**Опубликовано в журнале:**[**«День и ночь» 2010, №6**](http://magazines.russ.ru/din/2010/6/)

***ДиН юбилей* Людмила Гаврилова, Ольга Карлова, Марина Москалюк**

**Константа русской души: Чайковский, Левитан, Бунин**



**Людмила Гаврилова, Ольга Карлова, Марина Москалюк**

**Константа русской души: Чайковский, Левитан, Бунин**

170 лет со дня рождения П. И. Чайковского
150 лет со дня рождения И. И. Левитана
140 лет со дня рождения И. А. Бунина

*В Красноярском крае возрождена традиция проведения Академических собраний. В 2009 году, в период празднования 200-летия Гоголя, этой традиции был дан новый старт. Академическое собрание в апреле 2010 г. было посвящено 150-летию Чехова. Третье Академическое собрание, состоявшееся в октябре 2010 г., было посвящено сразу трём юбилеям — П. И. Чайковского, И. И. Левитана и И. А. Бунина. Перед собравшимися выступили доктора искусствоведения Марина Москалюк и Людмила Гаврилова и доктор философских наук Ольга Карлова. Текст этого беспрецедентного тройного доклада мы предлагаем читателям «ДиН».*

«Умом Россию не понять…» Поставив довольно точный диагноз, поэт, призывая к вере, тем не менее, ушёл от ответа на вопрос о сути русской души. Проходят века, но эта тайна по-прежнему волнует всех, кому близки русский взгляд на мир и ментальность русского искусства. Позволим себе предположить, что эта ментальность есть некая константа, что её сущность проявляется в разные эпохи, на языках разных искусств…

Нынешний год богат на юбилеи русского искусства. Наиболее значительные из них: 170 лет со дня рождения Петра Чайковского, 150 лет Исааку Левитану, 140 лет Ивану Бунину. Три мастера — три мифа: последний русский романтик, последний русский реалист, последний русский символист… Здесь есть о чём подумать; может быть, поспорить. Каждый из них жил в эпоху перемен, замыкая собой, своей творческой рефлексией эту эпоху и распахивая двери новому… Наши размышления преследуют цель понять, чтo, несмотря на разницу времён, личных и творческих судеб, роднит художественный мир трёх мастеров, определяет глубинный смысл и неисчерпаемость их творческого наследия.

Три мастера — три искусства: музыка, живопись, литература… А потому важен и другой вопрос: есть ли нечто, что роднит художественные стили выдающихся творцов русского искусства — композитора, живописца, писателя? И, наконец, есть ли нечто, что объединяет творчество увлечённого Европой Чайковского, еврея по рождению Левитана, изгнанника-русофила Бунина? Если это общее есть, то это, видимо, и будет ментальность русского художественного взгляда на мир.

Начнём с гипотезы, уже ставшей аксиомой: «русскость» формируется уже самой природой России, её пространствами, вдохновлявшими поэтов, художников, композиторов всех времён. Недаром у многих из них русские природные пейзажи так легко трансформировались в пейзажи русской души. Недаром целая плеяда мастеров разных искусств гордо носила имя поэтов русского пейзажа…

***Марина Москалюк:***

**Поэт русского пейзажа**

Принято говорить о «пейзаже» как изображении природы, но живописный пейзаж — это не природа как таковая, а собственно картина, результат оформленности «чувства природы» в художественный образ. Очевидно, что «чувство природы» у каждого сугубо индивидуально, оно вмещает в себя философию природы и мировоззрение художника, конкретный стиль данного произведения. В сознании Левитана, человека XIX века, как, впрочем, и человека нынешнего XXI столетия, природа входит в непростые взаимоотношения с абсолютными понятиями смысла жизни, истины, добра, с категориями вечного и преходящего, горнего и дольнего.

Наиболее характерным левитановским мотивом, придающим особую «русскость» его полотнам, принято считать «мотив приюта», поиски гармонизации, отдохновения человеческой души. Недаром первое большое признание в 1890 году — премию Московского общества любителей художеств — Левитан получает за картину «Тишь»… Душа художника Исаака Левитана в нескончаемых жизненных проблемах искала покоя, тишины, приюта, райского пристанища уже здесь, на земле.

Как некое инобытие мечты предстаёт в пейзаже «Вечер. Золотой Плёс» мягкая, тающая в золотом мареве диагональ Волги. По воспоминаниям, в свою третью поездку в 1889 году к берегам великой русской реки художник каждый вечер ходил смотреть и переживать закат. А днём в мастерской по памяти воссоздавал не реальный провинциальный городок, а свой собственный Золотой Плёс, причём настолько правдоподобный, что многие стремились отыскать конкретное место, с которого мог бы быть написан пейзаж. Величие широкого пространства, спокойная гладь царственной реки, богатые оттенки предсумеречного освещения — всё это настраивает на состояние глубокой созерцательности.

Лето 1890 года начинается у Левитана поездкой в Юрьевец, где он делает множество карандашных набросков стен, берегов озера, монахов Кривоозёрского монастыря, затем возвращается в любимый Плёс и создаёт по впечатлениям одну из самых известных сегодня работ «Тихая обитель». Целью художника вновь становится не отражение конкретного ландшафта, а возвышенный идеальный образ. Композиция и цвет придают «Тихой обители» некие «надмирные» черты, делают изображённое земным отголоском «Небесного Иерусалима».

**Потомок раввина, воспитанный Москвой**

Сразу подчеркнём: отношение Левитана к религии не было простым. Родился он в иудейской семье на западной окраине России, в Кибартах; дед был многоуважаемым раввином. Но воспитан Левитан Москвой. Он не был воцерковлённым человеком, однако глубоко и серьёзно интересовался православной культурой, которая привлекала глубинным знанием мироздания, таинственной недосказанностью. В неуравновешенном, темпераментном характере художника была склонность к затворничеству, к созерцательному уединению.

После четвёртой поездки 1890 года Левитан больше не возвращается на Волгу. Но на основе волжских впечатлений создано ещё немало картин, в том числе многогранный образ «Вечернего звона», где тема приюта, райского прибежища приобретает новое, более светлое и ясное содержание.

