

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA

ЯНВАРЬ / 2013



ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 1 (485)
ЯНВАРЬ/2013

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Марк САРТАН**
Ответственный секретарь **Эльвира ТАХТАРОВА**
Бильд-редактор **Елена КНЯЗЕВА**
Верстка и дизайн: **Анна МАХОТИНА**
Подготовка иллюстраций: **Владимир СОЛДАТЕНКО**
Корректор **Галина ЛЕВИНА**
Набор: **Татьяна СЕМЕНОВА**

Тел. редакции: (499) 249-3410
Тел./факс: (499) 249-3138
E-mail: artred@1september.ru
Сайт: art.1september.ru

Первая страница обложки: **ДЖОТТО. Воскресение**

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

Роспечать:
32584 (бумажная версия), **26110** (электронная)
Почта России:
79067 (бумажная версия), **12688** (электронная)
Цена свободная

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

Телефон: (499) 249-4758
E-mail: podpiska@1september.ru

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-44315 от 18.03.11
в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 14.12.12, фактически 14.12.12
Заказ № Тираж 33 029 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpk.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165
Тел./факс: (499) 249-3138
Отдел рекламы: (499) 249-9870
Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: **Артем СОЛОВЕЙЧИК** (генеральный директор)

Коммерческая деятельность:

Константин ШМАРКОВСКИЙ (финансовый директор)

Развитие, IT и координация проектов:

Сергей ОСТРОВСКИЙ (исполнительный директор)

Реклама, конференции и техническое обеспечение

Издательского дома: **Павел КУЗНЕЦОВ**

Производство: **Станислав САВЕЛЬЕВ**

Административно-хозяйственное обеспечение:

Андрей УШКОВ

Педагогический университет: **Валерия АРСЛАНЬЯН** (ректор)

ГАЗЕТА ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Первое сентября

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Английский язык, Библиотека в школе, Биология, География, Дошкольное образование, Здоровье детей, Информатика, Искусство, История, Классное руководство и воспитание школьников, Литература, Математика, Начальная школа, Немецкий язык, Русский язык, Спорт в школе, Технология, Управление школой, Физика, Французский язык, Химия, Школьный психолог

В НОМЕРЕ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

Алексей ДЬЯКОВ,
Дарья ДЗИКЕВИЧ ПСИДентификация
ВЫСТАВКА В АГЕНТСТВЕ ART RU 3

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА Под знаком Рембрандта
ВЫСТАВКА В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА 5

Цвет – это клавиша
ВЫСТАВКА В ГАЛЕРЕЕ «ДРЕЗДЕН» 7

Натюрморт вчера и сегодня
ВЫСТАВКА В ГТГ 10

Невозможность бессмертия
ВЫСТАВКА МАРКА КУИННА В МОСКВЕ 14

ТЕТ - А - ТЕТ

Янина
БЕЛОШАПКИНА Питер Брейгель Старший.
«Вавилонская башня»
ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ 16

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

Янина
БЕЛОШАПКИНА Веселый и счастливый гений
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА
ДЖОТТО 22

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Елена
МЕДКОВА Стилиевые течения конца
XIX — начала XX века
Символизм, постимпрессионизм,
модерн
ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА 39

Александр
МАЙКАПАР Музыкальные детали
в картинах Яна Вермера
ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ 49

УРОК МУЗЫКИ

Николай
БАРАБАНОВ Роман о девичьей душе
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПОСТАНОВКИ НА РУССКОЙ
СЦЕНЕ ОПЕРЫ ЧАЙКОВСКОГО «ЧАРОДЕЙКА» 54



На CD-диске вы найдете приложения ко всем материалам номера

Алексей
ДЬЯКОВ,
Дарья
ДЗИКЕВИЧ

ПСИДЕНТИФИКАЦИЯ

ВЫСТАВКА В АГЕНТСТВЕ ART RU

Отчего люди не летают, как птицы? Возможно, наша неспособность к полету — это фундаментальная черта человека, то отсутствие, которое иногда более показательнее, чем наличие. Человек не летает, он привязан к земле, отрезан от воздушной стихии, и в этом — одновременно и беда, и сила. Остро чувствуя это отсутствие, эту пропасть, отделяющую его от неба, человек стремится вверх, к небу, к духу, к нематериальному.

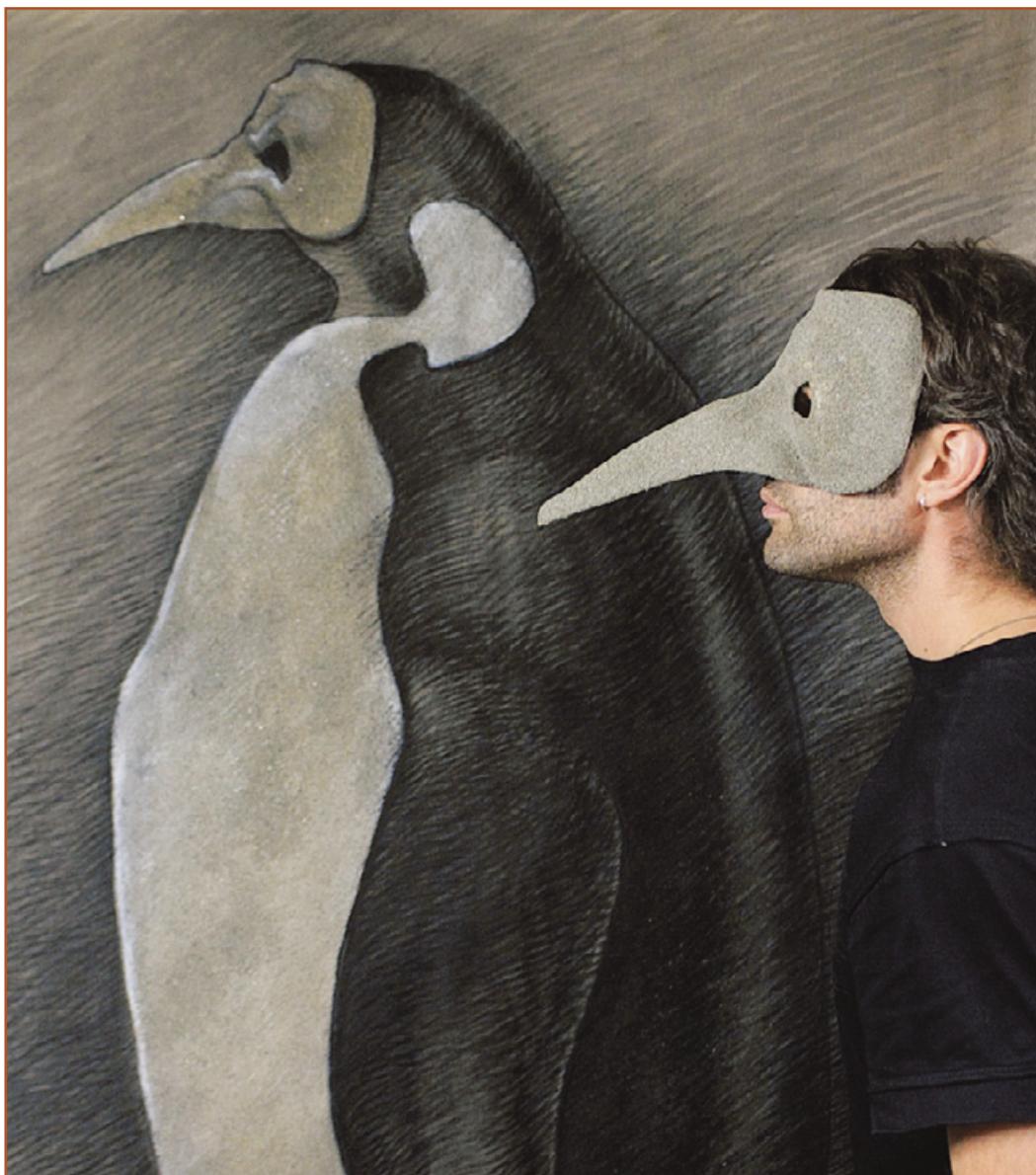
Проект «ПСИдентификация» — выставка работ художника и скульптора Алексея Дьякова. В рамках проекта демонстрируются работы, представляющие собой сложную сово-

купность эстетических идей и практик разных жанров и направлений: от графических образов, объемно-пространственной пластики объектов, света, видео, звука в инсталляциях — до динамически-телесных образов танца.

Смирились ли люди с неспособностью летать, как птицы? И да и нет. Пингвин, загадочная прямоходящая птица, неспособная летать, — ироничный образ, позволяющий охарактеризовать тот разрыв с небом, который конституирует человека, заставляя его вечно искать возможности полета. Эта нелетающая птица, похожая на гордого, но смешного человека во фраке, очень напоминает тех из нас, кто скрывает свой недостаток за каким-либо покровом или маской.

Маска — это выдуманное амплуа, образ себя, способ идентификации. У каждого из нас неизбежно отыщется отсутствие, брешь,

Документация
Перформанс
2012



4 ● В Ы С Т А В О Ч Н Ы Й З А Л

ПСИдентификация
Инсталляция
2012



недостаток, то, что мы захотим скрыть в процессе диалога. В конце концов, диалог с собеседником зачастую возможен только как диалог масок. Двуличность в диалоге изначально и неизбежна. Это — попытка избежать столкновения с миром, в котором у каждого есть свои собственные страхи и недостатки, но где каждый неспособен к полету и поэтому вечно стремится к чему-то высокому, недостижимому.

В диалоге маски с маской не всегда ясно, ведешь ты его с собеседником или же с самой собой. Маска — древнейший символ двойственности мира, тонкой грани между реальным миром и вымыслом (в том числе художественным). Автор задает вопрос: что нужно сделать человеку, чтобы сохранить под маской себя — свою душу от постороннего



вмешательства, свою идентичность от давления враждебной среды, свою уникальность от влияния других?

ПСИдентификация — идентификация души. Идентификация понимается автором не как простое определение, но, в терминах психологии, как важный защитный механизм, направленный на то, чтобы подавить страх диалога. Идентификация предполагает отождествление себя с собеседником, внушающим страх, — маска уподобляется маске, чтобы то, что находится под ней, сумело скрыть свои недостатки.

Форма маски в работах автора всегда одна: это «маска капитана» — одного из самых ироничных персонажей итальянской комедии дель арте. Согласно ее сюжету капитан — трус, прикидывающийся храбрецом, хвастливый воин, для которого характерны жадность, чопорность и бахвальство. В то же время «маска капитана» напоминает клюв пингвина, делая этот образ единым, олицетворяющим вездесущую возможность ложной идентификации, за которой скрыто нечто истинное, первоначальное. Но автор верит в то, что у человека, как у особого рода бескрылого существа, всегда есть возможность освободить это первоначальное — скинуть маску, отрастить крылья и улететь.

Последний, но не по важности, элемент — песок. Песок в качестве первоначальной символизирует, с одной стороны, эфемерность и зыбкость, с другой — временность и конечность материального существования, ведь все со временем превращается в песок. Еще один аспект этой метафоры — тяжесть. Песок противостоит небу, воздушной стихии, к которой рвется все, что песок удерживает. Именно поэтому конечная цель человека — освободиться, преодолеть инстинкт идентификации. После того как материальное рассыплется в песок, останется лишь энергия. Позитивная или негативная, но неподдельная энергия мыслей, слов и действий, которую человек генерирует в процессе жизненного диалога.

Диалог.
Венецианский проект
Инсталляция
2011



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Под знаком Рембрандта

ВЫСТАВКА В ГМИИ
им. А.С. ПУШКИНА



РЕМБРАНДТ
Ян Эйтенбогарт,
взвешиватель золота



РЕМБРАНДТ
Набросок женщины
с ребенком на руках

Втехнике гравюры на металле — офорте — гравер полирует и покрывает лаком цинковую пластинку. Затем наносит рисунок острой стальной иглой, протравливает пластинку азотной кислотой, втирает краску в углубления и после наложения на пластинку влажной бумаги под прессом получает оттиск. Непревзойденным мастером в этом жанре искусства был Рембрандт. Офорты передают самую сущность Рембрандта-творца: его стремления, фантазии, мечты, здравый смысл и химеры.

Убедиться в этом можно на выставке «Под знаком Рембрандта. Художественное собрание семьи Мосоловых» из цикла «Портреты коллекционеров». Удивительная это была семья. Три поколения Мосоловых страстно увлекались коллекционированием предметов искусства. Если Н.С. Мосолов сформировал отличную коллекцию картин старых мастеров итальянской, фламандской, голландской школы, скульптуры и гравюры, то С.Н. Мосолов собрал великолепную коллекцию офортов Рембрандта, 365 листов и картин голландских художников XVII в., а также картины и скульптуры французских и немецких мастеров XIX века.

Н.С. Мосолов-младший сосредоточил свой коллекционерский интерес исключительно на

голландской и фламандской школе (запоминается великолепный «Спаситель» Джампетрино). Представительная, красивая и познавательная выставка выявляет все грани коллекции Мосоловых: 50 офортов Рембрандта, 100 офортов и рисунков голландских мастеров XVII в., гравюры XIX в., десять картин старых мастеров...

Рембрандт усложнил и обогатил технику офорта, применяя различные способы наложения красок при печатании. В работах Рембрандта поражают свобода и гибкость линий и умение передать тончайшие светотеневые градации, глубину звучания, силу штриха. Особенность офортов Рембрандта в том, что он делал «пробные» отпечатки с досок, постоянно внося изменения, использовал дорогую японскую бумагу. Так появлялись разные копии. На выставке можно увидеть разные отпечатки одного и того же офорта с досок в разных состояниях («Св. Иероним под обрубленной ивой», 1648).

Как никакой другой гравер, Рембрандт умел передавать в офортах темноту, мрак, раскрывать трагические моменты, даже длительность времени. Незабываемы и ночные сцены с изображением Страстей Христовых.

Рядом с офортами Рембрандта представлены запоминающиеся, яркие, мастерские офорты Яна Ливенса.

Одним из любимых художников Мосоловых был Адриан ван Остаде, прославивший-



ЯНВАРЬ / 2013 ● И С К У С С Т В О

РЕМБРАНДТ
Три хижины у дороги



РЕМБРАНДТ
Снятие с креста
при свете факела

Э. ВАН ДЕ ВЕЛДЕ
Дама и кавалер



Я. ВАН ДЕР ЮЛФТ
Античные руины



Х. АВЕРКАМП
Баржа с сеном на реке
близ Аудекерк

ся изображением сцен из крестьянской жизни. Деревенские персонажи появляются и в графических листах Остаде. А в его красивых тончайших офортах можно исследовать развитие замысла в ранних и поздних оттисках («Харлемские риторы»).

В сфере интересов Мосоловых не только голландская графика XVII в., но и офорты художников XIX века: Делакруа, Милле, Коро, Добиньи. Отлично дополняют экспозицию красиво инсталлированные скульптуры из бронзы А.Л. Бари, Ф. Штука, К. Менье.

А коллекционер Н.С. Мосолов предстает на выставке и как гравер, репродуцирующий работы голландских и фламандских мастеров.

А. ВАН ОСТАДЕ
Группа крестьян в дверях фермы



Д.Б. ЛАНДЖЕТТИ
Святой Себастьян

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Цвет — это клавиша

ВЫСТАВКА В ГАЛЕРЕЕ «ДРЕЗДЕН»

Среди всех видов искусства абстрактное — самое трудное. Оно требует от вас умения хорошо рисовать, обостренной чувствительности к композиции и цветовым сочетаниям, и чтобы вы были истинным поэтом.

В. КАНДИНСКИЙ

«Синий всадник» (1912) — одно из крупнейших авангардистских объединений. Название намекает на спасительную миссию «художника-всадника-рыцаря». Согласно теории цвета Кандинского синий — небесная краска, светло-синий воплощает звук флейты, темно-синий — звук виолончели. Чем глубже синий, тем больше он устремлен к бесконечности. Художники «Синего всадника» считали синий цвет исключительно духовным. А тема всадника-рыцаря связана со средневековой иконографией, прежде всего с образом святого Георгия, убивающего дракона.

