

И. Г. Мамонова

**«РЕКВИЕМ».  
ЖИВОПИСНЫЙ ЦИКЛ СОЛОМОНА ГЕРШОВА  
(1906–1989)**

Ленинградский художник Соломон Моисеевич Гершов (1906–1989) — выходец из Витебска, ученик И. Пэна, М. Шагала. Переехав в Петроград в 1922 г., окончил Школу Общества поощрения художеств, дополнив уроки Пэна опытом Школы Ашбе и П. Чистякова. Затем посещал лекции в ГИНХУКе, участвовал в работе по оформлению Дома Печати в числе учеников П. Филонова. С конца 1920-х годов началась дружба С. Гершова с театральными художниками В. Дмитриевым и Б. Эрбштейном, актером Э. Гариним, композитором Д. Шостаковичем, музыковедом И. Соллертинским, поэтами Д. Хармсом, А. Введенским, Н. Заболоцким. Тогда определились его творческие ориентиры, а музыка и балет стали источником вдохновения художника и импульсом для создания живописных и графических работ на много лет вперед. Творчество С. М. Гершова исследовано мало, хотя кругу художников, искусствоведов, собирателей он хорошо известен. Однако и здесь мало кто знает одно из главных его произведений — «Реквием. Посвящение В. Костровицкой». Создание реквиема — обращение художника к многовековой европейской и более молодой русской культурной традиции. Прежде чем рассмотреть живописный цикл С. Гершова, необходимо коротко обозначить историю реквиема как музыкального жанра и его судьбу в европейской и русской культуре XX века.

Реквием возник как жанр церковной музыки — траурная месса (так называемая *Missa defunctorum*). К XVIII веку канонический реквием претерпел некоторые изменения, сблизившись со светской музыкой и превратившись в особую разновидность кантатно-ораториального жанра, то есть музыкальное произведение концертного типа. Традиционный текст реквиема на латинском языке частично совпадает с обычной мессой. Важнейшие отличия (помимо сокращений) — введение в траурную мессу вступительного раздела (*introitus*) с текстом, начинающимся словами «*Requiem aeternam...*», и духовного гимна о Страшном суде: *Dies irae* — День гнева, день жалоб. В сознании слушателей *Dies irae* всегда выступает как «визитная карточка» реквиема, хотя этот гимн прочно вошел в мессу лишь в XVIII веке. В XX веке отчетливо прослеживается тенденция к расширению границ музыкального жанра реквиема: он теряет свою исключительно католическую принадлежность и воспринимается как некий феномен, «в рамках которого возможно самое разнообразное экспериментирование со смыслами, идеями, словом» [1, с. 614]. «Реквием... становится культурным символом и вбирает в себя все возможные... смыслы. Он теряет свою пространственно-временную принадлежность и становится полем для выражения самых разнообразных идей автора. Реквием XX века — это... произведение, где, как правило, уже лишь только название дает отсылку к католическому ритуалу, и эта отсылка — активизация интеллектуальной схемы, в рамках которой будут работать остальные составляющие произведения» [2, с. 617]. В русской музыке по религиозным причинам жанр реквиема не мог возникнуть, но русская музыкальная культура оказалась подготовленной к его восприятию, разработке и расцвету в XX веке [3, с. 135–136]. С 1760-х годов в России начали исполнять духовные

произведения западных композиторов, в том числе и реквиемы В. А. Моцарта, Л. Керубини, Р. Шумана, Ш. Гуно. К началу XX века в России были хорошо известны реквиемы О. Козловского «Братское поминовение героев» (1798), А. Кастальского (1916). В советский период в России в жанре реквиема работали многие композиторы (особенно плодотворным был период 1970–1980-х годов): В. Артемов, Ю. Башинаскас, М. Вайнберг, П. Дамбис, Э. Денисов, Д. Кабалевский, Ю. Левитин, А. Локшин, А. Маргусте, А. Мачавариани, А. Пашенко, Е. Рахмадиев, Б. Тищенко, Л. Ходжа-Эйнатов, А. Шнитке, М. Юдин и др. При всем разнообразии вариантов русские музыкальные реквиемы XX века, как и европейские, соответствуют двум основным разновидностям этого жанра — канонической и свободной. В русской музыке XX века реквием «становится жанровым универсумом, в котором заложено огромное многообразие идей и смыслов» [1, с. 612].