Предметное наполнение каждого из трёх пейзажей близко друг другу, Мы видим одну и ту же колоколенку, церквушку, воду и небо. При всём правдоподобии якобы натурного вида все пейзажи сконструированы художником в воображении, при этом эмоциональное состояние и смысл каждого полотна не схожи друг с другом. Созерцание спокойной природы в «Золотом Плёсе» дарит человеку моменты спокойного отдохновения. Извилистые тропинки и утлые мостки зовут нас в уютную «Тихую обитель». В зеркальных отражениях расширяется пространство неба и воды, рождает ощущение бесконечности, неземной благодати и покоя в «Вечернем звоне».

Гармония и красота рождают в душе благословенную тишину и спокойствие, недаром живопись Исаака Левитана не раз определяли как *«звучащую тишину»…*

***Ольга Карлова:***

**Звучащая тишина**

Именно *звучащая тишина* является главной приметой поэзии Ивана Бунина.

Лес зелёный кругом, молодой и росистый,
А в лесу тишина, и среди тишины —
Только голос кукушки. Вещун голосистый!
Отзовись, доживу ли до новой весны?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Буду ль снова внимать тебе с грустью глубокой,
С тайной грустью в душе, что проходят года,
Что весь мир я люблю, но люблю одиноко,
Одинокий везде и всегда?

Одиночество — естественное внутреннее состояние Ивана Алексеевича. Родом из старинной дворянской семьи, к которой принадлежали известная поэтесса начала девятнадцатого века и даже родоначальник русского романтизма Василий Жуковский и которая к моменту рождения Ванечки окончательно разорилась, Бунин вынужден вести жизнь нищего разночинца. Ему, фанатичному поклоннику русской художественной культуры, певцу русского пейзажа, выпало полжизни прожить на чужбине.

В холоде и голоде, во всегдашней бесприютности Орла, Москвы, Граса, Парижа собеседником Бунина становится именно природа. Её безмолвие предполагает лесные шорохи, крик журавлей, все другие природные звуки, которые разделяют одиночество поэта, дают ему ответы на невысказанные вопросы, позволяют созерцать красоту и истину.

**Два пути восхождения**

Два храма — храм Природы с его естественными звуками и Православный храм с перекличкой колоколов — это два пути восхождения в мир горний.

Пустынная Яйла дымится облаками,
В туманный небосклон ушла морская даль,
Шумит внизу прибой, залив кипит волнами,
А здесь — глубокий сон и вечная печаль.
Пусть в городе живых, у синего залива,
Гремит и блещет жизнь… Задумчивой толпой
Здесь кипарисы ждут — и строго, молчаливо
Восходит Смерть сюда с добычей роковой.
Жизнь не смущает их, минутная, дневная…
Лишь только колокол вечерний с берегов
Перекликается, звеня и занывая,
С могильной стражею белеющих крестов.

Природа Бунина активна, эмоциональна, она не только созвучна человеку, как в японской танке, она уговаривает, предупреждает, предостерегает… В природном мире глубоко чувствуется, предощущается иное, тайное и неземное… А потому зима у Бунина всегда есть предвестие вечной весны, лето — философское предчувствие осени, о котором можно молчаливо поговорить лишь с самой природой.

Чёрный бархатный шмель, золотое оплечье,
Заунывно гудящий певучей струной…
Ты зачем залетаешь в жильё человечье
И как будто тоскуешь со мной?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Не дано тебе знать человеческой думы,
Что давно опустели поля,
Что уж скоро в бурьян свеет ветер угрюмый
Золотого сухого шмеля.

Человек у Бунина — сосуд рефлексии природы, орган её мысли и переживания. Именно мир природы, образы которого занимают 74 процента всех художественных описаний Бунина — и есть для него мир *высшей гармонии бытия*.

***Людмила Гаврилова:***

**Природный мир гармонии**

*Высшая гармония бытия* есть мир природы — это неоспоримая истина и для Чайковского. Натура его — необычайно тонкая и восприимчивая ко всему, что его окружало,— проявляла особую чуткость к красоте природы, он ощущал какую-то глубинную, почвенную, неразрывную связь с природой.

«Отчего простой русский пейзаж,— писал Чайковский из Сан-Ремо,— отчего прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером по степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдали, скромная церквушка — словом, всё, что составляет убогий русский, родимый пейзаж? Отчего всё это?..»

Любовь к природе стала частью жизнеощущения, самого существования Чайковского. Прогулки по лесу, по полям, причём в любую погоду, были для него одним из главных источников творческого вдохновения. Не случайно описанием природы и изображением её влияния на душу человеческую наполнены многие страницы творчества Чайковского. Восторженное приятие природы рождает потребность благословления величайшего творения Бога, ибо в ней, как истинно романтический художник, он ощущает столь желаемое живое присутствие бесконечного.

Художническая чуткость композитора к миру «видимого» проявляется в умении воплотить эту «видимость» в «слышимом», в музыкальном звучании.

Творчество Чайковского открывает достаточно разнообразные возможности для изучения живописных свойств музыкального языка, которые, в свою очередь, являются частью богатейшего изобразительного потенциала музыки.

**Зримая графика музыки**

«Он так владеет выразительными и изобразительными средствами своего искусства,— писал Б. Асафьев,— что речь музыки одновременно вызывает, где это необходимо Чайковскому, звукозрительные иллюзии в сознании чуткого и внимательного слушателя». Например, графический рисунок мелодии, характеризующей лебедей в музыке балета «Лебединое озеро», является своеобразным олицетворением мягкой женственности, рельефа прекрасной птицы. Ритмическая организация почти со зримой отчётливостью передаёт графику взмаха лебединого крыла. При желании можно даже посчитать количество взмахов, почувствовать их динамику. В этой теме воплощена и идея пленённой женственности — мелодия, как в клетку, заключена в диапазон интервала квинты, она «бьётся» в ней, словно пытаясь вырваться на свободу!

Сколько иных изумительных музыкальных портретов, поражающих зримой конкретностью хореографических движений, характерностью жеста, создаёт композитор в «Спящей красавице» («Кот и кошечка», «Мальчик-с-пальчик и Людоед»), в «Щелкунчике» («Танец заводных кукол»). Способность «живописать» звуками явлена и в пьесах из циклов «Детский альбом» — «Игра в лошадки», «Баба Яга»; «Времена года» — «Жатва», «Охота», «На тройке», «Масленица». Картинная изобразительность очаровывает в третьей части симфонии «Манфред» — «Фея в радуге из брызг водопада», изображение спокойной и бушующей морской стихии поражает в «Буре».