«Синий всадник» выявил новый тип художника, который должен освободиться от условностей, принятых в обществе, и вести искусство от материальности к духовности.

Абстракционизм — беспредметное искусство, которое не соотносится с внешними реалиями, природными элементами, предметами. Темой абстрактных картин являются цвет и форма, материалы и поверхность, фактура. Красота и непредсказуемость абстракции в том, что она ни на что не похожа, а потому становится идеальным способом выражения величественных концепций и вневременных проблем духовного характера, что благоприятствует исследованию тайников человеческой души. Впрочем, это вовсе не означает, что абстрактное искусство всегда наполнено глубоким экзистенциальным содержанием. Абстрактная картина может быть простой и красивой.

Истинная природа абстракции поощряет очень свободные ассоциации. Это означает, что вы можете приписать произведению любое значение и интерпретировать его по своему усмотрению, что требует повышенной восприимчивости как от художника в процессе творчества, так и от зрителя, оценивающего абстрактное произведение.

Абстрактное искусство базируется на гармонии орнаментов и цветовых ритмов, форм и линейных конфигураций. Вместо живописания образов, которые можно легко понять,

абстрактное искусство фокусируется на тонком мире эмоций и бессознательном, исследует вневременные проблемы.

В галерее «Дрезден» на выставке «Синий мост и связь времен» представлены произведения Игоря Снегура, Владимира Опары, Степана Гордеева, Ларисы Белимы, Виктора Пушкина, Арама Акопяна, Карлена Мурадова.

Участники выставки предлагают зрителям совершить путешествие в непредсказуемый мир форм и цветовых сочетаний, чтобы лучше понять важность и актуальность абстрактного искусства и его эстетическую эволюцию во времени. Стилистическое разнообразие и свободное владение языками абстрактного искусства помогают им документировать собственную экспрессивную актуальность. Каждый развивается согласно разным оптикам и перспективам. Одни предпочитают обогащать стилистику экспрессивной абстракции, другие находят свою образную систему, экспериментируя в пространстве геометрической абстракции.

Слова «мост» и «связь времен» не случайно появляются в названии выставки, ибо участники ориентируются на открытые Кандинским законы воздействия и восприятия цвета, линии, пятна, взаимодействия цвета и формы. В работах каждого художника есть и магия, и суггестивность, и музыкальность, присущие творениям Кандинского. Но современные художники находят каждый свои принципы, свои законы, свои способы комбинирования беспредметных форм, экспериментируя с пространством, цветом, светом, необычными материалами.



В. ПУШКИН
Магриб
2011



В. ПУШКИН
Даная
2011



В. ОПАРА
Сотворение мира. 7-й день
2012



В. ОПАРА
Мальчик-карбюратор
и его мама
1997



Л. БЕЛИМА
Движение по кругу
2007

Л. БЕЛИМА
Знак
2007



Участники выставки ощущают себя последователями художников — участников группы «Синий всадник». А «Синий всадник», как известно, является мостом между немецкой и русской школой. Кандинский намечает мосты между предметностью и беспредметностью, сохраняет и разрывает их. Ту же тенденцию продолжает и развивает в своих захватывающих полотнах Степан Гордеев («Джаз», «Красавица и полярный медведь»). Его поискам

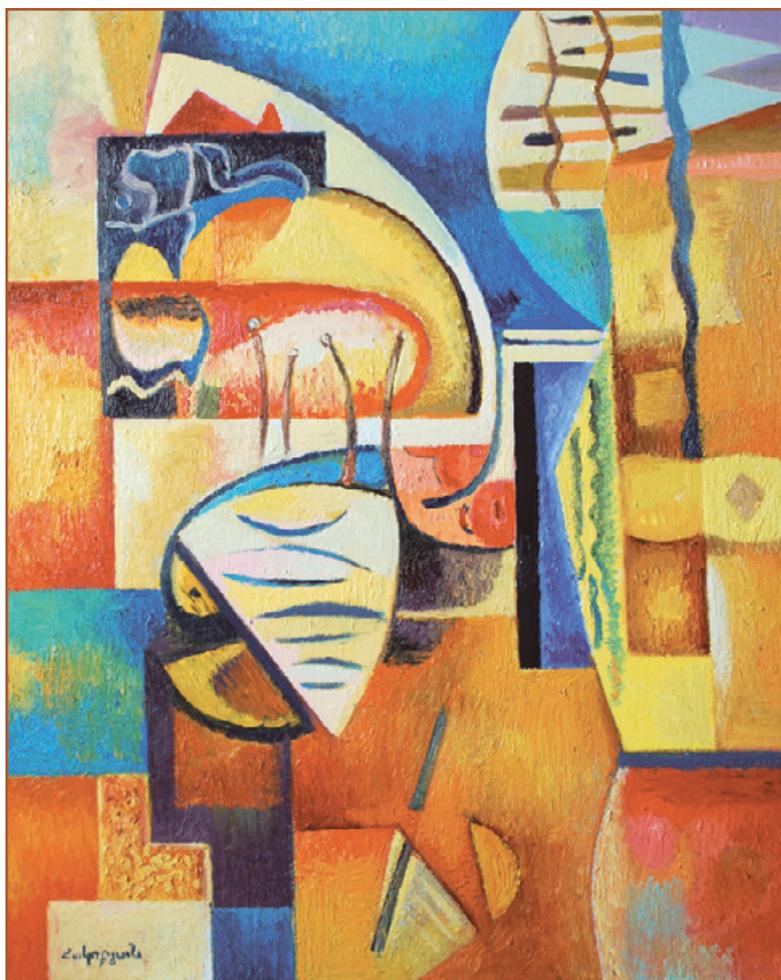
созвучна ориентация Кандинского на выявление средствами искусства эмоционального состояния и выяснение роли подсознания в творческом процессе. В каждой композиции он создает живописно-пластическую драматургию из пятен и линий, то разрывая, то объединяя абстрактные мотивы-знаки, приобщая зрителя к своей мистической вселенной, заставляя постигать законы восприятия цвета, линии, пятна.

Продолжая традиции геометрической абстракции, чрезвычайно изобретательный мастер разнообразных живописных стилей Игорь Снегур создал свой, редкий тип метафизической абстракции, в которой простейшие геометрические фигуры — круг, треугольник, квадрат проникают, накладываются друг на друга. Но эти кажущиеся на первый взгляд простыми работы с лаконичными формами, тонкой цветовой нюансировкой наделены глубочайшим смыслом, доставляют наслаждение утонченному эрудиту и являются результатом кропотливого труда. В своих произведениях автор исследует важные для человека понятия и ценности: жизнь, бессмертие, истина, красота, соразмерность.

Используя и искусно развивая неограниченное картинное пространство Кандинского, Виктор Пушкин помещает в него крупную абстрактную форму, имеющую очень отдаленную связь с природным или сюжетным мотивом («Магриб»). Свечение фона, красота цветовых сочетаний, неопределенность и загадочность форм-конструкций рожают ощущение приближения к чудесному («Даная»). Такая театрализация не случайна, этому благоприятствует многообразная деятельность Пушкина: графика, сценографа, живописца, фотографа, всегда готового удивлять зрителя и раскрывать для него тайны творчества.

Среди участников выставки Владимир Опара — один из самых дерзких экспериментаторов. Вдохновляясь творчеством своих великих предшественников — Кандинского, Малевича, конструктивистов, он нашел свой неповторимый язык в живописи, используя такие грубые и необычные материалы, как гвозди, металлические таблички, компьютерные платы, придумал оригинальную технологию («Мальчик-карбюратор и его мама»). Художник никогда не впадает в банальность.

А. АКОПЯН
Композиция № 2
2012



Его картина-ассамбляж наделяется благородным поэтическим звучанием, свидетельствует о современных ритмах жизни и погружает в глубины души человека. В его вещах царит материя, плотная и чувственная, в которую вкраплены почти неуловимые знаки, сгустки цвета, усиливающие цветовую игру.

Рассматривая абстрактные композиции Арама Акопяна, осознаешь, что абстрактное искусство — своего рода визуальная поэзия. Но вместо слов и предложений используются цвет, линия, форма, фактура, чтобы создать визуальный танец духа. Звучные краски, продуманные композиционные решения, красивая фактура, игра наложениями, сопоставлениями геометрических форм — все направлено на выявление средствами искусства эмоционального состояния человека и подчеркивания роли подсознания в творческом процессе («Композиция № 1», «Композиция № 2»).

Карлен Мурадов увлеченно работает с пятнами и плоскостями цвета. Его творения представляют собой форму экспрессивной абстракции, трансформирующей природные мотивы. Они должны вызывать у зрителей чувства, подобные тем, что рождены впечатлениями из реальности. Воспринявший традиции Запада и Востока Мурадов, специалист по текстилю, художник-дизайнер, керамист, и в абстрактной живописи он нашел свою нишу. Чем больше вглядываешься в его работы, тем больше осознаешь, что они возникли в результате тщательной трансформации внешних примет реальности в беспредметные декорации, в которых проявляются тайные опознавательные знаки, намекающие на озеро, полосу земли, столб. Призрачные очертания завораживают, рожают в воображении многозначительные образы.

А Лариса Белима, автор своеобразных поэтичных абстрактных композиций, предлагает зрителю увлекательную игру, заставляя разгадывать ее ребусы, придумывать истории. Вполне закономерно, что Белима, являясь истинным продолжателем традиций Кандинского, первостепенное внимание уделяет цвету. В ее работах пленяет свежесть чистых и прозрачных цветов. А цвет приобретает качество образа и открывает некую экзистенциальную правду. Ей близка разработанная Кандинским теория цвета, согласно которой абсолютно зеленое — самая спокойная краска, которая никуда не движется, не имеет привкуса ни радости, ни печали, ни страсти, благотворно воздействует на утомленных людей и их души. Черное обозначает нечто погасшее, сожженный костер, конец жизни. Фиолетовое — печальное и болезненное.

«Цвет — это клавиша, глаз — молоточек, душа — многоклавишный рояль. А художник является рукой, которая с помощью разных клавиш заставляет вибрировать тончайшие струны человеческой души», — писал Кандинский. Участники выставки нажимают на нужные клавиши.

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Натюрморт вчера и сегодня

ВЫСТАВКА В ГТГ

Мотивы цветов и плодов можно видеть на восточных, египетских рельефах и погребальных картинах в эллинистический и римский периоды. В византийском и средневековом искусстве возникают изображения гончарной посуды, еды на столах или инструментов для письма и книг в библейских и евангельских сценах, историях святых. Уже в XVI в. начинается процесс отделения натюрморта от других жанров. Это было связано с реформой образования, уменьшением потребности в религиозных картинах и появлением художников, специализирующихся на написании предметов, пейзажей.

Джорджо Вазари говорит о живописании «натуральных вещей, животных, драпировок, инструментов». «Северный Вазари» Карел ван Мандер писал, что художникам необходимо обращаться к таким сюжетам, как «сервировка стола» и «завтраки».

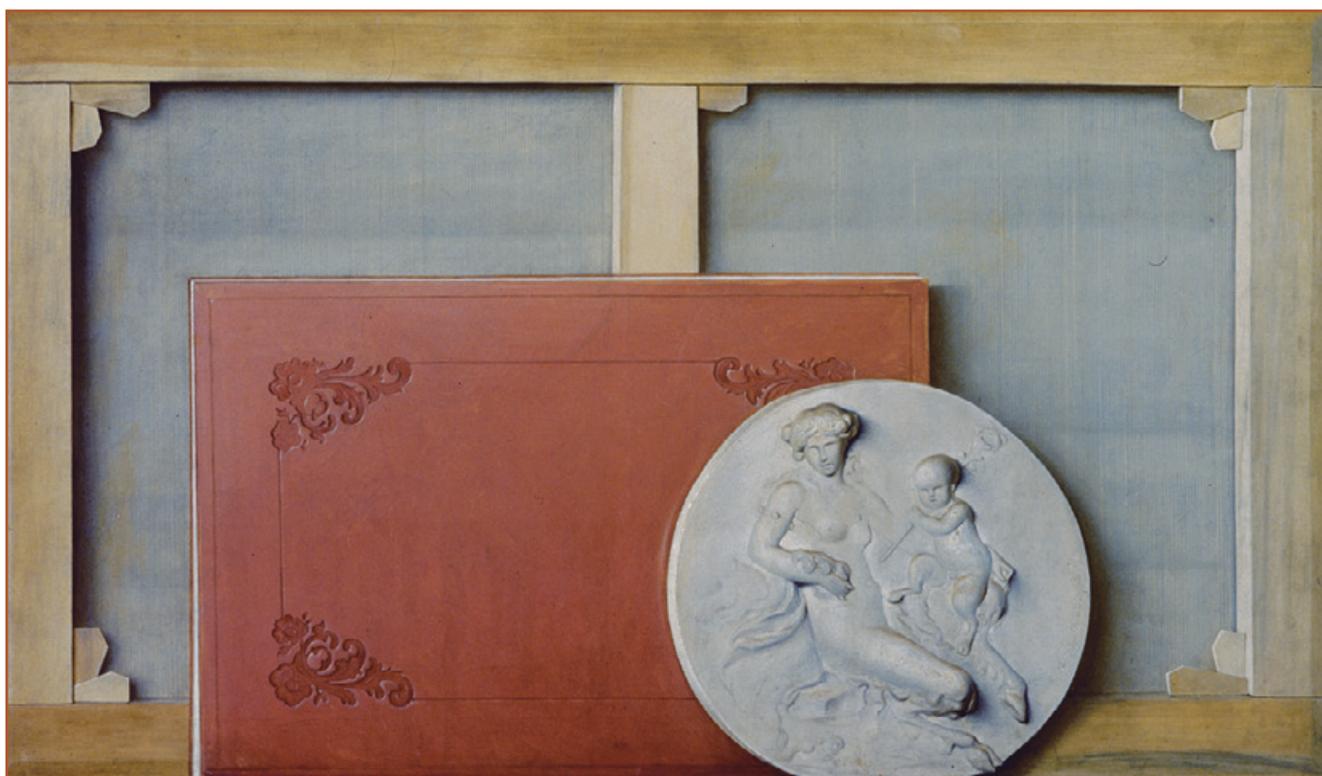
В середине XVII века в Голландии, Фландрии появилось новое определение сюжетов

для живописи: «молчаливая / тихая жизнь». В англосаксонских странах получил распространение термин «натюморт». Дидро называл такие сюжеты неодушевленной натурой. Только в XIX в. появится термин «натюрморт», заменивший испанское «бодегон», изначально означавшее некий гибрид жанровой сцены и натюрморта.

Выставка «Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности» в Государственной Третьяковской галерее не является монографическим исследованием жанра. Да и пробелов здесь много: отсутствуют натюрморты XVII столетия, нет натюрмортов с конца XIX до 70-х гг. XX века. Но задачи выставки другие: показать зрителю малоизвестные русские натюрморты XIX в., которые порой весьма оригинальным образом сопоставляются, вступают в диалог, живут в одном пространстве с натюрмортами, изображающими аналогичные предметы, созданные художниками 1970–1990-х годов и века нынешнего. Представлены живописные, графические работы, предметы быта, декоративно-прикладного искусства из семнадцати музеев Москвы, Петербурга, Беларуси, Украины, частных собраний.