Расширение границ жанра реквиема приводит к его проникновению в другие виды искусства — в литературу, поскольку первоначально именно тексты были основным полем экспериментов с этим жанром. В русской поэзии XIX века выделяется «Реквием» А. Н. Апухтина, органично соединяющий переложение отдельных частей католического реквиема и самостоятельный поэтический текст. В России интерес к реквиему во многом был связан с культом Моцарта и особым отношением к его последнему произведению. Благодаря А. С. Пушкину моцартовский «Реквием» в русском сознании мифологизируется, навсегда связывается с трагическим образом гения, с образом безвинной жертвы, обретает новые значения. Так, В. Хлебников в стихотворении «Смерть в озере» «откликается на один из самых знаменитых сюжетов моцартовского мифа: Реквием как вестник смерти. Само название заупокойной службы здесь отсутствует, однако имя композитора в данном случае обозначает „Реквием Моцарта“ и даже реквием вообще» [4, с. 114]. В XX веке еще одним импульсом особого внимания к жанру реквиема становится «Реквием» А. Ахматовой. В поэтических реквиемах наблюдается не только многообразие смысловых уровней, но в ряде случаев и экспериментирование с границами искусств, проникновение музыкальных форм в поэтическое произведение [5], вплоть до попыток автора создать поэтический текст как «оркестровую партитуру с особой музыкальной структурой» [6]. Визуальная форма репрезентации поэтического текста также может сближаться с музыкальной.

Специальных исследований темы реквиема в живописи или графике, насколько нам известно, пока не предпринималось, но все сказанное выше заставляет внимательнее приглядеться к изобразительным реквиемам XX века. «Реквием» С. М. Гершова позволяет сформулировать целый ряд вопросов, связанных с границами разных искусств: Обращаясь к созданию реквиема, ограничивается ли художник просто «траурным посвящением»? Нейтральна ли организация изобразительной структуры по отношению к источнику — музыкальному жанру? Каким образом, какими специфическими средствами создается изобразительный эквивалент музыкальной формы? Можно ли проследить взаимосвязь конкретного музыкального произведения и его изобразительного аналога? Наконец, какие дополнительные смыслы активизирует отсылка к известной «интеллектуальной схеме»?

«Реквием» С. Гершова, создававшийся на протяжении нескольких месяцев 1979 г. — цикл из 100 работ, выполненных на бумаге в смешанной технике: акварель, темпера, гуашь, канцелярский клей, карандаш<sup>1</sup>. Часть работ находится в коллекции се-

---

<sup>1</sup> Техника, в которой выполнены работы С. Гершова, согласно музейной классификации, относится к графике. Но мы считаем возможным говорить о его работах на бумаге как о живописных произведениях — в этом убеждают манера, приемы письма, достигаемая в большинстве случаев сложная живописная фактура и масштабность решаемых задач.

мьи художника, некоторые — в частном собрании в Грузии. «Реквием» — траурное посвящение Вере Сергеевне Костровицкой, первой жене художника, умершей в 1979 г.<sup>2</sup> На 100 листах художник прослеживает страдальческое движение человека к смерти, проводы в последний путь, посмертное существование души, наблюдающей за безутешным горем оставшихся. Пережив потерю единственного близкого человека, пытаясь преодолеть отчаяние, художник, словно творя ежедневную молитву, день за днем пишет «Реквием». И, переводя свое страдание в плоскость эстетического, сталкивается с тем, что описывал Н. Ге: «Искусство потонуло в том, что выше его, несоизмеримо» [7, с. 118]. «Реквием» отмечен особой, спиритуалистической, напряженностью, метафизическим ощущением, знакомым по некоторым работам А. Иванова, М. Врубеля, Н. Ге.

«Реквиему» предшествовал целый ряд рисунков, зафиксировавших со всей беспощадностью процесс постепенного угасания человеческой плоти, происходивший на глазах художника. Как вспоминали очевидцы, С. Гершов не расставался с блокнотом и карандашом даже в процессе траурного ритуала. Большинство этих рисунков было впоследствии уничтожено самим художником. Сохранились немногие, в которых материал непосредственных наблюдений уже художественно переработан. В этих эскизах угадываются прообразы некоторых работ будущего «Реквиема». В них становится очевидным один из неожиданных на первый взгляд источников создания композиций — древнерусская монументальная живопись и икона. Среди рисунков находим образ Спаса из так называемого «Звенигородского чина», акварельный набросок образа Архангела Гавриила, фрагменты, напоминающие образы «Рождества Христова». На эскизах видно, как художник «очеловечивает», «эмоционализирует» иконописные источники. Позже в листах «Реквиема» — в портретных образах В. С. Костровицкой — он будет, напротив, искать выражение иконописного вневременного состояния. На конфликте между смирением перед Высшей волей и человеческим дерзанием во многом держится эмоциональное напряжение «Реквиема» С. Гершова.

