престол... Вы можете презирать кого и что угодно, но бессильны противоречить Генделю».

Джованни Баттиста Мартини, итальянский композитор, педагог, музыковед, певец, скрипач, клавесинист, более известный как «падре Мартини», почти всю Европу учил музыке с величайшим смирением и любовью. С ним в Болонье, где падре служил капельмейстером в церкви Сан-Джованни ин Монте, принадлежавшей ордену францисканцев, встречался Моцарт. Его ученики — И.К. Бах, Н. Йоммелли, русско-украинский композитор Максим Созонтович Березовский, создатель классического типа русского хорового концерта. «Он соединяет с целомудренностью в жизни и простотой манер природную веселость, мягкость и человеколюбие» — писал о нем английский музыкант и ученый Чарлз Бёрни.

На портретах художник запечатлел этих великих композиторов в том высшем состоянии сознания, когда, согласно духовной науке, человек чувствует себя астральным существом внутри самого астрального мира, когда, проходя через глубокую тишину, человек сам становится цветом и светом. Постепенно тиши-



на просыпается в звуке. Сначала тихо, потом все громче и громче начинает она духовно звучать. Мир света и красок становится пронизанным поющими тонами, то, что было светом, начинает обретать музыкальное воплощение. В этом море звучащего света проглядывают черты задумавшегося музыканта и композитора Г.Ф. Генделя. Мудрый и пронизательный взгляд падре Мартини обращен к нашим душам из неимоверно далеких, и в то же время таких близких и родных нам вселенных... И мы понимаем, что видим именно сам момент творчества, когда из запредельно высоких миров через избранного провидением музыканта спускается на землю сама Музыка Сфер... Где видел художник эти тона, эти мерцающие цвета, где пережил это текущее море света и красок с его красотой, с искрящейся и лучшей глубиной звука, запечатленного тяжелыми земными красками нашего физического мира?... Кто сможет дать ответ?

Картины Е.Д. Спасского, как писал исследователь творчества художника Роман Багдасаров, пронизаны сиянием сверхчувственного неба, которое, согласно христианской космологии, отделено от видимого мира метафизической перегородкой, «твердью», расположенной не столько вовне, сколько внутри самого человека [3]. О себе художник говорил: «Я не творец, а антенна. Истинное творчество возможно лишь как сотрудничество с высшим миром и духовными сущностями, поэтому средневековые мастера никогда не подписывали своих произведений. Уверен, что в грядущем «правила анонимности» снова вернутся».

Библиографический список

1. Е.Д. Спасский Воспоминания. Автобиографический очерк. Часть 1. Тревожное детство. Рукопись.
2. Р.В. Багдасаров «За порогом». Статьи, очерки, эссе. М.: ЮС-Б, 2003. С. 202.
3. Р.В. Багдасаров «Незримое небо Евгения Спасского». Астрология. № 1(13). 2000. С.63.

РЕДУКЦИЯ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП (АНГЕЛИЧЕСКАЯ МУЗЫКА АРВО ПЯРТА)

Елена Бразговская,
Пермь

Исходные положения

Контекст этой работы связан с феноменом возвращения современной академической музыки к её архетипическому состоянию — некомпозиторской музыке [5; 8]. Это пространство, где музыка перестаёт быть *языком* культуры. Не отображая реальность, она становится её частью (как фольклорные тексты) или выполняет функцию медитативной практики познания сакрального (богослужбные песнопения, полифоническая техника Средневековья). Именно по причине обращения к сакральным объектам-универсалиям такая музыка лишена отчётливых признаков индивидуального стиля. Речь пойдёт не столько о предпосылках этого парадокса¹, сколько о семиотических алгоритмах создания и восприятия текстов, к которым, по словам В. Мартынова, приложим атрибут «некомпозиторские». Материалом исследования выбран канон для струнного оркестра и колокола «Cantus in Memoriam Benjamin Britten» (Cantus памяти Беджамин Бриттена, 1977) — сочинение современного эстонского композитора Арво Пярта (род. 1935).

Необходимость использования семиотического метода в этой работе объясняется тем, что познание *нематериальных* идей требует их *выраженности в знаках* (эпифания сакрального). И хотя благодаря репрезентативным возможностям языков культуры «несуществующие ангелы приобретают подобие плоти, но являют себя лишь как неопределённое лицо в тусклом стекле» [13, с. 18].

С точки зрения философской антропологии, в человеке имманентно заложено чувство сакрального [3, с. 14]. В различные периоды интеллектуальной истории обращение культуры к познанию абстрактных объектов отличается степенью

¹ В конце XX века культура столкнулась с сознательным исключением композиторского «Я», уходом от выражения субъективных переживаний и, как следствие, «концом времени композиторов» [5, с. 6-7]