Для многих открытием стало представление актуальных художников в качестве авторов натюрмортов. И в одном пространстве возникают удивительные пары, демонстри-

А. МОРДВИНОВ
Натюрморт, подрамник,
папка и гипсовый
барельеф
1857. Государственный
Русский музей, Санкт-
Петербург



рующие разное отношение к миру вещей: «Натюрморт с черепом» (1759) неизвестного художника и «Череп Буратино» (1998) И. Макаревича; обманка первой четверти XVIII в. голландского художника и «Книга Плутарха» с фотографией члена партии на обложке (1991) А. Тер-Оганьяна; «Натюрморт с селедкой и графином» конца XIX в.

неизвестного художника и «Выпивка и закуска» (2001) В. Пивоварова. Но порой, к сожалению, эти сопоставления выглядят очень однообразными и скучноватыми и кажется, что их слишком много.

Конечно, жаль, что XX век выпал из концепции выставки. Зато можно увидеть работы старых, забытых художников. Больше всего на выставке работ мастеров XVIII–XIX вв.: И. Хруцкого, Ф. Толстого, В. Сверчкова, Ф. Торопова.



И. ХРУЦКИЙ
Цвета и плоды
1839. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



В. СВЕРЧКОВ
Цвета и фрукты
1885. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



М. РОГИНСКИЙ
Квартирная сюита
Государственная Третьяковская
галерея, Москва



Д. ПЛАВИНСКИЙ
Ирисы
1969. Государственная
Третьяковская галерея, Москва



А. МАРЕЕВ
Насекомые. Из серии «Насекомые»
1994. Государственная Третьяковская
галерея, Москва



В Третьяковке представлены разные виды натюрмортов: с атрибутами, символические, аллегорические, бытовые, *vanitas* (суета сует) в разделах «Цветы и плоды», «Кухня и трапезы», «Натюрморт в портретах и жанровых картинах»... Особенно много на выставке натюрмортов с изображением цветов и плодов.

Удачно сопоставляются обманки XIX века – человеческие фигуры, низведенные до жанра натюрморта, превращенные в вещи, с обманками современной художницы Т. Назаренко. Большой интерес вызывают книги-обманки начала XVIII в. из личной коллекции Петра I. Весьма неожиданны, но вполне уместны в контексте экспозиции работы харь-

ковского художника-академиста и фотографа Е. Волошинова (1823–1913).

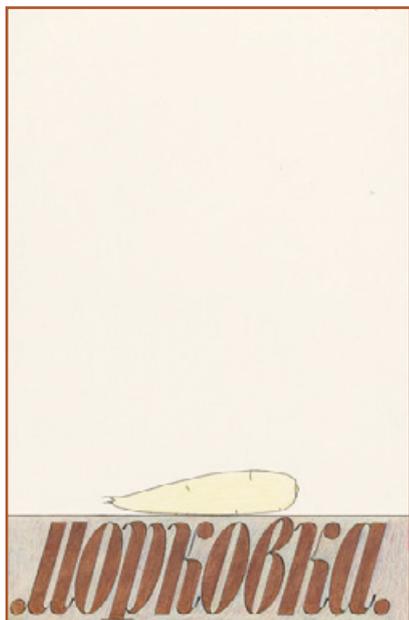
Красив раздел «Натюрморт в портретах и жанровых картинах» с «позирующими» вещами на картинах. И самый занимательный раздел – с фигурными обманками, обогащающими жанр натюрморта. Здесь создаются иллюзии художественного объекта.

На выставке хорошо представлены инсталляции и объекты современных российских художников И. Кабакова, Дм. Плавинского, В. Пивоварова в паре с работами старых мастеров.

И. КАБАКОВ

Морковка

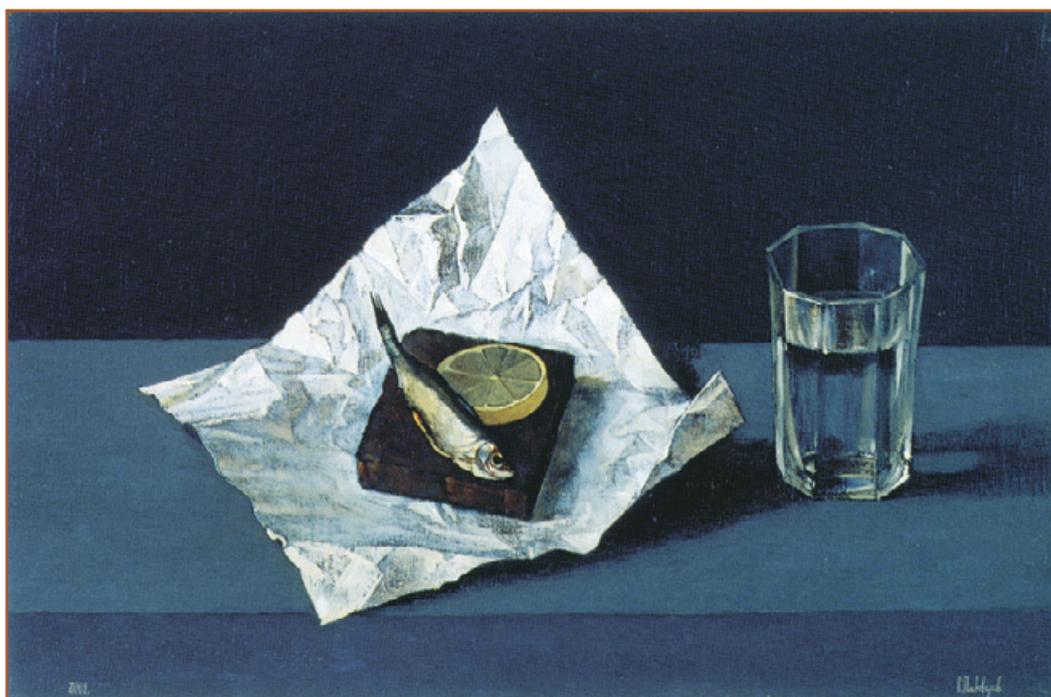
1974. Государственная Третьяковская галерея, Москва



А. СИГУТИН

Цветная капуста и брюссельская. Из серии «Сравнительные натюрморты»

1991. Государственная Третьяковская галерея, Москва



В. ПИВОВАРОВ

Выпивка и закуска

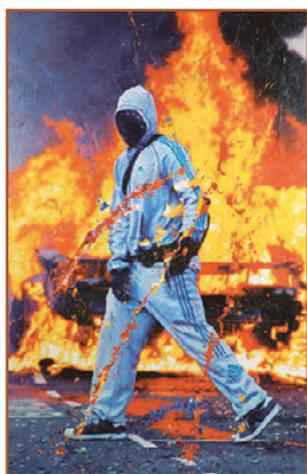
2001. Собственность автора

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Невозможность бессмертия

Порок как объект
добродетели
2010

ВЫСТАВКА МАРКА КУИННА
В МОСКВЕ



Живопись истории
2011

Большая раковина со странным названием «Бермудский треугольник, или Рождение мира» Марка Куинна рождает приятные ассоциации, напоминает о картине «Рождение Венеры» Боттичелли. В классической иконографии раковина выполняет защитную функцию и воспринимается как элемент, дарующий жизнь. Работа британца рождает чувство безопасности, временного ухода от реальности, где глобализация вызвала потерю контактов с природой. Это одно из тридцати крупных творений художника на выставке «Большое колесо продолжает вращаться» в МАММ (Мультимедийном музее).

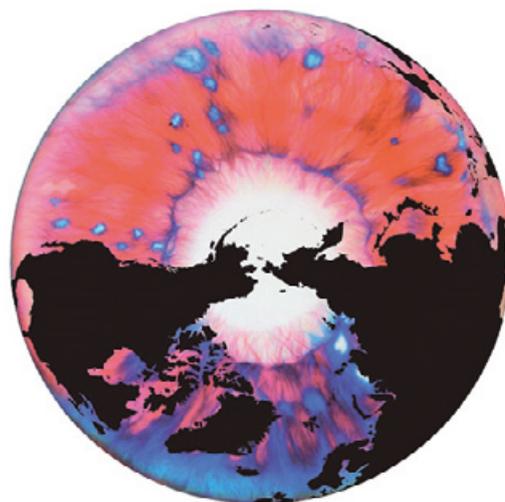
Родившийся в 1964 году Куинн получил известность как скульптор в конце 1980-х. Его отождествляют с группой YBA («Молодые британские художники»), хотя он и не участвовал в их выставках. Пожалуй, самая известная работа Куинна – «Я» (1991), приобретенная Чарльзом Саачи. Это модель головы художника, сотворенная из пяти литров собственной крови, собранной в течение пяти месяцев. Куинн так говорит об «Автопортрете из крови»: «Я попытался размышлять о крови, с помощью которой можно собрать урожай, не убивая толпу людей. Вы можете брать у себя кровь, и тело быстро восстановится. И всегда удивляет способ, с помощью которого организм сможет вновь начать нормально функционировать».



Каждые пять лет художник делает автопортрет в необычной технике. Один из таких портретов, сделанных из вина, представлен на выставке в Москве. По мнению автора, в этих сериях речь идет о невозможности бессмертия. Если работу разморозить, она превратится в банку крови или вина.

Зарубежные критики усматривают в его искусстве отражение дуализма, характерного для человеческой жизни: противоположность духовного и материального, поверхностного и глубокого, ментального и сексуального.

Глаз истории
(Атлантическая
перспектива). Мысы
континента
2012



Глаз истории (Берингов
пролив). Обратный ход
2012

В скульптурах, картинах, рисунках Куинн занимается изучением изменений, происходящих в организме человека в связи с процессом старения. У него вызывает интерес и то, какие экзотические модификации тела человека можно осуществить с помощью пластических операций («Портрет Челси Чарли»). В его работах исследуются сложные отношения человека со своим телом, с акцентом на конфликт природного, естественного и культурного, с чем постоянно сталкиваются современные люди.

Он любит использовать разные материалы: от крови до мрамора, стекла, кожи. В 1999 г. Куинн начал создавать серию мраморных скульптур с целью нового прочтения греческой и римской классики и представления ее в идеализированном виде. Его стиль в скульптурах является реминисценцией классических работ с точки зрения композиции и использованных материалов (мрамор), но у этих изображений, как у многих античных скульптур, отсутствуют конечности. Позднее Куинн получил известность скульптурами «беременного» мужчины, женщины с массивной грудью из силикона.

На выставке в Москве подобных работ нет, она не основана ни на определенной концепции, ни на сюжете. Демонстрируются работы, созданные за последние два года: скульптуры, картины, инсталляции. Трудно выделить одну тему, потому что их много. Куинн очень увлекающийся человек, одержимый разными идеями, например о связи науки и искусства. Особенно его интересует идея использования ДНК в произведениях искусства. В одном из интервью он признался, что даже работал с профессором Д. Салтоном, известным биологом, в проекте «Геном человека», чтобы создать портрет, содержащий ДНК ученого.

Своей любимой модели Кейт Мосс художник давал имена греческих и римских богинь, намекая на то, что она не супермодель, а некий мифологизированный персонаж. В Мо-

Жизнь вдыхает
Дыхание.
(Вдох)
2012



ске «Кейт-невидимка» из черной бронзы в изогнутой йогической позе выглядит не очень красиво. С невыразительным лицом, глазами, как у кошки, она напоминает пресмыкающееся. Может быть, Куинн намекает на абсурдность поисков счастья в самосовершенствовании с помощью йоги?

Одна из ключевых тем Куинна — генетические модификации и гибридизация. Так он создал «Сад» (2000) — инсталляцию из очень красивых цветов, которые никогда не вянут, потому что сделаны из силикона. В работе «ДНК. Сад» (2001) он использовал ДНК 75 видов растений и двух людей — некое воссоздание райского сада на клеточном уровне.

На выставке много изображений цветов: картины, скульптуры, инсталляции. Крупные полотна с кричащими цветовыми сочетаниями напоминают цветочные композиции Джорджии О'Кифф и Р. Мэпплторпа. Эти работы свидетельствуют об интересе Куинна к символике цветов. На расстоянии холсты выглядят как фотографии, но при более внимательном рассмотрении различаешь живописные мазки.

Представлена новая серия огромных картин «Глаз истории» с изображением человеческого глаза в окружении планет или галактик. «Я сделал серии картин, изображающих радужные оболочки глаз людей, показывая их крупным планом. Я получаю изображение одновременно цветное и абстрактное. В центре радужной оболочки черное пятно, обозначающее пустоту и тайну жизни», — говорит Куинн.

Среди крупноформатных холстов, изображающих цветы и мясные туши, на выставке демонстрируются и новые скульптурные портреты: зомби-мальчик с тату по всему телу, девушка в позе лотоса с черепом в руках и индеец, совершающий омовение в Ганге, тоже с черепом (намек на жанр *vanitas*?).

Эффектная выставка показывает, как Куинн обыгрывает варианты одной и той же темы, концентрируя внимание на том, что трудно определить, где есть какая-то неуверенность, бессмысленность, странность и где намечены новые пути в творчестве художника.

Бермудский треугольник,
или Рождение мира
2012



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Питер Брейгель Старший. «Вавилонская башня»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Библейская история

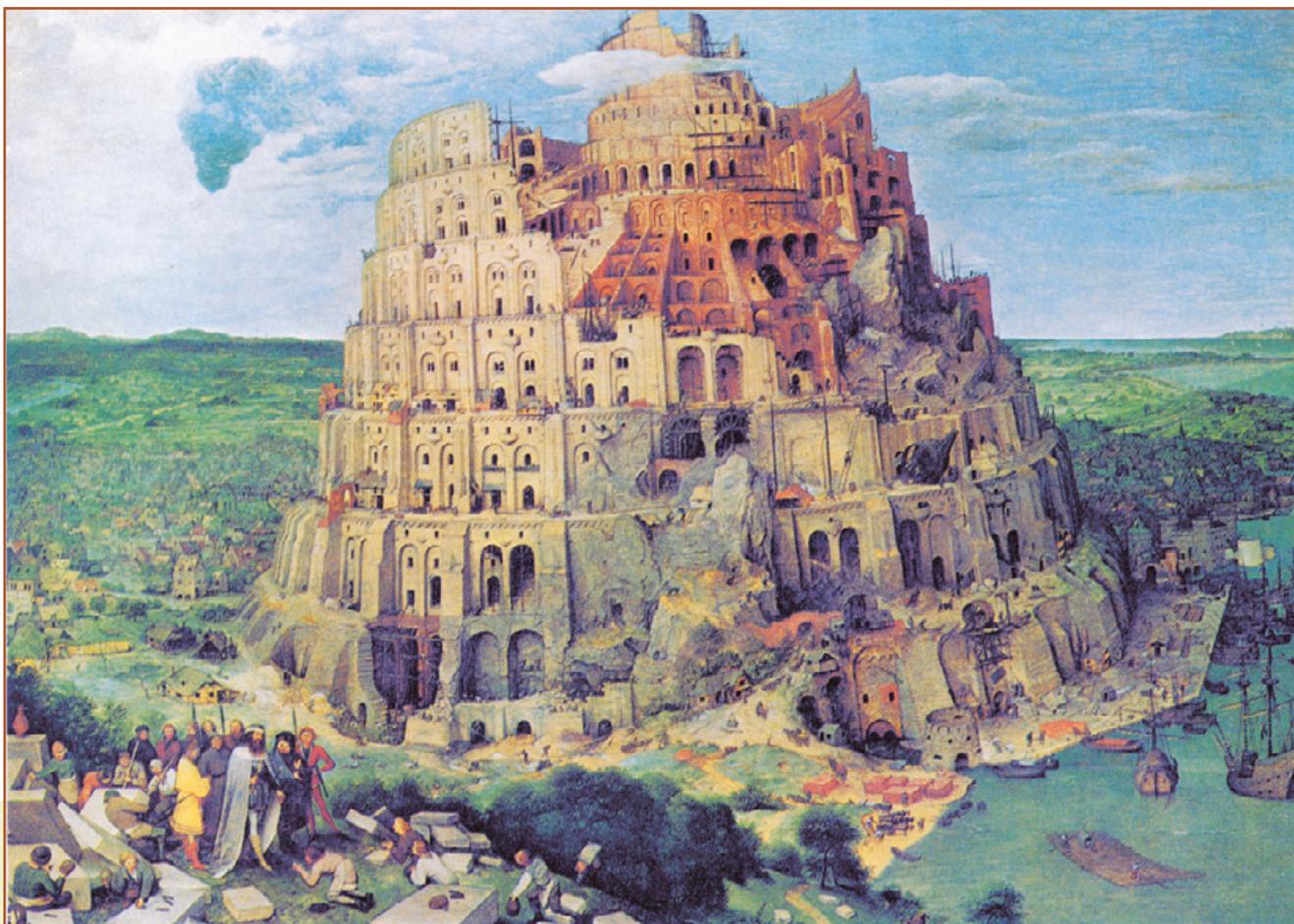
В Книге Бытия рассказывается такая история: «На всей земле был один язык и одно наречие... Двинувшись с Востока, они нашли в земле Сенивар равнину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они себе: построим город и башню, высоту до небес; и сделаем себе имя, прежде нежели расеемся по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ и один у всех язык; и вот, что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать. Сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речь другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город. Посему дано ему имя: Вавилон; ибо

там смешал Господь язык всей земли, и оттуда рассеял их Господь по всей земле» (Быт. 11).