Но, вероятно, самыми живописными можно считать лирические пейзажи в музыке Чайковского, с характерным одушевлением природы мыслью и чувством. Лирический тонус русской пейзажности ярко проявляется в цикле «Времена года», в музыке к «Снегурочке» Островского и, конечно, в первой симфонии — «Зимние грёзы».

Уже начальные звуки симфонии, её первой части, названной «Грёзы зимней дорогой», поражают акварельной, почти импрессионистической звукописью, живописующей характерный образ зимнего пути. Ритмическая пульсация «мерцающего» фона шестнадцатых словно передаёт характер движения саней, звон дорожного колокольчика. Вторая часть — «Угрюмый край, туманный край» — рисует бескрайние равнины русского пейзажа, его безбрежные просторы.

Чайковскому действительно удаётся не просто воплотить в «слышимом» эту «видимость» зимнего пейзажа, который обладает для него ни с чем не сравнимой прелестью, но и передать его душу!

В этом и проявляется одна из главных черт пейзажной лирики Чайковского — её *живописность*.

***Ольга Карлова:***

**Поэзия тысячи красок**

*Живописность* поэзии и прозы Бунина не имеет аналогов в русской литературе: при среднем использовании в текстах на 10 тысяч слов 70–90 цветообразований только Бунин использует 190 красок. Чувство восторга перед красотой природы заставляет его обращаться к белому и синему — по 23 процента от общего числа словоупотреблений. Кстати, именно синий цвет лингвисты считают «цветовым этноприоритетом России». Цвет у Бунина устойчив и обозначает конкретный лирический мотив. Замечательно выразил это свойство его художественности философ Фёдор Степун: «Не надо забывать, что греческое слово «теория» означает не мышление, а созерцание. Талант Бунина это помнит. Бунин «думает глазами».

— Беру большой зубчатый лист с тугим
Пурпурным стеблем,— пусть в моей тетради
Останется хоть память вместе с ним
Об этом светлом вертограде
С травой, хрустящей белым серебром,
О пустоте, сияющей над клёном
Безжизненно-лазоревым шатром,
И о щеглах с хрустально-мёртвым звоном!

Бунин использует цвет как средство мифологизации. Добро и порок у него выступают в определённой цветовой гамме. Палитра рассказов «Тёмных аллей» строится на доминирующих красно-бело-чёрных тонах, число вариаций чёрного / тёмного — бесконечно. Цвет повторяет ритмику фабулы: ожидание любви, встреча, разлука. Отсюда и особый бунинский жанр рассказа — литературный натюрморт.

Портреты, пейзажи, интерьеры доминируют в прозе Бунина, поглощая и растворяя в себе событийно-фабульную основу, придавая словесному образу статичность, мизансценичность, своего рода картинность.

**Вмещая мир в созвучия и звуки**

В то же время красочная роскошь бунинского языка, по утверждению Владимира Набокова, достигается прежде всего его звукописью, ритмикой, лаконизмом и высочайшей плотностью стиха.

О мука мук! Что надо мне, ему,
Щеглам, листве? И разве я пойму,
Зачем я должен радость этой муки,
Вот этот небосклон, и этот звон,
И тёмный смысл, которым полон он,
Вместить в созвучия и звуки?

С этой неимоверной по сложности задачей Бунин справился, как поэт, отмеченный Богом. Он и сам хотел, чтобы его в первую очередь считали поэтом. Но современники бунинскую поэзию как бы не замечали. В его литературном признании вообще было слишком много «не вовремя» и «не о том». Его почётное звание академика Императорской Академии наук в 1909 году интеллигентская вольница игнорирует в знак солидарности с М. Горьким, этого звания не получившим. Бунину, лауреату Нобелевской премии 1933 года, не с кем разделить радость: узок круг эмигрантов, далека политизированная Родина. Но есть иной суд — суд истории и культуры. И мы сегодня вправе воскликнуть: только у подлинно великого поэта му?ка восхищения и немота пред вечной тайной бытия могли переплавиться в такую потрясающе напряжённую медитацию и контрастную поэтическую *музыкальность*…

***Марина Москалюк:***

**Ритмика мазка и мелодия линий**

*Музыкальность* Левитана отмечается многими. И речь идёт не столько о том, что Левитан страстно любил музыку, ходил в оперу и концерты, нередко работал в своей мастерской под звучащий рояль (прекрасной исполнительницей была Софья Кувшинникова, любимая женщина Левитана). Музыкальность Левитана проявляется прежде всего в том, что понять, почувствовать, объяснить художественный язык пейзажиста, не прибегая к музыкальным терминам, невозможно. При восприятии его работ ритмика мазка, мелодия линий, нюансировка цвета, тональные гаммы расширяют границы нашего реального зрения до зрения духовного, перекидывают мост от внешнего к внутренней пульсации произведения.

Чувство восторженного и светлого переживания природы создаётся в холстах «Золотая осень», «Март» за счёт усиления, повышения «звучности» цвета, за счёт звонких, интенсивных сочетаний, смелых контрастов. Скрытая динамика разнонаправленных мелодических движений — плавные изгибы реки и дорожки, тонко очерченные стволы деревьев, волнистые ритмы крон — придают ощущение не остановленного, а длящегося, развивающегося во времени мгновения. Приподнято-торжественный характер и эмоциональная напряжённость камерных по своей сути мотивов создаются артистичной свободой живописного мазка — то мелко-изысканного, то размашисто-крупного, как бы зрительно воплощающего возможности музыкальной оркестровки, тембровой разработки цвета.

«Музыкальность» как составляющая творческого метода Левитана проявлялась не только на уровне живописно-пластического языка, но и в том, что он постоянно уходит от задач точного воспроизведения реального вида природы, стремится построить холст по законам внутренней гармонии, отражающей переживания его души. Левитан создаёт не вид природы, а пейзаж-настроение, в котором доминирует психологический, эмоционально-субъективный настрой.