При жизни Соломона Гершова работы из «Реквиема» (не говоря уже о цикле в целом) никогда не выставлялись. Их можно было увидеть лишь во время домашних просмотров. По просьбе художника был сделан также ряд слайдов для демонстрации за пределами дома или мастерской. Слайды, пронумерованные автором, образовывали определенную последовательность, которую сам художник строго соблюдал при показе. Если речь шла о гипотетической возможности экспонирования «Реквиема» (когда-нибудь в будущем), то предполагалось, что именно так они и должны были бы выставляться. В этот ряд входит не все количество работ: для показа художником было отобрано 50 листов. Одна из причин отбора этическая — некоторые листы, посвященные страданиям умирающей, художник, вероятно, не считал возможным показывать публично. С другой стороны, очевидно, что художник с определенной задачей компоновал работы в цельную структуру, учитывая их образные, живописные, композиционные качества, отказываясь от тех вещей, которые могли по тем или иным причинам нарушить единство. Ряд, выстроенный самим С. Гершовым, сейчас невозможно повторить в точности: впоследствии подборка слайдов была отчасти разрознена, порядок

---

<sup>2</sup> Костровицкая Вера Сергеевна (1906–1979). Выпускница балетного училища. Ученица, затем ассистентка А. Я. Вагановой. В 1920-е годы входила в труппу «Молодой балет» Ж. Баланчина. С конца 1920-х годов и до войны — балерина Мариинского (Кировского) театра оперы и балета. Пережила ленинградскую блокаду. После войны преподавала в Балетном училище (ныне — Академия русского балета им. А. Я. Вагановой). Автор нескольких учебников по методике классического танца.

нарушен. Но сам факт этой продуманной «режиссуры», выстраивание художником драматургической последовательности восприятия живописного цикла, попытка организовать просмотр работ как некое «действие» позволяют предполагать музыкальные и, глубже, литургические истоки его живописного «Реквиема». Как и задолго до него П. Корин, С. Гершов мечтал об экспонировании своего «Реквиема» в едином пространстве, об определенном сценарии восприятия работ зрителем, сближающем живопись с прослушиванием — переживанием музыкального произведения.

В основе «Реквиема» С. Гершова лежит история болезни, смерти, похорон В. С. Костровицкой. Но выстроенная художником последовательность работ нарушает логику повествования, продиктованную реальностью. Фабула становится сюжетом. Сюжет, общая композиция цикла во многом следуют структуре музыкального жанра и, как мы предполагаем, «Реквиему» Моцарта. Художнику были хорошо известны и произведения других композиторов, работавших в этом жанре, в частности Г. Берлиоза и Дж. Верди, но последнее произведение Моцарта было для него «реквиемом вообще», образцом наиболее точного воплощения человеческого страдания и катарсиса. Когда в процессе работы над своим «Реквиемом» художник пишет: «Реквием Моцарта я не в силах слушать!! Во мне внутри все разрывается. Мир встает прахом, а собственная беспомощность кажется страшна как никогда...»<sup>3</sup>, — он еще раз подтверждает, что находится в постоянном диалоге с музыкой Моцарта. И, мысля в рамках «Реквиема», повторяет слова *Dies irae*: «Мир встает прахом...» Образу композитора, теме «Моцарт и Сальери», «Реквиему» Моцарта посвящено немало работ С. Гершова разных лет. В этих работах встречаются определенные иконографические мотивы и колористические решения, устойчиво повторяемые художником как «знаки» реквиема. Среди таких «знаков» — риторические фигуры «оплакивающих», «Распятие», образ «Оранты». В серии работ, посвященных «Реквиему» Моцарта («*Lacrimosa*», 1986; «Реквием Моцарта», 1978 и др.), иконография, определенные цветовые характеристики близки работам из цикла 1979 г. Они могут служить дополнительным ориентиром в сопоставлении «Реквиема» С. Гершова с некоторыми разделами произведения Моцарта.