Библейская история строительства грандиозной башни стала для Питера Брейгеля возможностью поразмыслить о проблемах современного ему общества. На протяжении многих лет художник жил в Антверпене — городе, за короткое время превратившемся в новую финансовую столицу Европы и переживавшем настоящий строительный бум. Картина «Вавилонская башня», хранящаяся ныне в Венском музее истории искусств, отражает опасения Брейгеля по поводу испытаний, подстерегающих человечество на пути модернизации.

Ветхий Завет подробно рассказывает о сотворении мира: животных, растений, людей. Это история непослушания и наказания, бунта и смирения. Бог наказывал человечество трижды. В первый раз он изгнал из Рая Адама и Еву, осмелившихся ослушаться его приказа и вкушать плод с дерева познания добра и зла — так люди лишились вечной жизни в месте, свободном от забот и трудов.

Вавилонская башня
1563. Историко-художественный музей, Вена







Однако и дети Адама и Евы навлекли на себя божественный гнев. «И раскаялся Господь, что создал человека на земле, и восскорбел в сердце Своем. И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых я сотворил, от человека до скотов, и гадов и птиц небесных истреблю; ибо я раскаялся, что создал их» (Быт. 6). Один лишь Ной обрел благодать перед Богом, повелевшим ему построить ковчег, в который мог войти сам Ной с женой и детьми, взяв с собой «каждой твари по паре». И тогда Господь послал на созданный им мир вселенский потоп, уничтоживший все живое. Когда гнев Бога утих, страшный ливень прекратился и выжившие люди смогли снова ступить на твердую землю. Счастливым Ной устроил жертвоприношение, которое заставило Господа окончательно простить провинившееся человечество.

Люди снова расселились по земле и, осмелев, решили построить ту самую башню, в очередной раз заслужив недовольство верховного божества. Ключевым моментом в этой истории было крамольное желание «построить башню до небес», достичь небесных чертогов, и кто знает, что могло бы произойти в дальнейшем? Быть может, низвержение самого Бога?

Правда, на сей раз Господь не стал уничтожать зарвавшихся людей, избрав более гуманное, но не менее действенное средство — он смешал языки, лишив людей возможности понимать друг друга. «Бунтовщики» больше не могли работать слаженно и жить в согласии. Башня так никогда и не была достроена, а само место, где она возводилась, получило название Вавилон — на древнееврейском слово «бабел» означало «смешение».

Самый населенный город Европы

Сохранились две картины Питера Брейгеля Старшего с изображением строительства Вавилонской башни. По слухам, была еще и третья — миниатюра на слоновой кости, к сожалению, утраченная с течением времени. Очевидно, что тема эта очень привлекала художника.

Не осталось никаких материалов, которые могли бы объяснить причины подобного интереса (нам вообще крайне мало известно о жизни Брейгеля), но сходство между современным художником Антверпеном и библейским Вавилоном слишком уж бросается в глаза. Вряд ли какой-либо из нидерландских городов мог бы вместить в себя столько людей. И, пожалуй, ни в каком другом городе не было возведено такое количество зданий за сравнительно короткий период.

Итальянец Лодовико Гвичардини, описывая Антверпен в 1566 г., упоминал, что там

построено около тринадцати тысяч пятисот домов. (Интересно, как он их пересчитал?) В этом городе не было ни одного деревянного строения — исключительно каменные. Но все же главной достопримечательностью Антверпена считался великолепный порт, который мог одновременно вместить более двух тысяч судов. Антверпен покорял всякого, кто ступал на его мостовые, даже Альбрехт Дюрер, повидавший на своем веку много прекрасных городов, и тот не мог сдержать своего восхищения.

Основной причиной строительного бума, превратившего небольшой портовый городок в новую финансовую столицу, было изменение торговых путей благодаря открытию новых водных маршрутов через Мыс Доброй Надежды в Азию и через Атлантику в Америку. В результате Венеция и Генуя утратили свои лидирующие позиции, зато порты на западном побережье Европы начали богатеть на глазах. Расположение Нидерландов имело преимущества не только для трансатлантической торговли. Неплохо шли дела и в отношении импорта специй с Востока и транспортировки дерева и злаков с Балтики. Неудивительно поэтому, что в XVI в. Антверпену удалось стяжать себе славу главного торгового центра.

Деловые отношения с самыми разными державами, естественно, имели следствием огромный наплыв иностранцев и великое разнообразие языков, звучавших в Антверпене. Заморские торговые компании посылали сюда представителей с целью основания в городе своих филиалов. На антверпенских улицах можно было встретить итальянских, французских, английских купцов, торговцев из городов Ганзы, но больше всего — португальцев.

В те времена население небольшого города представляло собой замкнутое сообщество, где все знали всех. Город же, растущий так быстро, как Антверпен, где постоянно появлялись новые люди, сильно отличавшиеся одеждой, обычаями, языком, на котором они говорили, подчас становился ареной столкновений с местными жителями.

Возникали стычки и на почве религии. На протяжении многих веков римская католическая церковь ухитрялась противостоять периодически возникающим сектантским учениям и не допускать раскола в своих рядах. Она оставалась единой и неделимой вплоть до Реформации, когда на религиозную арену вышли Лютер, Кальвин, Цвингли и другие, кто хотел бы переделать христианскую церковь в соответствии со своими представлениями. Различия в верованиях также давали постоянный повод к ссорам и раздражению.

Итак, непонимание — вот ключевое слово, которое могло бы охарактеризовать жизнь

жителей Антверпена. Многоязычная разноликая толпа, разнообразие религий и обрядов, множество людей, разделенных на не связанные между собой группы. Разве можно в таких условиях жить в мире и согласии? Вот оно — настоящее вавилонское столпотворение!

Опыт вместо учебников

Друг Брейгеля, географ Абрахам Ортелиус, говорил: «Он написал много такого, что, как считалось, невозможно передать». «Вавилонская башня» как раз и относится к числу подобных «невозможных» творений.

Перед нами гигантское строение в виде спиралевидного конуса со множеством входов и выходов. Архитектура башни, внутренние проходы, арки и ступени вызывают в памяти Колизей и замок Сант-Анджело в Риме (совершенно точно известно, что Брейгель бывал в Вечном городе). Слева раскинулся город, справа — порт (и это один из самых замечательных пейзажей, когда-либо созданных Брейгелем). С первого взгляда башня поражает своим величием и масштабностью, но это только с первого взгляда...

Стоит приглядеться, и трудно будет не заметить многочисленные погрешности, допущенные возгордившимися строителями. Арки и окна над ними совершенно не сочетаются друг с другом, и чем выше в небеса, тем заметнее становится эта несогласованность действий. Ярусы проложены неровно, нижние этажи начинают уже потихоньку разрушаться, а само строение имеет заметный крен в сторону города.

Богу совсем не нужно было смешивать языки, ведь между создателями башни уже давно не наблюдалось никакого согласия. Каждый занимается чем-то своим, деловито суетятся людишки-муравьи, корабли подвозят строительные материалы, вовсю работают строительные машины. Но это сизифов труд — бессмысленный и безнадежный. Вавилонская башня никогда не была бы завершена даже без боже-

ственного вмешательства, хотя, конечно, об этом никто не подозревает.

Однако Брейгель с большой тщательностью и явно не без удовольствия описывает «техническую» сторону строительного процесса, во всех подробностях воссоздавая на картине различные лестницы, лебедки и прочие подъемные устройства. Вот, например, огромный подъемный механизм с одной стороны башни. Трое мужчин стоят у колеса рядом с ним, а еще одна группа наблюдает за барабаном с другой стороны. Подобное устройство позволяло строителям поднимать грузы, в десятки раз превышающие их собственный вес. В данном случае они тянут вверх камень, которому уже придана необходимая форма.

Человек на балкончике внизу пытается при помощи троса предохранить поднимаемый блок от соприкосновения с выступающими подпорками на стене. Серьезной проблемой в ту эпоху представлялось возведение лесов для постройки высотных зданий. Леса конструировались из деревянных брусьев и досок, скрепленных между собой, но они не могли достичь такой же высоты, как стены собора например. Поэтому строителям приходилось постепенно достраивать леса по мере продвижения работ. На своей картине Брейгель постарался показать пути решения этой проблемы — по краям его воображаемой башни устроены специальные подпорки для работы на более высоких ярусах.

Кстати сказать, технические рисунки Брейгеля ценились очень высоко. И, возможно, именно по этой причине ему было поручено запечатлеть строительство канала между Брюсселем и Антверпеном. Осуществлению этого замысла помешала смерть художника в 1569 году.

«Вавилонская башня» — одна из немногих картин Брейгеля, в которой отсутствует сатирическое звучание, обычное для прочих его работ. В данном случае он изображает своих героев с симпатией и даже сочувствием. На первом плане привлекают внимание каменщики, занимающиеся обтесыванием камня. В этом фрагменте нет даже намека на сарказм, зато совершенно очевидно уважение к тяжелому труду.

На спиралевидных краях башни расположились многочисленные хижинки-временки. Это отнюдь не плод воображения художника, а вполне обычная строительная практика того времени — каждая гильдия имела на месте стройки собственный «офис». В таких домиках рабочие могли отдыхать, обедать и хранить свои нехитрые инструменты. Довольно часто эти постройки обретали в воображении горожан некую мистическую ауру, что впоследствии привело к появлению мифа о таинственном сообществе франкмасонов. В действительно-

Вавилонская башня
1567. Музей Бойманс ван
Бейнинген, Роттердам



сти же тут не было ничего загадочного, просто мастера-специалисты делились своим опытом с менее сведущими коллегами — иных источников получения знаний в эпоху отсутствия учебников и инструкций просто не было.

Боги спускаются с небес

По легенде, идея постройки Вавилонской башни исходила от царя Нимрода, внука Ноя, первого могущественного правителя «послепотопной» эпохи. Брейгель изобразил его на переднем плане своей картины. Увенчанный короной, со скипетром в руках, он торжественно и величаво приветствует своих подданных, а те падают ниц перед ним. Обращает на себя внимание, что строители башни стоят на коленях. Для Европы XVI в. это было довольно необычно. Перед европейскими правителями полагалось преклонять одно колено, но Брейгель, отдавая дань восточному происхождению легенды, предпочел запечатлеть в своей работе именно восточную традицию поклонения владыке.

Последние археологические исследования доказали, что история строительства башни Нимрода основана на реальных событиях из жизни шумерского государства — цивилизации, достигшей расцвета в IV—III вв. до н.э. Скорее всего, шумеры пришли из Азии, причем из гористых районов, и осели в месопотамской долине, между реками Тигром и Евфратом. Храмы для своих богов шумеры возводили на высоких искусственных насыпях или сложенных из обожженного кирпича холмах-террасах. Не исключено, что именно эти внушительные ступенчатые храмы стали прообразом Вавилонской башни.

Например, величественный трехъярусный зиккурат в Уре, построенный в XXI в. до н.э., достигавший в высоту 21 м, казался в ту пору настоящей «лестницей в небо». Но еще более вероятно, что речь идет о другой башне, между прочим, в самом деле вавилонской. В 586 г. до н.э. царь Навуходоносор II, великий завоеватель и не менее великий строитель, приказал возвести в своей столице зиккурат Этеменанки, посвященный богу Мардуку. В строительстве огромного семиярусного храма принимали участие представители самых разных народов, завоеванных Навуходоносором, и в том числе иудеи. Их впечатления по возвращении из плена вполне могли лечь в основу библейской истории.

Вавилонская башня была квадратной в плане и имела около 90 м в длину и 90 м в высоту. Согласно древним свиткам она состояла из семи этажей, каждый из которых был меньше предыдущего. Еще греческий писатель Геродот видел это строение (или же более позднюю реплику) в 458 г. н.э., однако спустя 130

лет, когда в Вавилон вошел Александр Македонский, великая башня уже лежала в руинах.

Грех гордыни

В XVI—XVII вв. изображать Вавилонскую башню стало модно. И неудивительно: более очевидную параллель между многоязыким Антверпеном и Вавилоном трудно представить. Кроме того, Реформация, возникающие тут и там междоусобицы заставляли крепко задуматься: может быть, Бог снова готов обрушить на человечество свой гнев?

Но Брейгель не был бы Брейгелем, если бы обращался к своим соотечественникам с сухими назиданиями. Серьезную тему он, как обычно, «скрыл» под увлекательной оболочкой. В его картине фантастическая Вавилонская башня, вписанная в абсолютно реальный пейзаж, выглядит так естественно, будто в самом деле возводится «здесь и сейчас» — в антверпенском порту.

Реализм такого рода был сравнительно новым явлением в нидерландской живописи, резко контрастируя с обычными картинами на религиозный сюжет. Современники художника с удовольствием разглядывали работу Брейгеля и узнавали свой собственный мир. Вот суда приходят в гавань, вот строители возводят очередное здание — все, как в жизни. Правда, башни такой пока нет, да и подданные склоняются перед правителем как-то странно. Но постепенно, внимательно разглядывая детали, зритель должен был прийти к пониманию, что затея обречена на провал. Нет такой постройки в антверпенском порту, и хорошо, что нет, потому что к возведению этого сооружения побуждали тщеславие, гордость и мания величия, которые никогда и никого еще не довели до добра.

Теме гордыни посвящено довольно много произведений Брейгеля, вспомним хотя бы его картины, иллюстрирующие гибель Икара, самоубийство Саула или падение мятежных ангелов. По мере своих сил художник пытался воздействовать на умы современников. Среди людей, покупающих работы Брейгеля, было немало представителей господствующего класса, крупных торговцев, таких, например, как Николас Йонгелинк, известный коллекционер, или могущественный кардинал Гранвела. Разумеется, столь богатые люди должны были быть больше, чем прочие, одержимы гордыней и тщеславием. Однако могли ли они уловить посыл художника, сказать сложно...

Но и в наш век глобализации картины Брейгеля, и «Вавилонская башня» в том числе, актуальны. Посмотрите повнимательнее, задумайтесь, о чем пытается предупредить нас художник... И, может быть, мир вокруг станет чуточку лучше.