**Передать «божественное нечто»…**

Поэтичность — особое свойство произведений Левитана, которое сообщает им одухотворённость, приподнятость над обыденным. Поэтичность невозможно объяснить словами. Почему поэтичны «Цветущие яблони» или «Большая вода»? Безусловно, дело здесь не в предмете изображения или его особом освещении, не в теме или сюжете, а в особенностях их воплощения, в эмоциональных акцентах. Печать утончённого совершенства, импрессионистическая живописность, волнующая лиричность одухотворяют эти образы. В письме к Антону Чехову Левитан делится сокровенным: «Я никогда ещё не любил так природу, не был так чуток к ней, никогда ещё так сильно не чувствовал я это божественное нечто, разлитое во всём, но что не всякий видит, что даже и назвать нельзя, так как оно не поддаётся разуму, анализу, а постигается любовью. Без этого чувства не может быть истинный художник. Но это моё прозрение для меня источник глубоких страданий. Может ли быть что трагичнее, как чувствовать бесконечную красоту окружающего, подмечать сокровенную тайну, видеть Бога во всём и не уметь, сознавая своё бессилие, выразить эти большие ощущения…» Левитан слишком требователен к себе, именно умение передать «божественное нечто, разлитое во всём», и даёт качество настоящей поэтичности его творениям.

Подлинная художественность языка Левитана зиждется на трёх составляющих — живописность, музыкальность, *поэтичность*…

***Людмила Гаврилова:***

**Поэтическое чувство жизни**

*Поэтичность* — одна из главных черт мироощущения Чайковского. Потому-то в первую очередь мы размышляли о лирическом пейзаже, живописно-изобразительном начале в творчестве композитора, что напрямую связано с поэтизацией природы, поэтизацией романтического чувства.

Чайковского с полным основанием можно причислить к последним художникам великого романтического века. В первую очередь потому, что музыка для него — «исповедь души»; в ней мы находим то особое, отечественное претворение романтического противопоставления «мечты и существенности» с теми, то гибкими, то резкими, переходами от одного плана к другому…

О романтическом складе свидетельствует и тип тонкой душевной организации личности, эмоционально неустойчивой, внутренне противоречивой… Восторженность нередко сменялась унынием и апатией. Вспыльчивость иногда доходила до буйных приступов гнева. Нередко эти крайние смены настроений происходили и в процессе его композиторской работы. Так, во время сочинения «Пиковой дамы», своего оперного шедевра, Чайковский, по описанию его слуги Назара Литрова, нередко приходил в полное отчаяние, говорил о том, что бросает сочинять музыку и уходит в каменщики, что больше не притронется к роялю. Однако позже настроение под воздействием удачной работы резко менялось, Чайковский с восторгом сообщал своим близким, что новая опера, по его мнению, станет шедевром.

Резкие перепады в настроении можно наблюдать, перебирая письма Чайковского, листая его дневники. Прежде всего выдаёт душевное состояние композитора почерк. Ровность, аккуратность, последовательное изложение, подробное описание сменяют короткие, эмоциональные фразы, размашистый почерк, трудно прочитываемые слова.

**Гений и одиночество**

В отношениях с современниками Чайковскому также были свойственны прямо противоположные черты. Он был в переписке более чем с 600-ми корреспондентами. Бесчисленное количество людей знакомилось и общалось с ним в поездках. При этом он постоянно стремился к одиночеству, уходя от суеты для творчества.

«Я только тогда и могу быть покоен и действительно счастлив, когда один»,— писал Чайковский издателю П. Юргенсону.

Его одиночество в первую очередь было художническим. «Чайковский равно не принадлежал ни к большинству, ни к меньшинству»,— отмечал Ларош. Он был гением, и одиночество было типологической чертой, присущей романтическому по своей сути духовному сознанию композитора.

Однако при всём своём стремлении к одиночеству композитор часто и жестоко страдал от него, порой даже боялся, не выносил его. «Странное дело! — записывает он в дневнике.— Добиваюсь одиночества, а как оно пришло, страдаю».

Глубина страдания становится ещё более очевидной, когда мы понимаем, что одиночество Чайковского было не только художническим, но и семейно-бытовым: и это при его обострённой чувствительности, необыкновенной доброте и доброжелательности, страстном желании, чтобы его любили, мечтах о семье.

В душе Чайковского постоянно шла напряжённая, тревожная работа над изживанием колоссального запаса творческой энергии. Житейски это выражалось в крайне нервном перескакивании от сознания: надо жить как все и вместе со всеми — к убеждению: надо всё бросить и искать полной свободы времяпровождения, чтобы иметь право быть самим собой, хотя бы наедине с самим собой. Но человек один «быть» не может. Отсюда жажда, если не дано это в жизни, то в умозрении, в творчестве, воплотить все стремления своего страстного, влекомого к исповедальности духа. Творчество для Чайковского есть и главное средство преодоления одиночества, и великое изживание дарованной ему свыше колоссальной творческой энергии, и уникальная возможность познания самых глубинных тайн человеческого бытия, существа *вечности, смерти*…

***Марина Москалюк:***

**Смерть и вечность**

У Левитана тема *вечности, смерти*, страдания и печали моделируется через настроение в природе, через её напряжённое, драматичное состояние. Аморфный сумрак леса, таинственная бездна вод, небезопасные утлые мостки создают в холсте «У омута» ощущение неизбежно надвигающейся трагедии. Тихой неизбывной печалью наполняется поэзия «Сумерек». Для живописца вечер и сумерки — символы замирания эмоций. Всё меньше остаётся сил, желаний, внутренняя энергия погружается во мрак.

Несмотря на друзей и покровителей, стремившихся поддерживать его в трудных ситуациях, Левитан был по-настоящему одинок. Его внутренний мир был отягощён грузом нищей юности и сиротством. Пережитое давало о себе знать приступами безотчётной тоски и страха перед судьбой. Левитану было немногим за тридцать, когда он узнал о своей неизлечимой болезни сердца. Порой он начинал серьёзно сомневаться и в своём таланте, и в призвании художника. Дважды, в 1880-е и в 1890-е годы, Левитан переживает драматические и унизительные страницы еврейских гонений, когда ему, уже известному русскому художнику, но «некрещёному еврею», в двадцать четыре часа предписывалось покинуть Москву, и даже протесты общественности и влиятельных лиц, в том числе Павла Третьякова, не меняли абсурдности ситуации.

Причин для пессимистических состояний было достаточно, и сумерки души наступали часто. Результатом их переосмысления и преодоления становится обобщённо-философская композиция «Над вечным покоем».