Рамки живописного цикла образуют два пейзажа, варьирующие один и тот же сюжет — «Дорогу в крематорий». Первому из них предшествует также композиция «Скорбь. На смерть Н. Мюллер» (рис. 1). Написанная в 1968 г. в память матери В. Костровицкой, актрисы Надежды Людвиговны Мюллер, она не создавалась как часть «Реквиема», но после ухода В. Костровицкой из жизни приобрела для художника особый философский и символический смысл. Художник включил «Скорбь» в состав цикла и показывал первой — как вступление, пролог к «Реквиему». В «Скорби» изображена героиня «Реквиема» В. С. Костровицкая, склонившаяся над цветами, принесенными на могилу матери. Здесь же — автопортрет самого художника и еще один персонаж, не сразу замечаемый, так как лицо женщины почти скрыто цветами и приглушено лессировкой. В качестве «лессировки» С. Гершов использует канцелярский клей. При множе-

<sup>3</sup> У С. М. Гершова была традиция делать подарки друзьям — небольшие (чуть меньше стандартных) открытки. На лицевой стороне такой открытки помещался небольшой авторский рисунок и писалось имя того, кому она предназначалась. С оборотной стороны шел текст. В архиве наследницы художника Т. Г. Федотовой сохранился документ, отражающий душевное состояние художника в страшный для него 1979 г., — новогодняя открытка, адресованная им самому себе. Абстрактный экспрессивный рисунок на ней вызывает ощущение раскрытой кровоточащей раны. С двух сторон идет текст, который мы частично позволили себе процитировать.



Рис. 1. С. М. Гершов. «Скорбь», 1979, б. смеш. техн.  
(из цикла «Реквием»)

стве технологических недостатков, проявляющихся со временем, этот прием обладает определенной эстетической привлекательностью, объединяя колорит произведения. Полупрозрачный клей создает особый оптический эффект патины, вызывающий ассоциации с временной дистанцией, удаленностью, восприятием события в прошлом, которого видимо и добивался художник. Это особенно ощутимо при сопоставлении «Скорби» с большей частью листов «Реквиема», где «обнаженность» живописного слоя соответствует «обнаженности» чувства. В предлагаемом контексте мы рассматриваем «Скорбь» как *Requiem aeternam* — Вечный покой (так называемый «Интроитус» — вступительная молитва в каноническом реквиеме). С первым и завершающим разделами Реквиема — *Requiem aeternam* — могут быть сопоставлены помимо «Скорби» отчасти первый (рис. 2) и безусловно последний пейзаж «Дорога в крематорий» (рис. 3).



Рис. 2. С. М. Гершов. «Дорога в крематорий», 1979,  
б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)



Рис. 3. С. М. Гершов. «Дорога в крематорий», 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)

Первый пейзаж «Дорога в крематорий» является колористическим продолжением «Скорби», как бы развивая, усиливая интенсивность цветов, приглушенных в первом листе патиной лессировки. «Дорога» в начале цикла передает реальное, наблюдавшееся многими в день похорон В. С. Костровицкой необычное для сентября «предгрозовое» состояние природы. Живописная атмосфера, воссозданная С. Гершовым, удивительным образом совпадает с описанием Б. Асафьевым начала моцартовского «Реквиема»: «Он пришел к ощущению трагической раздвоенности сознания и сознания близости катастрофы в своем Реквиеме (изумительно предгрозовое состояние, предгрозовая тишина и духота вначале: *Requiem aeternam*) через долгие и страстные мольбы к Эросу» [8, с. 65]. Первая «Дорога» несет трагическое ощущение приближающейся катастрофы, переданное не сюжетно, но исключительно живописными средствами: взаимодействием цвета и тона, планов изображения. Этот пейзаж можно определить как живописную параллель разделу *Dies Irae* (День гнева) — центральной, обязательной части классических музыкальных реквиемов и «Реквиема» Моцарта в частности. Не отвечая логике факта (художник начинает цикл не с истории болезни, а с конца, с полного уничтожения физического тела, страданиям которого будет уделено столько внимания в последующих работах), этот лист отвечает логике и последовательности строения первых частей музыкального реквиема.