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Веселый и счастливый гений

П. УЧЧЕЛЛО (?)
Портрет Джотто
Фрагмент картины «Пять
знаменитых мужей»
Ок. 1450. Лувр, Париж

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА ДЖОТТО

Чимабуэ в искусстве один
Был царь, но появился Джотто — новый
В той области возникнул властелин.
Данте. Божественная комедия

Искра рождает костер

Во второй половине XIII века в итальян-
ской культуре наметились существенные из-
менения. Художники, архитекторы, скульпто-
ры впервые за много веков ощутили интерес
к античному наследию, задумались о гармо-
нии и уравновешенности форм, вырази-
тельности и материальной осязаемости образов.
Абстрактный спиритуализм Средневековья
начал неуклонно отступать на второй план,
постепенно скрываясь во тьме веков. Этот пе-
риод, охвативший XIII и XIV вв., получивший
название Проторенессанс (Предвозрожде-
ние), стал временем переосмысления духов-



Вход в Иерусалим

1304–1306

Капелла дель Арена, Падуя





Оплакивание Христа
1304–1306
Капелла дель Арена, Падуя

ных ценностей, перелома сознания, открывшим новую страницу в истории культуры.

Совсем скоро Италия, а вслед за ней и вся Европа, попадет под чарующую власть великого искусства Возрождения. Но подобный «прыжок» вряд ли был бы возможен без помощи спасительного трамплина Проторенессанса. Такой переходный этап явился уникальным явлением в искусстве, ведь ни в одной стране мира прежде никогда не случалось ничего подобного. Но что самое важное — именно в этот период появились на свет первые, еще робкие ростки гуманизма.

Постепенно, капля за каплей, проникало в умы осознание высшего предназначения человека — не «раба божьего», «твари дрожащей», но венца творения, наделенного волей и разумом, способного стать на одну ступень с самим Богом. Пусть Проторенессанс еще имел довольно прочные связи со Средневековьем, готическими и византийскими традициями, и для неподготовленного взгляда работы величайших мастеров-новаторов этой эпохи не слишком отличаются от творений предшественников. Но все же именно Проторенессанс открыл ту дверь, через которую в итальянскую культуру проникли новые идеи и представления, давшие дорогу великому искусству Возрождения.

Разумеется, пока это были только проблески, отдельные искры, которым в скором времени будет суждено запалить настоящий костер. Одной из самых ярких вспышек стало творчество Джотто ди Бондоне, сумевшего раскрыть в своих фресках и картинах красоту природы и духовное богатство человека. Высоко ценимый еще при жизни, после смерти этот художник превратился в настоящую легенду — что-то вроде Прометея, принесшего людям божественный огонь.

К счастью для мастера, его судьба ничуть не напоминает судьбу мятежного титана. Он прожил свою жизнь в довольстве и почете, окруженный уважением и восхищением современников. В своих воспоминаниях лучшие умы Флоренции: Джованни Боккаччо, Ченнино Ченнини, Лоренцо Гиберти — неизменно упоминали Джотто в числе людей, оказавших огромное влияние на сложение вкусов своей эпохи, единогласно называя его родоначальником новой живописи.

«Джотто снова вывел на свет искусство, которое многие столетия было погребено под ошибками тех, кто, работая красками, более стремился забавлять глаза невежд, чем удовлетворять разуму мудрых», — говорил Боккаччо устами одного из героев «Декамерона». Гиберти вторил ему через сто лет: «Джотто видел в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство... Он



Явление святого Франциска во время проповеди Антония Падуанского в Арле
Фрагмент
1325. Церковь Санта-Кроче, Капелла Барди, Флоренция

явился изобретателем и открывателем великой науки, которая была погребена около шестисот лет».

Долгие годы в итальянской живописи действительно господствовали византийские влияния. Застывшие фигуры, ограниченные движения, почти полное отсутствие жестов, никакой мимики. Джотто принадлежит заслуга очищения живописи от многовековой шелухи и застылости. Вместо бесплотных фигур в его работах появились «земные» весомые герои. Абстрактный золотой фон и вычурные архитектурные кулисы уступили место пространственным интерьерам и пейзажам. Четкое следование установленным канонам сменилось свободным полетом фантазии.

Сегодня восторги современников Джотто могут показаться несколько преувеличенными. Возможно, кое-кто, посмотрев на его работы, лишь недоуменно пожмет плечами, не понимая причины столь высоких отзывов. Да, Джотто в самом деле только лишь приступал к освоению законов перспективы, да, пейзаж-

Страшный суд ▶

1304–1306

Капелла дель Арена, Падуя

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1267 — родился в местечке Муджелло близ Флоренции. Согласно легенде, учился у Чимабуэ, позже работал в Риме.
- 1288 — роспись церкви Сан-Франческо в Ассизи. Эпизоды из жизни Христа, а также прославление добродетелей святого Франциска.
- 1303 — роспись капеллы дель Арена в Падуе по заказу Энрико Скровеньи. 36 фресок с изображением юности Христа и его Страстей.
- 1307 — возвращается во Флоренцию. «Мадонна на троне» («Мадонна Оньисанти»).
- 1310 — возможно, отправляется в Авиньон, где работает при папском дворе.
- 1317 — роспись капелл Барди и Перуцци в базилике Санта-Кроче во Флоренции.
- 1329–1333 — пребывание в Неаполе (от этого времени до нас не дошло ни одного произведения).
- 1337 — умер во Флоренции.



ный фон его работ не совсем соответствует по размерам человеческим фигурам, да, в изображениях самих фигур можно без труда найти многочисленные огрехи. Но в XIII веке эти фрески действительно выглядели настоящим окном в другой мир.

Никому из предшественников Джотто даже не приходило в голову сознательно запечатлеть в своих работах реальность. Лишь он один попытался изобразить то, что видит, передать материальность тел, показать пространство, продемонстрировать логичность и взаимосвязь существующих в природе вещей, заложив, таким образом, фундамент, на котором и было впоследствии возведено великолепное здание искусства итальянского Возрождения.

Благодаря деятельности Джотто живопись перестала быть всего лишь вспомогательным элементом для понимания Священного Писания, постепенно начиная обретать самостоятельное значение. И с его же легкой руки существенно вырос престиж живописи среди других видов искусств.

«Натурализм»

Павел Флоренский называл «джоттизм» ересью, и с ним трудно не согласиться. «Натурализм» живописи Джотто в самом деле слишком явно контрастирует со спиритуализмом средневекового искусства. «Джотто смотрит в иную сторону... его веселый и счастливый гений был склонен к по-возрожденчески неглубокому взгляду на жизнь».

Но, может, дело тут совсем не в неглубоком взгляде художника, а в его искреннем жизнелюбии? Восхищенный красотой природы и человека, Джотто хотел поделиться своими эмоциями с современниками, открыть им глаза на великолепие окружающего мира. Подобный взгляд на жизнь действительно граничил с ересью, ведь Средневековье считало все земное по определению низким, греховным и обманчивым. Однако Джотто первым постарался показать мир, в котором мы живем, как форму проявления Бога, поставив для себя знак равенства между «божественным» и «земным».

В религиозные сюжеты он всегда вводил бытовое начало, изображая библейские сцены с потрясающей убедительностью, превращая легенды в увлекательные истории из повседневной жизни. Абстрактный фон уступил место архитектуре или прелестным пейзажам. Оказалась отброшенной символика византийского искусства — от Византии осталось разве что величавое спокойствие образов героев.

Например, фрески церкви Сан-Франческо в Ассизи отличаются неспешной повествовательностью, обилием бытовых элементов,

жизнерадостностью и естественностью. Джотто не пренебрегает любыми самыми незначительными с виду деталями. Даже свиток, на котором пишет один из послушников, выписан со всей тщательностью вплоть до декоративной отделки отверстий для скрепляющего шнура, привязанного к одному из таких отверстий.

Еще более заметны эти черты во фресках капеллы дель Арена. Так, в «Явлении ангела святой Анне» внимание привлекает первым делом отнюдь не религиозная составляющая, а именно жанровость изображенной сцены, наполненной многочисленными живыми эпизодами. Интерьер дома представлен как бы в виде ящика со снятой передней стенкой, что позволяет нам видеть скромную обстановку жилища Анны, ее простое ложе с полузадернутым занавесом. Кажется, будто ангел с трудом протискивается в узкое оконце, чтобы донести до Анны благую весть. Рядом, в пристройке, домашними делами занимается служанка, вся фигура которой выражает напряженное внимание и любопытство. В общем, в этой сцене не чувствуется ничего мистического, зато прекрасно передана обстановка обычного жилья в обычном итальянском городке.

И в более поздний период своего творчества Джотто не отказался от своих принципов. Так, в сцене «Вознесение Иоанна Богослова» в капелле Перуцци заведомо чудесное событие совершенно лишено религиозной отвлеченности. В окружении легкой, изящной архитектуры стоит группа флорентийских граждан в костюмах той эпохи, в которую жил Джотто, и с превеликим изумлением взирают на фигуру

Явление ангела святой Анне
1304–1306. Капелла дель Арена, Падуа





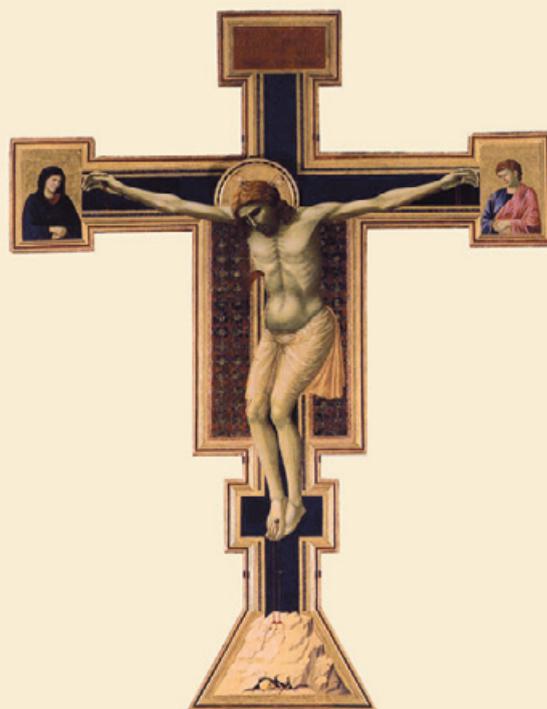
**Вознесение
Иоанна Богослова**
1313–1314
Церковь Санта-Кроче,
Капелла Перуцци,
Флоренция

Иоанна, на их глазах отрывающегося от земли и воспаряющего в небеса. Однако самая восхитительная на этой фреске фигура человека, склонившегося к отверстию в полу капеллы, сосредоточенно пытающегося решить вопрос: откуда вылетел святой и как вообще ему это удалось?..

Телесность

«Героям Джотто не хватает только речи, чтобы быть живыми», — восхищался Боккаччо. Правда, упоминая об этом, следует делать скидку на восприятие живописи человеком Средневековья, привыкшего к отвлеченной условности готических картин. Вместо бесплотных, аскетических фигур византийского стиля Джотто населил свои картины и фрески людьми, обладающими телесностью и объемом. В прежние времена герои произведений искусства являлись скорее символами, теперь же они обрели индивидуальность, полностью лишившись абстрактных черт.

Взглянем на знаменитую «Мадонну Оньюсанти». По общему стилю она близка всем мадоннам, уже созданным многочисленны-



Распятие
1290–1300
Церковь Санта-Мария
Новелла, Флоренция



◀ **Мадонна Оньисанти**
1310–1320. Галерея Уффици,
Флоренция

ми предшественниками Джотто и, в частности, его возможным учителем Чимабуэ. Царица Небесная восседает на роскошном троне в окружении ангелов, держа на коленях благословляющего Христа, — схема вполне традиционная. Однако в трактовке Джотто Мария предстает перед нами не как отвлеченная религиозная идея, а как вполне реальная земная женщина. Коленопреклоненные ангелы вокруг трона, держащие в руках хрустальные вазочки с цветами, напоминают не столько небесных обитателей, сколько куртуазных рыцарей, поклоняющихся Прекрасной Даме.

Мадонна — нежная, ласковая, со светлым и открытым лицом (кажется, на ее губах даже играет легкая улыбка); со всей очевидностью она сидит на троне, а не парит в воздухе. Весомость ее тела становится еще более заметной по контрасту с изящными и тонкими деталями трона. Однако эта «приземленность» отнюдь не ведет к снижению значимости образа Богоматери, но делает ее более близкой и понятной каждому смотрящему на нее человеку.

Современников Джотто восхищал «Расписной крест» для церкви Санта-Мария Новелла. С одной стороны, эта работа была соз-

дана в полном соответствии с обычной иконографией: посредине распятый Христос, а по сторонам, на окончаниях лучей креста, изображены скорбящие Мария и Иоанн Богослов. Однако тело Иисуса, массивное, тяжело свисающее, и по сей день поражает взгляд своей натуралистичностью и поистине земной природой.

Вряд ли справедливо утверждать, что естественность и жизненность героев Джотто стала результатом его тщательного изучения природы. Анатомическими знаниями художник не обладал и создавал свои произведения исключительно благодаря феноменальному чутью и пониманию пространства и формы. Он не изучал природу специально, подобно своим последователям, но совершал открытия при помощи логики и интуиции.

Композиция

Еще одно открытие Джотто относится к области композиционного построения. Его предшественники, даже самые лучшие и талантливые, не могли избавиться в своих работах от средневековых приемов объединения в рамках одной сцены разновременных фрагментов действия. Джотто полностью из-

Тайная вечеря
1304–1306

Капелла дель Арена, Падуя





Рождество Христово
1304–1306
Капелла дель Арена, Падуя

менил эту устоявшуюся схему, впервые в истории итальянской живописи изобразив сцену, происходящую в данный конкретный момент. В каждом отдельном фрагменте росписи всегда изображается законченный эпизод повествования, а не последовательность сцен, как в произведениях других художников.

Средневековые мастера даже не пытались согласовать творения своей кисти с реальной обстановкой. Джотто же начал писать так, будто все запечатлеваемые им события разворачиваются прямо у него на глазах, и заставлял зрителей почувствовать себя очевидцами или даже действующими лицами происходящего. Он остановил до тех пор непрерывное течение времени, открыв, таким образом, путь истинно ренессансному искусству.

Он первым догадался вынести точку зрения за пределы живописной поверхности, чем поверг своих современников в состояние изумления, если не сказать шока. То, что сейчас кажется таким очевидным, стало настоящим открытием для людей, привыкших

к иллюзорным построениям средневековых картин.

Пожалуй, чувство пространства впервые ярко проявилось в росписях падуанской капеллы дель Арена. В довольно обширном фресковом комплексе Джотто с блеском демонстрирует свой талант мастера композиции. Немного сдвигая перспективную точку зрения, он способствует, таким образом, и смещению взгляда зрителя в сторону тех эпизодов, которые сам художник считает наиболее значимыми.

Чрезвычайно интересна в этом смысле фреска «Тайная вечеря». Действие происходит в открытом со всех сторон интерьере, перспектива которого обозначена с помощью сокращающегося занавеса. Иисус с апостолами сидят вдоль длинного стола. Пока что ничего нового, не так ли? Однако Джотто пишет Христа не во главе стола, как это было бы правильно в соответствии с традицией, а немного в стороне, подчеркивая его отличие от учеников только золотым нимбом.



Бичевание Христа
1304–1306. Капелла
дель Арена, Падуя

Святой Франциск
на смертном одре
1297–1299. Церковь
Сан-Франческо в Ассизи

Тем не менее настоящей пространственной глубины Джотто добиться не удалось — в его фресках действие разворачивается, как правило, на передней плоскости, а движение идет как бы мимо зрителя. Однако случаются и исключения. В цикле фресок капеллы дель Арена, в сцене «Рождества Христова», Джотто, вопреки обыкновению, строит композицию так, что действие не разворачивается вдоль стены, а явно направлено в глубину. Навес над ложем Марии изображен в перспективном сокращении, а фигура служанки, подающей младенца, срезана краем фрески, демонстрируя новаторство и поистине революционное мышление создателя.