Тяжёлая серо-сине-зелёная с перламутровыми переливами гамма баюкает растянутый до бесконечности овал озера. В сложных ритмах и линиях — напоминание о неизбежности завершения круга человеческой жизни. Но чувство одиночества и бессилия не подавляет. Патетически звучит контрастный, разнонаправленный мотив движения: мощные облака плывут вперёд, на зрителя, мыс с церквушкой — в глубь и в верх пространства, в бесконечность. Возвышенность, синтетичность природного образа, огромные, одухотворённые просторы неба и озера убеждают в высшем, пусть непостижимом для разума человека, но совершенном смысле мироздания. «Над вечным покоем» — образ скорбный и величественный одновременно, от эмоций «Омута» и «Сумерек» художник переходит к неизменным законам бытия…

**«…Стремлюсь к невозможному, мечтаю о несбыточном…»**

Среди множества картин Левитана портретов лишь единицы. Он писал только тех, к которым по-особому было расположено сердце. Софья Петровна Кувшинникова была музой Левитана восемь лет его недолгой жизни, это были наиболее творчески насыщенные годы. На портрете, написанном Левитаном как будто в честь их знакомства, мастерски выписаны внешние черты, а выражение глаз почти скорбное. Любовь без будущего, но именно любовь… Ведь так светло не пишут нелюбимых, так вдохновенно не превращают не блиставшую красотой сорокалетнюю женщину в «воздушную фею», как иронично называли портрет современники…

И всё-таки высокий, красивый, артистичный в кругу друзей Левитан одинок. «Почему я один? Почему женщины, бывшие в моей жизни, не принесли мне покоя и счастья? Быть может, потому, что даже лучшие из них — собственники. Им нужно всё или ничего. Я так не могу. Весь я могу принадлежать только моей тихой бесприютной музе, всё остальное — суета сует… Но, понимая это, я всё же стремлюсь к невозможному, мечтаю о несбыточном…»

Да, Левитан в суете сует принадлежал лишь живописной музе, именно она никогда не подводила, именно она спасала. Одновременно с торжественно-драматичной композицией «Над вечным покоем» в мастерской художника на мольберте стоял холст «Свежий ветер. Волга». Волга здесь — воплощение кипучей жизненной деятельности, энергия бьёт в холсте ключом. В контрастном сочетании синего, красного, белого, в динамике движения кораблей по диагонали, в вовлечённости зрителя в активную ритмику волн переднего плана — во всём ощущается страстная *жажда жизни*…

***Ольга Карлова:***

**«Повышенное чувство жизни»**

Именно *жажда жизни*, или, как говорил сам Иван Алексеевич, «повышенное чувство жизни» определили фундаментальную основу мира Бунина, особенно в поздний период, на фоне того одиночества и жестокой изоляции от Родины, когда казалось, что Россия — это и есть Бунин. Создание интегрального образа повышенной жизни, её страстного накала, достижение превосходной степени, почти пограничного состояния — доминанта художественности писателя.

Доминантой же его мышления является вписанность в целое бытия всех его стихов, сюжетов, мотивов, рассказов. Всё связано со всем, взаимопроникаемо, всё имеет смысл лишь по отношению к целому. Это не только древняя логика мифокосмоса, характерная для русских философов и литераторов разных эпох, это ещё и мужество мыслителя оперировать понятиями «вечность», «космос», «жизнь» и «смерть». Понятиями, которые не только по-европейски психологичны, но и по-восточному онтологичны. От фрейдистской яркости отдельных впечатлений, смены лихорадочных, почти болезненных состояний — Бунин переходит к философскому осмыслению света и тени, ян и инь, счастья и муки, Эроса космического — животворящего и всепроникающего — и Эроса лирического — сексуального и окрашенного мажорным трагизмом.

**«Когда влюблён,всегда стреляют в себя…»**

В творчестве позднего Бунина сплавились драматичная ранняя любовь нищего журналиста к дочери елецкого врача Варваре Пащенко, недолгий брак с Анной Николаевной Цакни и, напротив, долгие годы душевной привязанности к Вере Николаевне Муромцевой, ставшей его супругой в 1907 году и прожившей с ним 50 лет. В этом браке были страсть и охлаждение, близость и одиночество, шумные ссоры и бесконечное терпение — и всё это переживалось публично, под одной крышей с живущими в их доме русскими литераторами-эмигрантами, в числе которых были и молодые женщины. Любовь Бунина в жизни и творчестве — это состояние аффекта, жизнь жизни, самый яркий проявитель истины и красоты. «Он был очень влюблён,— рассуждает ребёнок в новелле «Часовня»,— а когда очень влюблён, всегда стреляют в себя». Эта любовь отмечена фатальной взаимной закрытостью сути мужской и женской страсти. Она в равной степени интимна и всемирна, дивна и ужасна. И смерть приходит не как акт уничтожения, но как Великий предел. И Женщина — лишь спусковой крючок смертоносного оружия, прекрасный и неумолимый одновременно. Любовь мужчины и женщины, одержимых жизнью и заворожённых смертью, у Бунина *вечна, трагична и мистериальна*…

***Людмила Гаврилова:***

**Любовь? Да, да и да!**

Любовь мужчины и женщины в музыкальных драмах Чайковского *трагична*? Бесспорно! *Мистериальна*? Вероятно, ибо, как все художники-романтики, он осознавал идеализирующее значение любви, в том числе и как мистического чувства.

Однако всё, что связано с любовью в жизни и творчестве Чайковского, принадлежит к самым сложным и неоднозначным темам для обсуждения.

«…Вы спрашиваете, друг мой,— пишет он фон Мекк,— знакома ли мне любовь неплатоническая? И да, и нет. Если вопрос этот поставить несколько иначе, т. е. спросить, испытал ли я полноту счастья в любви, то отвечу: нет, нет, нет… Если же Вы спросите меня, понимаю ли я всё могущество, всю неизъяснимую силу этого чувства, то отвечу: да, да и да!»

Вспомним, как в конце 60-х годов Чайковский пережил страстное увлечение певицей Дезире Арто. В 1877 году он женится на Антонине Милюковой, чувства к которой были мало похожи на восторженное почитание и пламенное увлечение французской примадонной. Однако это решение сыграло фатальную роль в его судьбе: Чайковский понял, что победить природу невозможно, и это едва ли не привело композитора к катастрофе — попытке самоубийства.

На этом жизненном разломе рождаются два его гениальных творения.

Одно из них — Четвёртая симфония, где впервые отчётливо оформилась идея рока в творчестве композитора. Это первая симфония-драма в русском музыкальном искусстве. В ней отразилась вся многообразная гамма драматических переживаний душевного кризиса 1877 года. «Я ужасно люблю это детище своё,— писал Чайковский.— Она памятник той эпохи, когда после долго зревшей душевной болезни, после целого ряда невыносимых мук тоски и отчаяния, чуть не приведших меня к совершенному безумию и погибели, вдруг блеснула заря возрождения и счастья!»