Последний лист цикла — тот же узнаваемый пейзаж, но рисунок его менее четок, интенсивность цветов ослаблена. Постройки дальнего плана, приближенные к зрителю, узнаются, как те же самые, или подобные, но они кажутся уже разрушенными. Пространство почти потеряло глубину и объемность. Оно опознается как пространство пейзажа не столько само по себе, сколько именно по аналогии с первым пейзажем, которому вторит. Последняя работа цикла С. Гершова воспринимается как мир после катастрофы. Небесный пожар — начало трагедии, изображенное в первой «Дороге», словно догорает: поверхность листа здесь, как и в «Скорби», покрыта слоем канцелярского клея, кажется, что краски подернуты пеплом. Во второй «Дороге» художник на новом уровне возвращается к темам начала «Реквиема»: *Requiem aeternam dona eis, Domine* (Вечный покой даруй им, Господи) — через единство приема и атмосферу с композицией «Скорбь» и *Dies Irae* — через общность композиции и цвета с первым пейзажем «Дорога в крематорий».

Здесь вполне применим комментарий к моцартовской музыке: «Интонации заключительной части Реквиема очень близки к его первой части. Единство усиливается интонационным родством других частей, а также тем, что в конце произведения повторяется (с новым текстом) первая fuga Реквиема» [9, с.7]. Композиция живописного цикла художника образует, таким образом, замкнутый круг, символизирующий понятие вечного, непреходящего. Жизнь и смерть конкретного человека включаются в общую судьбу человечества. Образует условный круг, первый и последний пейзажи вводят также одну из определяющих тем «Реквиема» художника — тему «дороги», «пути жизни» со всем многообразием смысловых коннотаций. Переходом к дальнейшим темам «Реквиема» у С. Гершова является изображение «хора оплакивающих» (рис. 4).



Рис. 4. С. М. Гершов. «Оплакивающие», 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)

Последовательность листов цикла «Реквием» строится на определенном принципе: чередуются номера «хора», воплощенного в многочисленных фигурах участников похоронного шествия и оплакивающих, и «солистов», персонифицированных портретными образами В. Костровицкой и самого художника. В «Реквием» входят несколько автопортретов С. Гершова, которые включают цикл в традицию исповедальности, характерную для расширенного понимания данного жанра. Художник — свидетель трагедии — второй герой живописного цикла. Второй основной голос — мужской, выступающий то «соло», то «дуэтом» с женским голосом, как, например, в композиции «Двое» (рис. 5), которая предшествует кульминационной точке всего цикла. В некоторых листах голос художника сливается с общим хором молящихся и оплакивающих, выражая надежду на спасение души усопшей после кончины, на пощаду, на благословение, на покой — все то, о чем вопрошают в молитвах реквиема.

«Музыкальным» (хотя и не связанным исключительно с жанром реквиема) можно считать в живописном цикле С. Гершова принцип последовательного введения, «экспозиции» и разработки нескольких основных тем. Условно обозначим их следующим образом. 1. Катастрофа. Страдающий и гибнущий земной мир. 2. Дорога. Жизнь как путь страданий. Крестный путь. (Не включая в живописный ряд образ Христа, художник напоминает об «Агнце Божьем, взявшем на себя грехи мира»). При отсутствии точного цитирования в живописной риторике листов «Реквиема» узнается иконография «Страстного цикла»: «Бичевание Христа», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Оплакивание», «Положение во гроб» (рис. 6), «Воскресение»). 3. Воспоминания о прошлом. 4. Явление ангела — вестника, ассоциирующегося со «знаменосцем святого воинства Михаилом», который должен представить души усопших к свету святому, согласно тексту реквиема. 5. Смерть. 6. Прощание. 7. Воскресение. 8. Художник —



Рис. 5. С. М. Гершов. «Двое», 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)



Рис. 6. С. М. Гершов. «Положение во гроб», 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)

свидетель. Каждая тема имеет вариации в нескольких листах (от двух до пяти-шести). Листы, варьирующие одну тему, не следуют друг за другом: однажды появившись, тема может вернуться через несколько листов в новом качестве. Чередуются листы чрезвычайно фактурные, сложно разработанные колористически, и листы графические, построенные на сочетании большого «пустого» белого пространства и линии, где цвет использован минимально. Каждая тема появляется сначала в более реалистическом воплощении, как бы убеждая в своей фактической обоснованности, затем превращается в символ, приобретая более условный цвет, более графическую, лаконичную манеру исполнения. Живописная интерпретация основных тем «Реквиема» С. Гершова может быть сопоставлена (помимо названных выше *Requiem aeternam, Dies irae*) с разделами *Recordare, Lacrimosa, Tuba Mirum, Confutatis* в «Реквиеме» Моцарта.