Постановка фигуры в пространстве

Средневековые мастера не обладали знанием, как «поставить» на твердую землю своих героев, почти всегда бестелесных, свободных от силы тяжести, как бы паривших в безвоздушном пространстве. Впрочем, справедливости ради надо отметить, что они и не пытались добиться этого эффекта, сознательно предпочитая создавать персонажей эфемерных, никак не связанных с грешной зем-



лей. Джотто пошел по совершенно иному пути. Созданные им фигуры тяжеловесны, массивны, они прочно стоят на ногах и вовсе не собираются воспарять к небесам. Более того, каждое движение любого из джоттовских героев наполнено смыслом и имеет рациональное объяснение. Впервые за много веков художник сделал огромный шаг по направлению к реализму.

В средневековой живописи в большинстве случаев главная фигура располагалась в центре композиции, как правило, анфас. Джотто внес изменения и в эту систему, предпочитая изображать своих героев в профиль, обращенными друг к другу, в диалоге или даже спиной к зрителю, что было совершенно недопустимо в былые времена. Взглянем, например, на сцену бичевания Христа из капеллы дель Арена.

Иисуса окружают шесть палачей. Один стоит перед ним на коленях, второй склонился к своей будущей жертве, третий, четвертый и пятый представлены либо в профиль, либо в трехчетвертном повороте, тогда как последний изображен спиной к зрителю. Такое пространственное расположение многофигурной группы создает не только ощущение трехмерности, но и поразительный драматический эффект.



Встреча Марии
и Елизаветы
1304–1306
Капелла дель Арена,
Падуя

Джотто справедливо считают первым мастером, порвавшим с плоскостными византийскими традициями и обратившимся к изображению трехмерного пространства. Разумеется, эта трехмерность проявляется отнюдь не во всех его работах, однако именно попытки сложных пространственных построений и



Встреча Иоакима
и Анны
1304–1306. Капелла
дель Арена, Падуя





Поцелуй Иуды
1304–1306. Капелла
дель Арена, Падуя



Чудесное явление святого Франциска братии
1297–1299. Церковь Сан-Франческо в Ассизи



спровоцировали возникновение интереса к перспективе у последующих поколений художников, действительно изменив историю живописи. Кто знает, когда бы пришел в Европу Ренессанс, если бы не первые робкие опыты Джотто?

Пластичность. Объем

Джотто обладал поистине феноменальным чувством формы. Подобно тому как игро актера можно оценить по его молчанию в кадре, так и пластичность фигур Джотто становится особенно заметной, когда он изображает их в заведомо невыгодных ракурсах, например со спины. Порой ему удавалось добиться почти невозможного: передать напряженную духовность исключительно через пластический объем (один из самых ярких примеров — служанка в сцене «Явление ангела

святой Анне», внимательно вслушивающаяся в слова божественного вестника).

До Джотто в живописи господствовала плоскостность, он же сделал пространство объемным. Для достижения этого эффекта художнику пришлось использовать новый прием — обратиться к светотеневой моделировке, которая начала приобретать с этого времени все более и более важное значение. В «Мадонне Онисанта» тени распределены так, чтобы подчеркнуть каждую черточку, каждую вогнутость, а свет, в свою очередь, подчеркивает выпуклость частей, благодаря чему особенно остро ощущается объемность человеческой фигуры. Каждая линия имеет свое назначение, свою смысловую нагрузку, все подчинено одной цели — выявлению осязательности живописи. Это заметно не только в фигуре самой Мадонны, но и в окружающих ее ангелах.

Линия и светотень — вот единственные средства, которые может использовать Джотто для создания необходимого эффекта достоверности. Не менее важную роль играла также жестикаляция, с помощью которой можно было построить выразительную характеристику персонажа, наполняя повествование драматическим или лирическим началом, — как, например, в сценах «Встреча Иоакима и Анны» или «Встреча Марии и Елизаветы». Но, пожалуй, самое глубокое создание кисти Джотто — «Поцелуй Иуды».

Композиционное построение этой фрески может показаться сложным, но на самом деле она отличается лаконичностью и простотой.

Изгнание демонов из Ареццо
1297–1299. Церковь Сан-Франческо в Ассизи



Среди множества жестикулирующих людей, изображенных в разных ракурсах и движениях, выделяются стоящие в центре две фигуры – Христа и Иуды. Предатель обнимает своего учителя, полы его плаща спускаются до земли, почти полностью окутывая Иисуса. Лик Христа чист и благороден, в облике Иуды чувствуется нечто отталкивающее, почти звериное. Кажется, что вокруг них нет беснующейся толпы – настолько ярко выделены два этих персонажа и так мастерски передан драматизм сцены.

Колорит

Уже в одной из первых работ молодого Джотто – росписях церкви Сан-Франческо в Ассизи исследователи отмечают необычный светлый колорит, построенный на тонких оттенках желтого, розового и зеленого. Темные византийские цвета уступили место солнечным и радостным краскам. Даже на самом начальном этапе творчества художник, быть может и не овладевший еще в полной мере живописным мастерством, уже почувствовал, что именно светлые тона привлекают внимание зрителя.

Ему удавалось достигать необычайно выразительных эффектов даже не за счет коли-



Успение Девы Марии

Фрагмент

1304–1306

Национальная галерея, Берлин

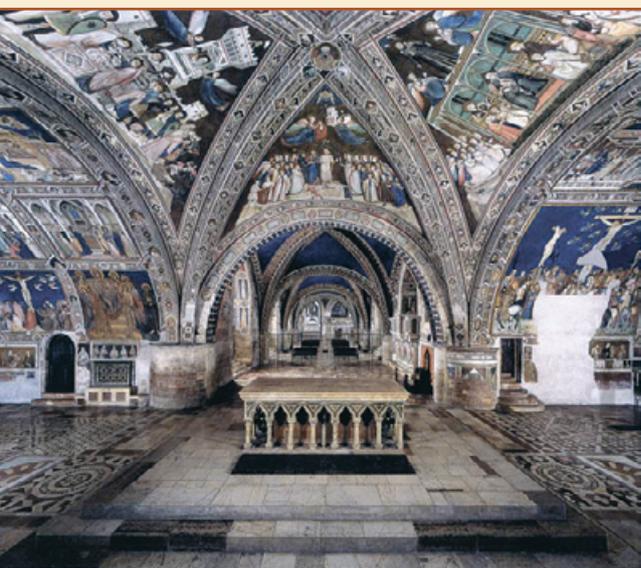


Рождество Христово

Фрагмент

1304–1306. Капелла

дель Арена, Падуя



Интерьер церкви
Сан-Франческо
в Ассизи
1320–1340

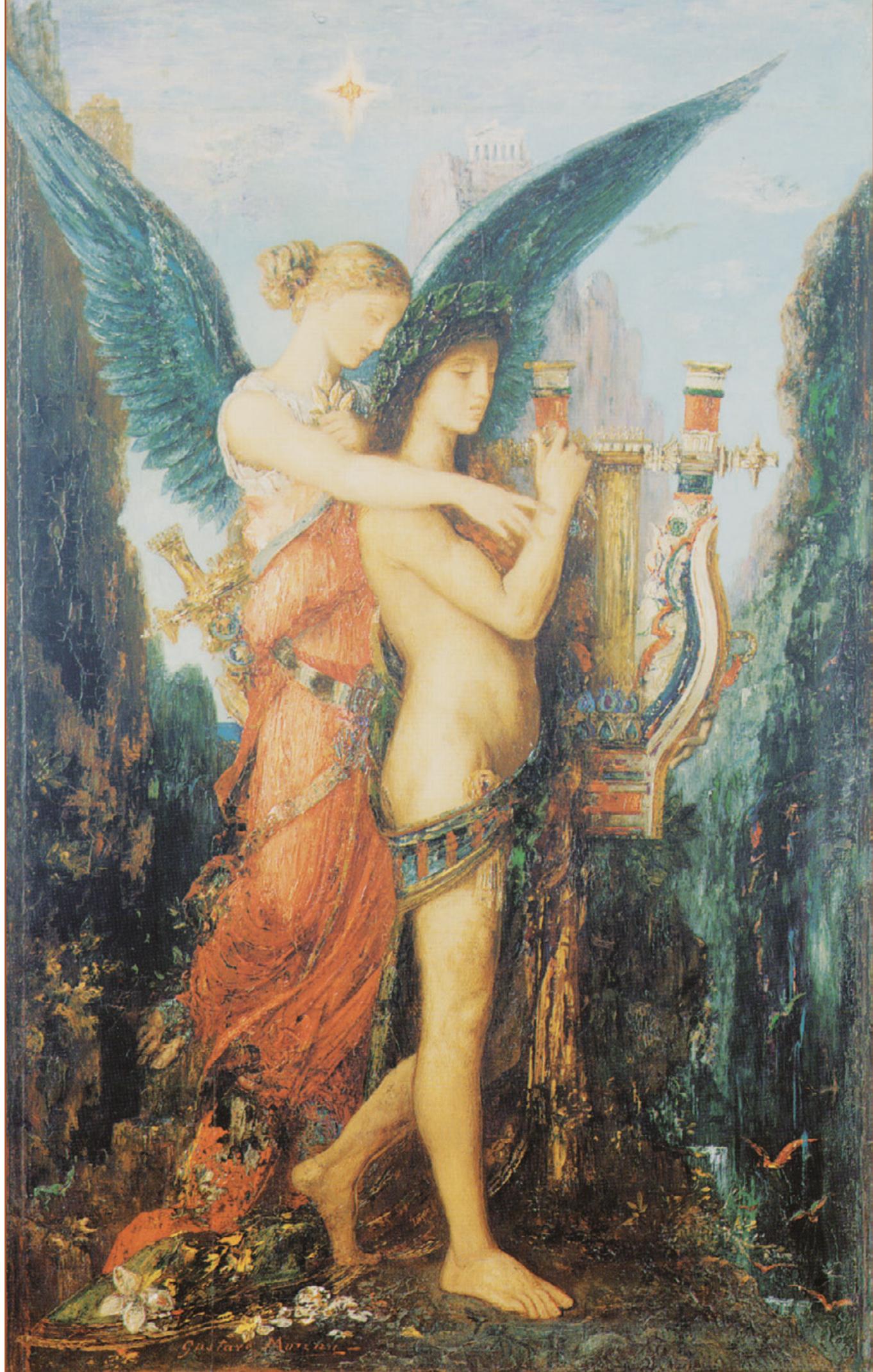
чества и яркости цветов, а благодаря многочисленным градациям и оттенкам. Из зачатков светотени Джотто извлекал все, что только можно, создавая красочную гамму максимально светлой, чтобы на этом фоне контрасты тени и света смотрелись бы максимально выразительно.

Во фресках церкви Сан-Франческо в Ассизи даже коричневые рясы монахов имеют сиреневатый или голубоватый оттенок. Такой же яркой выглядит и архитектура, окрашенная в самые неожиданные тона. Этот радостный, насыщенный колорит стал своего рода визитной карточкой живописного стиля Джотто. Удивительно, с каким вкусом художник использовал доступную ему красочную палитру — его разноцветные росписи не создают ни малейшего ощущения дисгармонии и ненужной пестроты.

Никто до Джотто не мог и подумать, что формы можно моделировать при помощи цвета, постепенно высветляя основной тон. Таким образом, форма приобретала почти скульптурный объем, сохраняя при этом чистоту цвета и его декоративность.







Gustave Moreau

Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Стилевые течения конца XIX — начала XX века Символизм, постимпрессионизм, модерн

◀ Г. МОРО

Гесиод и муза

1891. Музей Орсе, Париж

ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА

РАЗРУШЕНИЕ ТРЕХМЕРНОЙ МОДЕЛИ

К концу XIX в. явственно обнаружилось кризисные явления последнего этапа великой европейской гуманистической традиции, основанной на трехмерной модели мира. Деструктуризация картины мира проявилась в утрате мировоззренческого единства идеального и реального (реализм/натурализм), в разрушении стилевой целостности (эклектика) и дисперсии художественных выразительных средств (импрессионизм).

Осознание проблемы и естественная потребность в целостной картине мира подвигли мастеров искусства конца века на колоссальные усилия по созданию новой интегративной модели мироздания. Впервые в истории искусства целенаправленно и осознанно стараниями ряда архитекторов был создан общеевропейский стиль, получивший название модерн. Художники-постимпрессионисты, каждый по-своему, вернулись к «корням» языка искусства — линии, цвету, фактуре, композиции и пр. как к элементной базе художественной выразительности, соединяющей в себе всю полноту изобразительных и содержательных возможностей. Основой и того и другого стал символизм.

Дабы восстановить трансцендентные связи явлений и структур мира, художники обратились к «предельно универсальному и в то же время абстрактному субстрату искусства — символическим мотивам и моделям, представляющим собой интеллектуально-философский дискурс мира» (И.В. Кондаков), к символу, изначально означавшему целостное единство различных сущностей.

Основой модели мироздания конца века стала **идеалистическая философия**. Символисты опирались на идеи Платона о земном мире как теневом отражении идеальных сущностей (модель пещеры). Им близка была мысль Ф. Шеллинга об общности зако-

нов, управляющих природой и сознанием. От А. Шопенгауэра они взяли идею о возможности гармонии в мире фантазии. Ф. Ницше повлиял на символистов своей теорией панмузыкальности и дуальности аполлонического и дионисийского начал в культуре. Из философских концепций В.С. Соловьева популярным стало «всеединство» Добра, Истины и Красоты, воплотившееся в образе Софии Премудрости Божией, или «вечной женственности».

Наряду с идеалистической философией в конце века значимыми были положения: **агностицизма** о принципиальной непознаваемости мира или возможности познания только через субъективный опыт; **релятивизма** об относительности и условности познания; **иррационализма** о приоритетности в познании мира интуиции, чувства, инстинктов, откровения или веры перед разумом; **мистицизма** с уклоном в теософию и поисками «скрытого знания».

Открытия З. Фрейда и К.Г. Юнга обнаружили так называемые **нижние этажи бессознательного** в психике человека, а усилиями антропологов были открыты огромные **пласты дописьменных культур**, в которых познание мира базировалось на иррациональных основаниях.

К этому надо добавить, что процесс разрушения трехмерной модели означал **возврат к предыдущей двухмерной плоскостной структуре** и соответствующему ей дискурсу — мифологической картине мира и мифологическим иррациональным способам мышления. **Миф возродился** в наиболее архаическом варианте доолимпийских эзотерических культов, архаических ритуалов схождения в мир смерти, в обращении к древнему архетипу богини-матери, владеющей тайной жизни/смерти.

НА УРОВНЕ ХАОСА

В условиях свертывания структур трехмерного мира и последовательного отрицания онтологической реальности верхних, теперь

*Помоги мне, мать-земля!
С тишиной меня сосватай!
Глыбы черные деля,
Я стучусь к тебе лопатой.
Ты всему живому — мать,
Ты всему живому — сваха!
Перстень свадебный сыскать
Помоги мне в комьях праха!
...Помоги мне, мать! К тебе
Я стучусь с последней силой!
Или ты, в ответ мольбе,
Обручишь меня — с могилкой?*

В. Брюсов. У земли

уже не только небесного, но и земного, этажей вселенной, **базой построения целостной модели оказался самый нижний уровень мироздания**, в котором царствует Хаос.

Рассматривая Хаос в качестве источника трансцендентальных образцов, надо отрешиться от представления, что сакральные образцы связаны только с верхними божественными сферами бытия. Трансцендентальное — не есть идеальное. Это просто иная, нечеловеческая или сверхчеловеческая, норма. Когда речь идет о Хаосе, **нечеловеческая природа трансцендентальных образцов становится очевиднее**.

Разрушение трехмерной структуры мира приводит прежде всего к **отказу от антропоморфизма**, на котором она строилась с самого начала. Вслед за отказом от приоритетности антропоморфизма происходит **отказ от концепции человека как субъекта воли**, о чем свидетельствует явно выраженное стремление раствориться в прахе матери сырой земли. **Жизнестроительную активность вновь, как в эпоху палеолита, обретает безличная хаотичная среда, амбивалентная в отношении жизни/смерти**.