Этой зарёй для композитора стала Надежда Филаретовна фон Мекк, поддержавшая его дружбой, участием и материальной помощью. Женщине, с которой он никогда не встречался, но написал несколько сот писем, которую он называл «моим провидением», посвящена Четвёртая симфония.

**Поиск Женщины**

Во втором творении этой поры — опере «Евгений Онегин» — рождается один из самых удивительных и искренних женских образов в мировой оперной литературе.

«Чайковский искал женщины, искал мучительно и страстно… Чайковский женщин не постигал, но *желал*, и потому его страстные порывы и восторги так наивно, так мечтательно светлы или так знойно — по-итальянски — восторженны. Быть может, в этом неудовлетворяемом желании — и восторги, и муки его творчества.

Восторги достижения и муки вечного томления. Но так как это — томление от неведения, а не сознательное томление эстета сладострастия, выбирающего из пережитого желанное, то страсть Чайковского всегда окутана покровом целомудрия, светлого девичества, тайной, не раскрытой до конца — до обнажения» (Б. Асафьев).

Осмелимся на парадоксальное утверждение: создать уникальную галерею оперных героинь, потрясающих силой и одновременно чистотой своего любовного чувства, проникнуть в самые глубинные тайны женской души смог творец, который не познал радости чувственной близости с женщиной!

При всём различии Татьяны и Марии, Чародейки и Орлеанской девы, Иоланты и Лизы, все они объединяются неразрывными узами генетической связи с сущностными свойствами того единого женского идеала, который создавал в своём творческом сознании Чайковский. Его формирование можно связывать и с влечением к женственности как олицетворению материнского начала. «На меня находит иногда сумасшедшее желание быть обласканным женской рукой. Иногда я вижу симпатичные женские лица (впрочем, не молодых женщин), к которым так и хочется положить голову на колени и целовать их»,— пишет Чайковский в одном из писем. Это отношение было запрограммировано с детства — сказалась благоговейная любовь его отца Ильи Петровича к матери композитора, которую тот боготворил как святую. Сопряжение индивидуально-личностного и художественно-исторического опыта порождает в оперных героинях Чайковского новые в сравнении с их литературными прообразами смысловые грани, порой неожиданные идейные потенции, позволяющие тем самым обнаруживать широкий спектр *интертекстуальных связей*.

***Ольга Карлова:***

**Эпигонство или интертекстуальность?**

Современники Бунина часто говорили о «перепевах» и эпигонстве в его творчестве. Первым отметил эту черту «зависимости Бунина от великой русской культуры» как особую оригинальность творческого почерка Г. Гессе. Долгое время Бунин в отечественном литературоведении был втиснут в солидное, но маловразумительное понятие «традиция». И только Ю. М. Лотман с присущим ему тонким пониманием художественности заговорил о бунинском модернистском желании «переписать» русскую литературу в её художественных образцах. Он назвал творчество Бунина периода эмиграции «реалистическим изображением реально не существующего мира», отмечая: «…Существовал же этот мир в русской литературе, и именно к ней Бунина тянуло ностальгически, именно в ней он видел подлинную реальность».

Бунин — новатор эпохи модернизма — как бы изымает типы русской литературы из пыльного музея классики, переживает их неиспользованные возможности. Это уже не Татьяна, разлучённая с Онегиным, но Татьяна, соединившаяся с Буяновым или Петушковым. Если тургеневская повесть «Первая любовь» начинается с подробного описания охоты молодого человека на ненавистных ему ворон, то бунинская новелла «Ворон», построенная на том же драматическом сюжете любви-наваждения, и отдаёт должное Тургеневу, и полемизирует с ним.

Бунин — реалист лишь по художественной манере, хотя именно среди писателей-реалистов XIX века он чувствовал себя своим. Но его бытописание антинатуралистично, избирательно и символично. Писатель открывает нам беспредельность образно-сюжетного потенциала русской классики, её «разрешение в бесконечность».

**Диалоги с классикой**

Никто до Бунина не вёл словесно-образный диалог с изобразительным искусством: его постоянный приём — «цитирование» полотен художников. Чего стоят малявинские чёрно-красно-жёлтые красавицы в бунинских «Тёмных аллеях», «цитаты» картин Г. Ф. Ярцева, К. А. Коровина, С. П. Кувшинниковой, русских икон, европейских религиозных полотен. Наконец, «Берег»  — это прямая цитата и развитие левитановской картины «Над вечным покоем»:

За окном весна сияет новая.
     А в избе последняя твоя
Восковая свечка — и тесовая
     Длинная ладья.
Причесали, нарядили, справили,
     Полотном закрыли бледный лик —
И ушли, до времени оставили
     Твой немой двойник.
У него ни имени, ни отчества,
     Ни друзей, ни дома, ни родни:
Тихи гробового одиночества
     Роковые дни.
Да пребудет в мире. Да покоится!
     Как душа свободная твоя,
Скоро, скоро в синем море скроется
     Белая ладья.

В последнем четверостишии внутристиховая пауза наполнена потрясающе глубоким смыслом водораздела и одновременно слияния двух миров. Она рождает чувство сострадания и умиротворённости, преодоление ужаса жизни сильной и высокой эмоцией. В «Береге» Бунин соединил народную поэтическую стихию и православие. Его «синее море» — дань фольклору. Именно по этому, никогда не бывшему в реальности, «синему морю» он пускает «белую ладью». Ладья — метафора гроба, но белая ладья уже как бы не материальна, она находится на пути в горнее. Как и левитановская белая церквушка, и сама русская земля, мысом уходящая в водно-облачную даль. Это не только рефлексия русской классики, это рефлексия самой *души России*…

***Марина Москалюк:***

**Одухотворённый Россией**

Рефлексия России как большая внутренняя работа, как соотнесение себя, возможностей своего «Я» с главной темой своего творчества сопутствовала всей жизни Левитана. Переосмысление проблем взаимоотношений с родиной особенно обострялось вдали от неё, во время заграничных поездок. Их было четыре, достаточно длительные: во Францию, Италию, Германию, Финляндию и другие страны; кроме того, неоднократные путешествия в Крым. Везде художник писал красивые, пользующиеся настоящим успехом пейзажи. Но сам художник работой на европейской натуре удовлетворён не был.