Деление на части очень условно: как отмечалось, существуют «разрывы», возвращение темы с вариациями, взаимопроникновение тем. Так возникает единство живописной ткани цикла, которое можно рассматривать как своеобразный аналог интонационного родства различных частей, обеспечивающих единство моцартовскому «Реквиему». Логика развития живописной структуры цикла художника воспринимается единой, непрерывной. Композиции отдельных листов, выстроенных в определенной художником последовательности, образуют единую «интонационную» линию, имеющую форму арки, графически намечаемой отдельными фигурами и их соотношениями. Конфигурация этой линии задана уже в первой работе цикла «Скорбь», где подобие арки образуют склоненная женская фигура (В. Костровицкая) и голова мужчины (С. Гершов). Одновременно женская фигура, бережным жестом касающаяся цветов на могиле, намечает очертания





Рис. 7. С. М. Гершов. «Явление ангела», 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)



Рис. 8. С. М. Гершов. «Крест», 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)

круга — одного из основных формально-композиционных и смысловых принципов организации «Реквиема». Далее форма арки то более явно, то более условно прочитывается в композициях отдельных листов. Ее образуют отдельные фигуры, их соотношения между собой, графические и живописные элементы, обозначающие некую среду действия на дальних планах листа. Это «микроуровень». На «макроуровне» всей структуры в целом «арку» выстраивают отношения между композициями работ, их взаимные «вопросы-ответы» друг другу. Отчетливо прослеживается «линия арки», например, в трех следующих одна за другой работах: через изображение вытянутой руки (рис. 7), вершину наклоненного креста (рис. 8), диагонально расположенную фигуру с воздетыми руками (рис. 9). Весь изобразительный ряд в целом, объединенный этой сквозной «интонационной линией», создает ощущение колеблющегося состояния, фиксации постоянно возникающего и не получающего ответа жалобы-просьбы-вопроса, который до определенного момента трудно отчетливо сформулировать. Ритм нисходящих и восходящих колебаний прерывается отчетливыми композиционными вертикалями отдельных работ. Они воспринимаются или как значимая пауза, или как кульминационный «взрыв», после которых меняется либо сама тема, либо характер ее вариаций. Переломная точка, кульминация всего цикла в целом зафиксирована фигурой с воздетыми руками, напоминающей образ Оранты (рис. 10). В цикле С. Гершова этот лист и несколько последующих могут рассматриваться как *Lacrimosa*. (В этом убеждает сопоставление с более поздней работой «Реквием Моцарта. *Lacrimosa*» (1986), где встречается тот же образ Оранты.) Кульминация отмечает момент перехода в мир иной: тело умирает, душа поднимается в иные сферы. Следуют изображения траурного шествия, похоронной процессии, несущей гроб на кладбище. Тема прощания на кладбище прерывается появлением листа с изображением фигуры могильщика. Можно предполагать, что «могильщик» в данном контексте может не только обозначать реальную фигуру, включенную в ритуал захоронения, но и содержать отсылку к шекспировской теме, на протяжении многих лет привлекавшей худож-



Рис. 9. С.М.Гершов. Без названия, 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)



Рис. 10. С.М.Гершов. Без названия, 1979, б. смеш. техн. (из цикла «Реквием»)

ника. Через обозначение ситуации здесь возникают гамлетовский вопрос «Быть или не быть...» и его квинтэссенция: «Какие сны приснятся в смертном сне...» [10, с.201]. Таким образом, формулируется вопрос, графически прочерченный всей колеблющейся неустойчивой интонацией «Реквиема» С.Гершова: о судьбе человека после смерти, о надежде на спасение, воскресении к жизни вечной. Вопрос, который составляет основную идею реквиема — мольбу «от смерти перейти к жизни». Предпоследний лист цикла, где вновь появляется героиня «Реквиема» В.С.Костровицкая, возможно, и является намеком на сюжет «воскресения», о котором взывают молитвы реквиема.