Мать сыра земля дает и отнимает жизнь, а человек лишь следует предначертанным ему «Путем зерна»:

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.

В. Ходасевич

В этом отношении интересно, что предшественники Серебряного века считали символом того, «кто **умеет владеть хаосом**, кто стремится преодолеть безжизненную раздробленность форм знаний и жизни в живом творчестве культуры».

Хаотизация структур трехмерной модели осмысливается как **схождение вниз к живительным основам мироздания, к утраченному некогда человечеством мифологическому раю, в котором будет отыскан путь к новому мироустройству**.

Современная европейская цивилизация воспринималась как «мертвая». Преобладали **эсхатологические и апокалиптические настроения**.

Казалось, что человеческое существование погрузилось в «непроницаемый мрак», в котором люди живут «странной нечеловеческой жизнью» под сенью «Люциферова крыла» (А. Блок), который «дыхание распада на крыльях дымчатых принес» (В. Ходасевич).

Согласно природе хаоса **ориентиры мира утратили четкость. Инверсионной перестановке подверглись верх и низ** («и в небе глубь, и в бездне высь», В. Брюсов). День



Погибло все. Палящее светило

По-прежнему вершит годов

круговорот.

Под холмами тоскливая могила

О прежнем бытии прекрасно вопиет.

А. Блок

И в немой музыкальности,

Этой новой зеркальности

Создает их живой хоровод

Новый мир недосказанный,

Но с рассказанным связанный

В глубине отражающих вод.

К. Бальмонт

Друзья, мы спустились до края!

Стоим над развернутой бездной —

Мы, путники ночи беззвездной,

Искатели смутного рая.

В. Брюсов

Палкой щупая дорогу,

Бродит наугад слепой,

Осторожно ставит ногу

И бормочет сам с собой.

А на бельмах у слепого

Целый мир отображен:

Дом, лужок, забор, корова,

Клочья неба голубого —

Все, чего не видит он.

В. Ходасевич. Слепой

стал неотличим от ночи («Дневным сиянием объятый, один беззвездный вижу мрак», В. Ходасевич), начало от конца («Жизнь — без начала и конца», А. Блок).

Истинным стал мир перевернутый. Его лик нельзя увидеть напрямую из привычного положения, стоя под солнцем. Надо **обрести свободу от земного притяжения и правил предыдущих пространственных ориентиров**: «Счастлив, кто падает вниз головой, видит он мир, хоть на миг, но иной» (В. Ходасевич). И тогда в бесконечных зеркальных взаимоотношениях откроется новый мир.

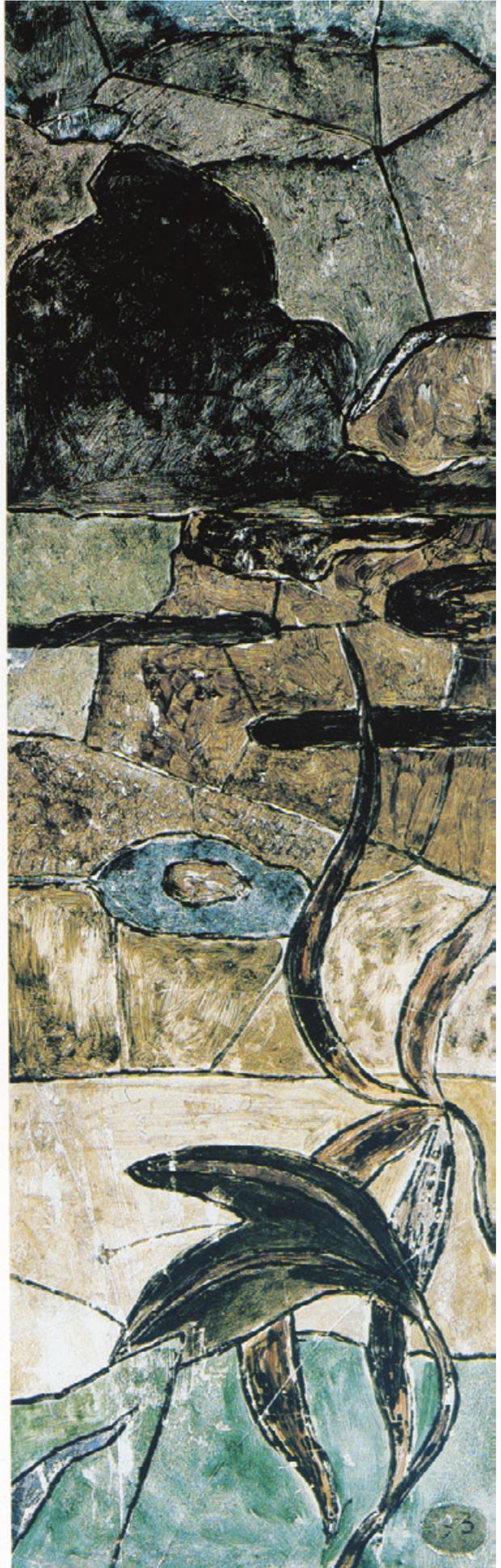
Дорога к нему ведет вниз — это дорога спасения, путь к утраченному раю.

Прошлое и будущее менялись местами — **настоящее устремлялось к прошлому**, в котором **стали видеть знаки туманного будущего**. **Бездна низа стала хранителем «realiora»** (высших реальностей — термин Вяч. Иванова). Материальный мир был вынесен за скобки человеческого существования.

По сравнению с истинной сверхреальностью потустороннего мира, доступной внутреннему зрению слепого, то, что дано человеку в ощущениях и опыте взаимодействия с внешним миром, приобрело характер **фантома, маски, демонического двойника**. **Земная реальность срединного мира уподобилась отблеску, тени, эху, отражению** некоей неведомой сути мира.

ТЕМНЫЕ НАПЕВЫ

Единственной **истинной реальностью был признан внутренний мир человека**. Единственным **критерием познания мира становится не деятельность, а пассивная медитация, основанная на интуиции слепого**





провидца, пророка, который незрячим для реальности, но всевидящим для глубинных смыслов бытия оком постигает суть мира. Зрению и слуху было отказано в способности дать достоверную информацию о мире. Их заменила инстинктивная способность «чувять», которой обладает или зверь, или инвариант богини-матери, повелительница зверей Баба-яга, связанная с потусторонним миром.

Суть мира не подлежала осмыслению и вербализации, считалось, что выразить ее тайну способны лишь «немота» или «темные речи» (А. Блок). А. Белый возлюбил внутренний «ток темнот». У Блока «темным напевам душа предана», а поэт-пророк из драмы «Король на площади» утверждает: «Я смутное только люблю говорить, сказанья души — несказанны».

Продукты внутреннего мира человека: мечты, сны, мир искусства — были признаны более достоверной реальностью, чем объективная реальность. **Объектом и содержанием искусства становится мир искусства**, созданный сознанием художника («Приветствуй лишь грезы искусства». В. Брюсов), в котором человек с времен Ренессанса чувствовал себя демиургом. Это особенный мир, опрокинутый сам в себя.

Тенденции новой модели обусловили устремленность к первоначальным формам

творчества, к поискам праискусства, архаических форм искусства (фольклор, культуры первобытности и Древнего мира). Целостность макрокосма искусства потребовала синтеза всех достижений мировой культуры — культур Запада и Востока, древних и современных.

Выбор в пользу искусства как второй, искусственной, эстетизированной реальности определил **панэстетизм** модели в целом и абсолютизацию **категории прекрасного** как главного ценностного ориентира.

Красота, возведенная в культ, была поставлена **выше этических категорий добра, долга и чести**.

Согласно теории К.Ф. Розенкранца, автора трактата «Эстетика безобразного», оказавшего большое влияние на символизм, абсолютизация Красоты приводит к тому, что абсолютно-прекрасное вмещает в себя как гармонию прекрасного, так и красоту безобразного. Безобразное рассматривается как теневая сторона прекрасного, как «отрицательно-прекрасное».

Грани прекрасного / безобразного и этических понятий добра и зла стираются.

В силу «несвободы духа» или «воли к ничто» в прекрасном заложена способность к саморазрушению до уровня безобразного (см. Ф. Сологуб, рассказ «Красота»).

Вслед за Ш. Бодлером символисты пришли к мысли, что **добро и зло в равной мере**

*Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?*

*Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?*

*Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце сердцу
Говорит в немом привет?*

В. Соловьев. Милый друг

*Есть одна только вечная
заповедь — жить в Красоте,
в Красоте, несмотря ни на что.*

Д. Мережковский

могут служить источником красоты. Эстетизация безобразного привела к эстетизации зла, сил хаоса, разрушения и смерти.

ХОЗЯИН И ПЛЕННИК

На смену сверхчеловеку романтизма, вмещающему в себя весь мир, приходит фигура **Художника, вмещающего в себя мир искусства**. Эта его способность обеспечивает ему **роль медиатора**. В порыве творческого вдохновения он способен проваться к трансцендентальным образцам мира. В связи с этим В. Брюсов писал: «Мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме»... Из нее есть выход на волю, есть просветы... те мгновения сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений... Исконная задача ис-

кусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения» («Ключи Тайн»).

Внутри мира искусства художник мыслится **полновластным хозяином**. Одновременно с этим он становится **пленником** собственного воображаемого искусственного **мира искусства**. Его позицию по отношению к миру реальному можно определить как «пребывание в забытии времени у порога небытия» (М.М. Алленов). Он подобен семи дочерям волшебницы из «Песен» М. Метерлинка, которые «нашли под закрытою дверью из золота ключ... Стучатся у запертой двери, не смея ее отомкнуть».

Чтобы выйти в реальный мир, художнику требуется слияние не с идеальным, а с теньвым двойником:

*Я хочу порвать лазурь
Успокоенных мечтаний.
Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь!
Упоение покоя –
Усыпление ума.*

*Пусть же вспыхнет море зноя,
Пусть же в сердце дрогнет тьма.
Я хочу иных бряцаний
Для моих иных миров.
Я хочу кинжальных слов
И предсмертных восклицаний!*

К. Бальмонт

Л. БАКСТ
Древний ужас
1899. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



Как страшно-радостный и близкий мне пример,
Ты все мне чудисься, о царственный Бодлер,
Любовник ужасов, обрывов и химер!
Ты, павший в пропасти, но жаждавший вершин,
Ты, видевший лазурь сквозь тяжкий желтый сплин,
Ты, между варваров заложник-властелин!
Ты, знавший Женщину как демона мечты,
Ты, знавший Демона как духа красоты,
Сам с женскою душой, сам властный демон ты!..
Ты, дух блуждающий в разрушенных мирах,
Где привидения друг в друге будят страх,
Ты, черный, призрачный, отверженный монах!
Пребудь же призраком навек в душе моей,
С тобой дай слиться мне, о маг и чародей,
Чтоб я без ужаса мог быть среди людей!

К. Бальмонт. К Бодлеру

ТИП, МЕРНОСТЬ, ОРИЕНТАЦИЯ

Тип новой модели определяется осознанием недостаточности для выражения сути мира имеющихся в наличии трех пространственных координат. Трехмерная модель переживается как мертвая плоскоотно-геометрическая схема, лишившая человека смысла и цели жизни, истины, нравственных ориентиров и поставившая человека на грань жизни/смерти.

Первопричиной деструкции и разрыва с реальным миром является сама омертвевшая хаотизированная трехмерная модель, свернутая до трансцендентальных структур нижнего мира. В то же время хаос низа рассматривается как залог возврата к жизни через временную смерть, уподобленную небытию внутриутробного состояния.

Новый виток эволюции начинается в условиях наличия огромного массива предыдущих культурных моделей, в результате чего понятие добытийной Пустоты реализуется в

виде хаотизации и тотальной инверсии всех предыдущих моделей. Истинной признается вторичная реальность искусства и законы универсального художественного произведения. Искусство наделяется жизнестроительными функциями. Творческое сознание художника становится основным генератором образцов и норм мира искусства, формирующих реалии жизни.

Мерность. Недостаток измерений компенсируется концепцией существования во времени и пространстве **множества миров**, подобных друг другу. Идеальным свойством **пространственно-временных** отношений, порожденных хаосом, признается их **целостность, континуальность и бесконечность**. Основным механизмом реализации этих свойств является **инверсия**.

Единство пространства и времени проявляется в том, что время обретает форму, становится зримым в орнаментальности арабески, а пространственные формы полностью подчиняются ритму как одному из основных признаков временной организации.

Континуальность реализуется через преобразование материи в состоянии бесконечного процесса смены фаз бытия и небытия, постоянных метаморфоз форм и структур. Целостность **пространства** реализуется через его хаотичную инверсионность, которая проявляется во взаимозаменяемости всех пространственных координат (низ равен верху, внутреннее – внешнему, периферия – центру). Континуальность пространства проявляется в отсутствии приоритетных направлений его развития, в неконфликтном совмещении



Н. РЕРИХ
Рондские
скалы
1912.

Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



равнозначных и подобных друг другу форм (архитектура подобна скульптуре, скульптура – живописи, живопись – узору и пр.).

Знаками бесконечности являются: свободная композиция, отсутствие порядка, асимметрия, аморфность форм, отрешенность от логических и материальных связей, иррациональная тектоника. Каждый феномен имеет своего теневого двойника, который указывает на образец, и так до бесконечности.

Основой целостности **времени** является «живая память культуры», базирующаяся на вечных символических сущностях, общих для культур всех времен и народов. Континуальность времени состоит в устремленности временного потока «назад в будущее», в различении эсхатологии конца и пророчества о начале, в свертывании времени до точки добытийного начала, в которой содержится вечность.

Графическим символом этой модели является разомкнутый зигзаг – «удар бича» Х. Обриста. Волнообразный зигзаг, не имеющий ни начала ни конца, демонстрирует циклическое сгущение творческой и жизненной энергии и затухание процессов перед новым циклом.

Ориентация. Тотальная инверсия центра и периферии в отношении определения места человека в пространственно-временном континууме приводит к отказу от антропоморфизма, антропоцентризма, от схемы положения человека как субъекта воли в центре вселенной, от маскулинности нормативных образцов.

Герои патриархального типа, мужские божества и культурные герои, обретают демонические и оборотнические черты архетипа тени или становятся игрушкой в руках фатума. Этими же чертами наделяется и главный медиатор между мирами – Художник, активный во внутреннем пространстве искусства и пассивный во внешнем мире.