Он принадлежал к типу художников, для которых условием полноценного творчества была возможность душевно прочувствовать внутреннюю жизнь природы. За границей же он не мог преодолеть некую отстранённость восприятия, осознавал не одухотворённость внутренним чувством создаваемых им образов. В одном из писем из Италии находившийся там на лечении Левитан восклицает: «Воображаю, какая прелесть теперь у нас на Руси — реки разлились, оживает всё. Нет лучше страны, чем Россия… Только в России может быть настоящий пейзажист».

Безусловно, по сравнению с другими русскими пейзажистами — Саврасовым, Поленовым, Васильевым, Шишкиным,— рефлексия России у Левитана обострялась и в связи с его еврейским происхождением. Экзистенциальная неустойчивость, некоторая «фрагментированность личности», когда, оставаясь евреем по рождению и воспитанию, Левитан не мыслил себя вне России и русской культуры, усиливала процессы самоопределения. Из пограничья левитановского мироощущения тайна «русскости» высвечивалась иными, чем русскому, зачастую более глубокими гранями. Как бы в насмешку над всяким национализмом, именно еврейскому художнику открылась сокровенная суть русской красоты.

**«Пишите по-русски, как видите…»**

«Почвенность», глубину Левитан искал в больших категориях. Мы видим, что сквозной темой его творчества стала Волга, при этом не какая-то её часть, особенно любимая или родная, а Волга как целое, как великая русская река, как становой хребет земли русской. «Волга-матушка» — образ не столько пейзажный, сколько мифологический. По волжским мотивам созданы основные шедевры. «Пишите по-русски, как видите. Зачем подражать чужому, ищите своё»,— учил Левитан молодых живописцев.

У Левитана в пейзажах практически нет человека, лейтмотивом многих работ проходит пустота уткнувшихся в берег лодок. Ни на одной левитановской композиции мы не найдём и дома как надёжного земного пристанища. Ветхие деревенские избушки жмутся друг к другу, но главное не в них, а в том, что открывается за ними: лес, поля, пространственная бесконечность. Однако при всей «безлюдности» природа Левитана не просто «очеловечена», она одухотворена переживаниями и думами, которые носят не отвлечённо-абстрактный характер, а насыщены глубоко эмоциональной *рефлексией России*.

***Людмила Гаврилова:***

**«Жить можно только в России»**

*Рефлексию России* у Чайковского достаточно кратко можно выразить словами композитора из письма к фон Мекк: «Я люблю путешествовать в виде отдыха за границу; это величайшее удовольствие. Но жить можно только в России, и только живя вне её, постигаешь всю силу своей любви к нашей милой, несмотря на все её недостатки, родине».

Начиная с 1877 года, он значительную часть времени живёт за границей, но постоянно ощущает в себе то особое чувство неразрывности и нераздельности своей судьбы и России, которым проникнуто мироощущение лучших представителей русской художественной интеллигенции второй половины XIX века. И это — при всех тяжёлых переживаниях, причём далеко не только личных, которые выпали на долю Чайковского именно в России.

Сложилась парадоксальная ситуация: то, что нравилось публике, зачастую отвергали коллеги-музыканты Чайковского, а их мнением он чрезвычайно дорожил! Антон Рубинштейн, чьим учеником был Пётр Ильич, не нашёл достоинств в Первой симфонии, не принял второй квартет, Ларош подверг резкой критике первую оперу — «Воевода», партитура которой была уничтожена, как и партитура следующей оперы «Ундина» и позднее фантазии «Буря». Та же судьба ожидала фантазию «Фатум», забракованную музыкантами-профессионалами. Даже увертюра «Ромео и Джульетта» не имела никакого успеха. Немалую долю горьких переживаний приносила критика Кюи, ругавшего романсы и оперу «Опричник». «Торжественным провалом» назвал премьеру своей новой оперы «Кузнец Вакула» Чайковский. Наконец, вспомним ставший уже хрестоматийным случай с Николаем Рубинштейном, заявившим, что первый фортепианный концерт Чайковского никто и никогда не будет играть.

Итак, колоссальная творческая продуктивность в первое десятилетие — и рядом, как писал композитор, «проваливаются теперь все мои вещи, где бы их ни играли».

**За лирикой увидеть драму**

В последующие годы, когда композитор достиг европейской и мировой известности, обнаруживается ещё одно, более глубокое противоречие. Чуждая пафоса трагедийности эпоха желала видеть в нём «певца элегических настроений» и только. Для неё он был лирическим гением. За это она его и взлелеяла. Но рядом с этим, параллельно с накоплением жизненных коллизий в судьбе композитора, во все жанры его творчества всё активнее проникало драматическое начало, завершившись созданием грандиозных музыкальных драм. Причём этот драматизм носил очевидный трагедийный характер.

Итак, лирический гений — и величайший трагический дар, позволивший выразить высочайший накал душевных страстей.

Истоки трагедийности — в том самом кризисном 1877 году, когда композитор приходит к осознанию своей «инакости», подчинённости своей жизни одному — своему таланту, призванию. Он понимает, что творческий дар приносит огромную радость, подлинное наслаждение, но поглощает все остальные интересы и привязанности, все духовные силы, «ибо раз голос тебе, поэт, дан, остальное — взято» (М. Цветаева).

Типично романтическое противоречие между идеалом и действительностью в творческом сознании композитора реализовалось в диалектической сущности неодолимой творческой энергии, которая одновременно и созидает, и разрушает творца, обретая значение злого Рока. Он является некой фатальной силой, заключённой в психических глубинах собственной личности художника. В конце своей жизни Чайковский наконец-то выявил в музыке то лично трагическое, что не давало покоя ему всю жизнь,— он создал Шестую симфонию, которая на премьере вызвала недоумение, а Б. Асафьев назвал её «трагическим документом эпохи».