Художнику было свойственно работать сериями. Циклов у него всего два: «К седьмой симфонии Д.Д.Шостаковича» и «Реквием». В обоих случаях музыкальная форма определяет цикличность композиции, логическую многочастность структуры, целый ряд изобразительных приемов, удерживает художника от иллюстративности и литературной повествовательности. «Противоречивость идеи цикла связана с попыткой реализовать в станковой живописи то, что изначально присуще другим сферам изобразительной деятельности или даже другим искусствам» [11, с.188–189]. Для художника эта попытка была естественной: в своих воспоминаниях он декларативно заявляет, что «не существует в этом мире отдельно живопись, отдельно поэзия, отдельно музыка. Все связано крепкими нитями, в своей эластичности не сразу заметными, не бросающимися в глаза» [12]. Его «Реквием» — стремление обнаружить взаимную связь между музыкой и живописью, превратить живопись в «зрительную музыку», при сохранении сюжетной изобразительной основы. «Реквием» был для С.Гершова не только способом преодоления душевных страданий и их преображением в плоскость эстетического. Это результат мучительной, полной сомнений и робких надежд духовной работы человека, не имеющего четких, обусловленных верой ответов на вопросы о жизни и смерти. Опираясь на опыт мировой художественной культуры, художник приходит к ним в процессе создания своего «Реквиема».

XX век, в особенности его середина и вторая половина явились кульминацией развития жанра реквиема в европейской и русской культуре. Трансформация жанра достигла огромного разнообразия, демонстрируя яркие примеры воплощения не только в музыке, но и в других видах искусства. Живописный «Реквием» С. М. Гершова — пример того, что обращение к жанру реквиема не может быть нейтральным, оно почти неизбежно провоцирует на эксперименты с границами искусств, располагает к попытке создания многоуровневого синтетического произведения. И в других, не рассматриваемых здесь изобразительных реквиемах, также проявляется музыкально-литургическая основа жанра и обнаруживается взаимодействие с конкретными музыкальными произведениями<sup>4</sup>, тогда как в случае с «Реквиемом» С. М. Гершова смысл реквиема как траурного посвящения усложняется, обретает дополнительные культурные коннотации, образует новые смысловые уровни.

### Литература

1. Филимонов В. Творение космоса в русских реквиемах XX века // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика. Материалы международной научной конференции 3–6 октября 2002 г. / Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки; Римский университет «Тор Вергата». Новосибирск, 2004. С. 612–615.
2. Щетинина Е. Месса по усопшим в XX веке: Реквием Э. Л. Уэббера как ритуальная музыка и культурный феномен // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика. Материалы международной научной конференции 3–6 октября 2002 г. / Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки; Римский университет «Тор Вергата». Новосибирск, 2004. С. 616–627.
3. Угрюмова Т. К истокам жанра реквиема в отечественной музыке // Отечественная культура XX века и духовная музыка. Ростов-н/Д, [Б. и.] 1990. С. 135–136.
4. Гервер Л. «А небо синее, Моцарт!» Моцарт и Хлебников // Моцарт — XX век. Межвузовский сб. ст. Ростов: Изд. Ростов. гос. педагогич. универ., 1993. С. 114–125.
5. Katz B. To what extent is Requiem a Requiem? Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's Requiem // Russian Review. Vol. 57. № 2. P. 235–242.
6. Янечек Дж. Реквием Е. Мнацакановой // НЛО. 2003. № 62. С. 272–279. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/iani.html> (дата обращения: 29.06.2012).
7. Ге Н. Мир художника. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1978. 400 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма, как процесс. М.; Л.: изд. и типолит. Музгиза в Мск., 1947. 164 с.
9. Саква К. Моцарт. «Реквием». М.: Моск. гос. филармония, 1956. 8 с.
10. Шекспир У. Гамлет, принц Датский / пер. М. Лозинского. Л., 1975.
11. Прохоров Г. А. «Межкартинные связи» в русской живописи второй половины XIX века. Проблемы цикла и серии // Советское искусствознание. 26. М.: Советский художник, 1990. С. 185–207.
12. Гершов С. Воспоминания // Бюллетень Музея Марка Шагала. Витебск, 2006. Вып. 14. URL: [www.chagal-vitebsk.com/node/72](http://www.chagal-vitebsk.com/node/72) (дата обращения: 19.01.2012).

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.

<sup>4</sup> Все сказанное относится именно к середине и второй половине XX века. В начале нового столетия ситуация заметно изменилась: сохранив самое общее значение траурного прощания, понятие «реквием» активно используется в бытовой культуре, теряя особый духовный смысл и глубину художественного высказывания.