Бесспорно, Чайковский во всей полноте личностных свойств и творческих проявлений был последним романтиком великого века. Потому-то он всё время стоит между двух крайностей: мечта, грёза, чистый светлый мир юной человечности (вот он — Ленский) — или же обман, мираж, тупой натиск злой силы, печаль, скорбь, смерть (вот — Герман). Здесь *два полюса, два мира*…

***Марина Москалюк:***

**«Сокровенная тайна» «русскости»**

*Два полюса, два мира*: один — бесконечно красочный, приподнято-энергичный, полный движения, другой — сумрачный, углублённо-созерцательный, с прорывами в потусторонность. При всём том, одно из самых частых настроений полотен Левитана — светлая высокая печаль. Художника томила не «неуловимая красота», а «сокровенная тайна» архетипа, тайна русского пространственного мирочувствования. Левитану на всём протяжении творческого пути было свойственно стремление выйти за пределы данного в природном виде конкретного физического пространства. Он любил и часто использовал мотивы отражения в воде, тем самым как бы углубляя пространство. Он намеренно опускал горизонты, возвышая небо, наполняя его динамичной жизнью облаков и света. Воздушно-водная стихия занимает в полотнах Левитана до двух третей композиций, а иногда и больше, особенно в последнем, программном, жизнеутверждающем холсте «Озеро. Русь». Россия в своём мироощущении не чувствует границ, своя земля прямо переходит во Вселенную. Бесконечность, небо и земля, явь и отражение, горнее и дольнее в своей нераздельности — есть модель русского бытия и духа.

**«Манит широкая дорога…»**

Особое место у Левитана занимает мотив дороги, такой характерный для страны огромных пространств и долгих путешествий. В православном мировоззрении дорога сопоставляется с земным путём человека, с размышлениями о его судьбе. Сокровенный смысл образа дороги связан с представлениями о земной жизни как пути в вечность. У Левитана есть уютные деревянные мостки и ласково манящая тропа в «Тихой обители» и «Вечернем звоне». Но есть и другое. «Владимирка» — дорога, исхоженная и истоптанная десятками поколений русских людей, попутно вбирающая множество стекающихся тропинок. Это сама история России. Дорога идёт перпендикулярно горизонту, это дорога, на которой мы стоим тоже, это наша дорога, наш путь. Крест придорожного голубца в самом центре пути, и к нему обращается с молитвенной надеждой душа-странница в своём одиночестве и скитаниях. И ещё одна дорога — в пейзаже «Летний вечер. Околица», написанном в 1900 году, перед самым уходом Левитана из жизни. В исключительной простоте достигается высшая выразительность, будничное превращается в чудесное. Раскрыты позолоченные вечерней зарёй ворота околицы, широкая дорога манит вперёд, к тому удивительно прекрасному, расцвеченному мягким розовым светом миру, тающему в золотой дымке заката — заката жизни. Околица воспринимается как тонкая преграда, чуть ощутимая грань поту- и посюстороннего мира.

Синтетичность мироощущения, архетипичная образность приводят к тому, что в реалистическом, по сути, творчестве Левитана мы видим протосимволистские тенденции. Совмещение на одном холсте различных натурных мотивов, долгая (годами) работа над композицией в мастерской, конструирование по воображению, в котором — обобщение, отсечение лишнего. Творческий метод зрелого Левитана — работа *по памяти*.

***Ольга Карлова:***

**Память как поэзия**

*Память* у Бунина — перекрёсток всех мотивов. Это и глубинное воспоминание о своём предсуществовании, и тема обращения к прожитому, и вечный мир русской художественной классики. Память у него — своего рода художественная оптика вчувствования в мир, она окрашивает всё повествование Бунина сложным чувством восторженной печали. В нём явно различимы задумчиво-грустное «их нет» и благодарное «были!». За обращениями в прошлое стоит прежде всего стремление удержать настоящее. Поэтому уж совсем особое место стала занимать память в творчестве Бунина, когда в его жизни произошли «окаянные дни» и Россия безвозвратно стала прошлым.

У памяти и художественного творчества есть глубинное родство. Память, как и искусство, отсеивает пустое и неважное, обнажая главное. «Поэтому-то,— писал Бунин,— и для творчества потребно только отжившее, прошлое». Отбор памяти бессознателен, им руководит не рассудок, а нечто более глубокое. По отношению к ценностям этого глубинного бытия и выстраиваются картины и фабулы, создавая удивительную однородность времени бунинского повествования, когда прошлое и настоящее почти неразличимы по манере письма — одно как бы живёт в другом, составляя единое «вневременное» время.

Сам Бунин выражает сущность своего творчества в словах, которые максимально полно охватывают грани «повышенной искусством» жизни: «Мы живём всем тем, чем живём, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живём. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга — восторга счастия или несчастия, яркого сознания приобретения или потери; ещё в минуты поэтического преображения прошлого в памяти».

Нет, не пейзаж влечёт меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Мы попытались обозначить лишь некоторые грани художественных миров трёх гениев русской культуры, выявить по возможности то постоянное, константное, что, несмотря на разницу времён, личных и творческих судеб, объединяет их. Однако вопросов остаётся ещё много.

Было ли вообще русское искусство девятнадцатого века реалистичным? Скорее нет. Пейзаж Левитана, где убрано всё лишнее… Последователь Льва Толстого Иван Бунин, столь реалистично изображавший несуществующее, чистый вымысел… И уж конечно, реалистом не был Чайковский, писавший оперы на, казалось бы, реалистические литературные сюжеты…

Можно с уверенностью сказать только то, что искусство трёх великих мастеров было синэстетичным, с присущими общими качествами живописности, музыкальности и поэтичности. Оно было символическим с точки зрения бытования в нём устойчивых комплексов идей, образов, архетипов, и, безусловно, оно характеризовалось интертекстуальностью и диалогическим сознанием…

Есть ли это черты, в которых проявляется специфическая «русскость» русской художественной культуры и её взгляда на мир? Или в основе всё же лежит именно философия чувства — интеллектуальное мужество оперировать понятиями «вечность», «любовь», «жизнь» и «смерть», «концы и начала», «душа» и «космос» и ещё большее мужество проживать всё это в своём творчестве? А может быть, это предельная явленность и предельная сокровенность и первого, и второго — великая тайна бытия и познания жизни в её земной полноте и божественном предназначении?..

Эти и другие экзистенциональные, смысложизненные вопросы утомляли прагматичных западных мыслителей и уж тем более европейских мастеров искусств XIX–XX вв. Для природно-созерцательной гармонии восточных цивилизаций подобные вопросы были слишком прямолинейны и «очеловечены»… Ответы на них давала русская культура. И ответы эти были таинственно-мистериальные, духовно-языческие, светло-печальные, трагически-мажорные… Возможно, это и есть вопросы и ответы пограничья цивилизаций…

Как известно, границы в этом мире проходят по земле. В данном случае земля эта — Россия…