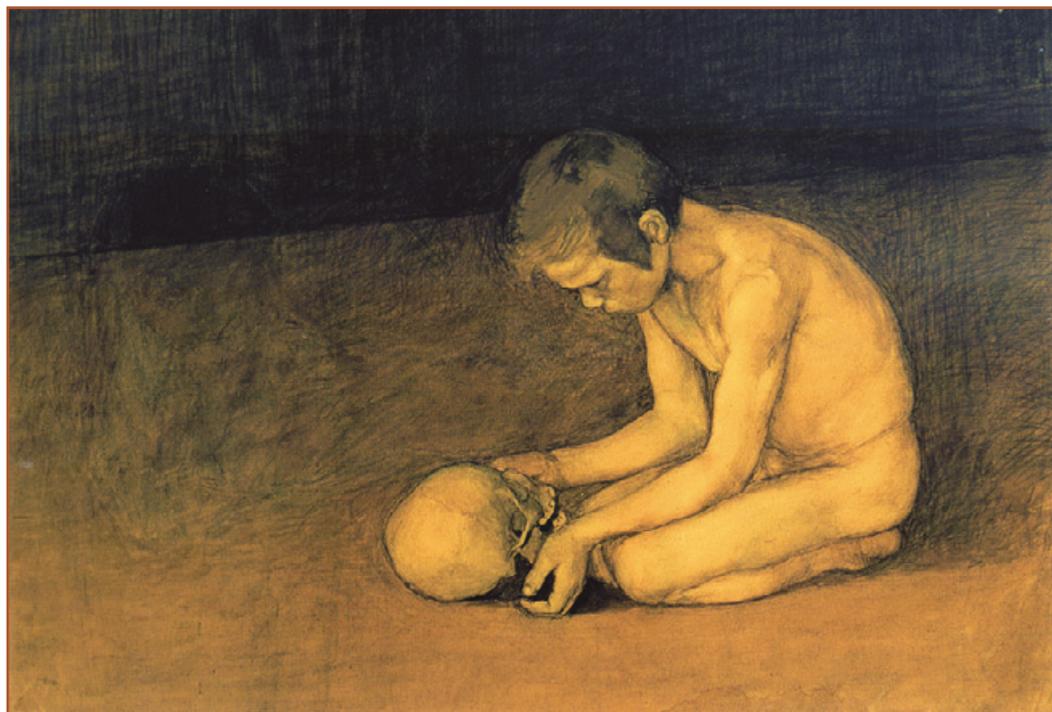


Абсолютизация мира искусства обуславливает субъективность и иррационализм проживания пространственно-временных констант мира. Активизация в качестве субъекта воли среды (материи) приводит к выдвиганию на центральные позиции матриархального архетипа богини-матери/материи в полном объеме его амбивалентных качеств, как животворящей и одновременно губительной силы (Эрос/Танатос).

Женское начало становится генератором таких глобальных качеств новой модели, как целостность, континуальность и бесконечность. На уровне этических норм происходит замена понятий истины и добра релятивизмом эстетических категорий прекрасного и безобразного, что ведет к эстетизации безобразного, зла, хаоса, смерти.

Окончание следует

М. ВРУБЕЛЬ ►
Пророк
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



М. ЭНКЕЛЬ
Мальчик
с черепом
1893. Музей
Атенеум,
Хельсинки







Александр
МАЙКАПАР

Музыкальные детали в картинах Яна Вермера

ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Ян Вермер Делфтский (1632–1675) — голландский живописец, крупнейший мастер нидерландской жанровой и пейзажной живописи.

Живопись, картина — это застывший миг, без движения и звучания. Это уловленный и запечатленный в изолированном состоянии момент. Зритель, однако, его оживляет и одушевляет. В этом психическом процессе наши чувства стимулируются говорящими нам нечто порой очень важное и даже сокровенное деталями, подробностями, внесенными художником в картину специально, а порой и непреднамеренно. Картины великого голландского художника наполнены такими деталями. Часто это музыкальные детали, и они играют важную роль.

Картины Вермера полны музыкальных аллюзий. Быть может, это даже больше, чем аллюзии, — это именно суть его картин. В них много музыкальных инструментов, персонажей, музицирующих на них. Почти в трети его картин в том или ином виде фигурирует музыка. В 14 из 37 известных картин Вермера изображено большое количество разнообразных инструментов.

Мы находим в них четыре вёрджинела, один клавесин, три басовые виолы (виолы да гамба), пять цитр, две лютни, гитару, трубу, блок-флейту. Одно перечисление звучит как музыка. Все это ясно указывает на интерес, который художник проявлял к музыке. В восьми или девяти картинах музыка оказывается главной темой. Между прочим, такое внимание к музыке характерно не только для Вермера, его демонстрируют и другие голландские художники того времени. Много картин с музыкальными сюжетами у Франса ван Мириса (около 20%), Питера де Хоха (четверть его картин), в половине работ Якоба Охтервельта.

Мы не знаем, имел ли Вермер у себя дома какой-либо музыкальный инструмент. Во всяком случае, в посмертной описи его домашнего имущества музыкальные инструменты не значатся.

Естественно, возникает вопрос: насколько точно Вермер изображал музыкальные инструменты? Известный специалист в области старинной голландской музыки Луи Петер

Грипп сформулировал ответ так: «Точно. Но можно было точнее». Если даже и не все особенности конструкции и строения музыкальных инструментов буквально воспроизведены Вермером на его картинах, общая атмосфера музицирования и вообще музыкального строения передана очень поэтично и полно.

Специалисты по голландской живописи, в частности по творчеству Яна Вермера, убеждены, что художник не просто запечатлел некоторые реальные музыкальные сценки и молодых людей, вовлеченных в это приятное занятие. Истинный смысл его картин раскрывается, если учитывать умонастроения людей его эпохи, влияние на них эмблематической литературы, то есть если понимать значение отдельных деталей, вовлеченных в тот или иной сюжет.

Мы не раз уже могли убедиться, что старые мастера, изображая тот или иной сюжет, помещали в нем предметы, привлекавшие внимание не только и даже не столько своей внешней красотой, сколько теми смыслами и аллюзиями, порой глубоко скрытыми, которыми эти предметы были наделены в сознании людей того времени. Что касается «музыкальной составляющей» картин Вермера, то здесь важно знать, какое место занимала музыка в жизни голландского общества XVII в., что это были за инструменты, как они звучали, в каких сочетаниях и для каких целей использовались.

Клавесин на картине **«Концерт»** — единственный пример изображения этого инструмента в живописи Вермера. Нет сомнений, что художник писал его с подлинного клавесина, изготовленного в знаменитой антверпенской мастерской клавишных инструментов Руккерсов. Это была большая династия музыкальных мастеров.

Такой инструмент мог стоять только в очень богатом доме, и похоже, что художник мог видеть его у своей тещи Марии Тинс, подерживавшей его материально. Один такой инструмент (1636 года) хранится в коллекции Соббе (Хэтчланд, Великобритания). И он так же богато декорирован, как и инструмент на картине.

На деке было принято изображать цветы. И это не случайно: жизнь цветка коротка, он быстро увядает и умирает, как и музыкальный звук, который затухает, и вот его уже нет.

◀ ЯН ВЕРМЕР
Концерт
Ок. 1663–1666



ДИРК ВАН БАБЮРЕН
Сводня
1622. Музей изящных
искусств, Бостон

Все это традиционный для того времени строй мыслей и образов, связанных с концепцией *vanitas*, восходящей к изречению из библейской книги Екклесиаста: «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*» [Суета сует и всяческая суета!] (Еккл. 1 : 2).

На внутренней стороне крышки клавесина, которую зритель видит, поскольку инструмент открыт, Вермер изобразил пейзаж, который должен вызывать у нас мысли об Аркадии. Примечательно, что композиционно он оказался как бы отражением пейзажа на картине, висящей на стене над инструментом. Большую гармонию трудно представить себе.

Каталог инструментов династии Руккерсов мог бы быть значительно пополнен несколькими в него инструментами, сохранившихся... на картинах художников того времени. Инструменты Руккерсов были столь характерными, отличными от инструментов других мастеров, для их украшения использовались столь специфические средства (например, специальный декоративный рисунок на бумаге, которой оклеивались внутренние части инструментов), что все это позволяет с уверенностью сказать: именно руккерсовские инструменты мы видим также на трех известных «Уроках музыки» Габриэля Метсю.

Что касается виолы да гамба, то, хотя помимо этой картины она встречается у Вермера еще три раза («Женщина с лютней», «Урок музыки» и «Дама, сидящая за вёрджинелом»),

виола никогда не участвует активно в музицировании; возможно, она всегда служит намеком на ожидание еще кого-то, кто явится, чтобы на ней играть.

Наши наблюдения (не претендующие на статистическую точность) приводят нас к заключению, что виола да гамба вместе с лютней – наиболее часто изображаемые инструменты в живописи Возрождения и Нового времени. Одна из причин, вероятно, в прочной ассоциации виолы с образом женщины (форма виолы да гамба и ее глубокий тон), тогда как клавесин и родственный ему вёрджинел – с мужским началом.

Над клавесином мы видим на стене еще одну картину. Вермер воспроизвел картину Дирка ван Бабюрена «Сводня» (1622). Высказывалось предположение, что оригинал висел в доме тещи художника. Теперь он находится в бостонском Музее изящных искусств. И мы можем детально рассмотреть произведение, на которое обратил внимание сам Вермер. Так можно собрать те предметы, которые вдохновляли мастера. О подлинном клавесине в доме его тещи мы уже сказали, теперь – об одной из ее картин.

Дирк (Теодор) ван Бабюрен – нидерландский живописец, крупнейший представитель Утрехтской школы караваджистов, прожил очень короткую жизнь – всего 29 лет.

Композиционный центр картины – лютня, инструмент, считавшийся в XVII веке символом любви (см. суждения о ней и рискованные стихотворные загадки, связанные с ее любовными коннотациями, в «Приятных ночах» Джованни Франческо Страпаролы, быть может, известных Бабюрену, поскольку он жил в Италии). На картине три фигуры: молодая женщина, очевидно, готовая на любовные утехи за плату, кавалер, предлагающий ей эту плату (у него в руке монета), и сводня, указывающая на протянутую ладонь, объясняя тем самым, что платить надо ей. Все жесты очень красноречивы. Как почти всегда у малых голландцев, тема флирта связана с музицированием, и бесчисленные «концерты» и «уроки музыки» – это всегда любовные сцены.

Как не вспомнить в связи с этим замечательную мысль другого знаменитого человека XVII в. – Блеза Паскаля (как раз из главы «*Vanitas*» его книги «Мысли»): «Страсти человеческие порождают множество красот; умение хорошо играть на лютне – зло только по причине наших страстей» (афоризм 96). Следует, однако, помнить, что в Голландии XVII в. подобные фривольные сцены оправдывались... ссылкой на библейский рассказ о блудном сыне, с его историей растраты отцовского наследства. На голландской почве это превращалось в сцены с куртизанками. Еще Рембрандт использовал эту тему в автопортрете с Саскией.

Существуют по крайней мере три версии «Сводни»: бостонская и в музее Амстердама принадлежат самому Бабюрену, а отно-

сительно авторства картины, находящейся в Лондоне в Институте Курто, точно сказать нельзя.

Летом 2011 г. Британская радиовещательная корпорация (BBC) показала цикл телевизионных передач под названием «Подделка или удача?». Одна из передач была посвящена этой картине Бабюрена. Интрига заключается именно в том, что этот сюжет фигурирует дважды на картинах Вермера. В передаче и было высказано мнение, что, возможно, «Сводня» висела в доме тещи Вермера. Но более вероятно, что там была не сама картина (бостонская), а одна из ее копий — именно та, что в Институте Курто, которая долгое время считалась очень искусной подделкой. (Об этом и шла речь в передаче BBC.)

Некоторые исследователи полагают, что поскольку картина Бабюрена с ее однозначным смыслом фигурирует в этой музыкальной сцене Вермера, то и сама картина «Концерт» включает в себе тот же смысл. Думается, однако, что это не совсем так. На выбор художника могли повлиять многие соображения, в частности то, что обе картины в первую очередь именно музыкальные, что картина Бабюрена была доступна для воспроизведения, и Вермер тем самым отдал дань мастерству своего предшественника, столь рано умершего.

На протяжении второй половины XVII в. картина **«Кавалер и дама у вёрджинела (Урок музыки)»** находилась в Делфте, родном городе художника. Затем она была приобретена венецианским художником Джованни Антонио Пеллегрини и в 1718 г.

ЯН ВЕРМЕР
Кавалер и дама
у вёрджинела
(Урок музыки)
Ок. 1662–1664
Королевское собрание,
Лондон



перекочевала в Амстердам или Гаагу. В дальнейшем собрание Пеллегрини приобрел консул Джозеф Смит, который, в свою очередь, в 1762 г. продал ее Георгу III. Известно, что король не очень-то стремился купить картину, но она была частью лота, в который входили книги, а вот их-то король непременно хотел заполучить. Так она попала в Королевскую коллекцию Великобритании.

Когда картина только поступила в это собрание, ее признали произведением Франса ван Мириса Старшего: подпись — тоже важная «говорящая деталь» — была неверно прочитана. Правильно атрибутированной картиной стала лишь в 1866 г. благодаря изысканиям Теофиля Торе, французского политического деятеля и публициста, открывшего Вермера миру.

Оригинальна и необычна уже композиция картины. Персонажи изображены далеко от зрителя у задней стены комнаты, тогда как преградой на пути к ним служит на переднем плане большой стол, накрытый богатой восточной скатертью, стул около стола и лежащая виола да гамба. Вполне возможно, виола и здесь ожидает, что кавалер возьмет ее в руки и составит ансамбли с вёрджинелом...

Инструмент вёрджинел, за которым расположились дама и кавалер, судя по его декору и конструкции, опять-таки сделан в мастерской Руккерсов. Можно сказать даже точнее — Андреаса Руккерса Старшего. Его инструменты во множестве фигурируют на многих картинах голландских мастеров второй половины XVII века. Это были инструменты, роскошные как по звучанию (многие из них в настоящее время отреставрированы и используются для музицирования; в их великолепных музыкальных качествах можно убедиться), так и по

ЯН ВЕРМЕР
Дама, стоящая
за вёрджинелом
Ок. 1672–1673.
Национальная галерея,
Лондон



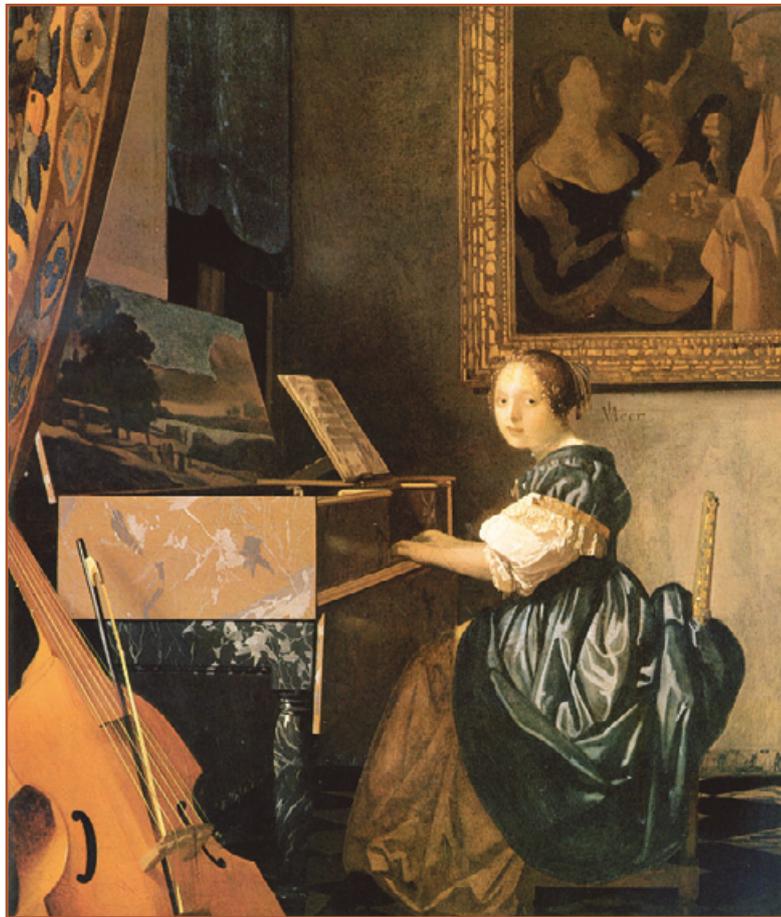
внешнему оформлению. Для них характерен именно такой тип рисунка декора, а также латинский девиз, выведенный на крышке: *MUSICA LETITIAE CO[ME]JS / MEDICINA DOLOR[IS]*, что значит: «Музыка – спутница наслаждения и излечение от страданий».

Здесь мы как раз и вступаем в область трактовки и интерпретации того смысла, который вкладывал в картину художник. Девиз на инструменте, несомненно, должен быть неким кодом к содержанию картины. Она намекает на отношения дамы и кавалера, хотя нельзя сказать, какова стадия этих отношений.

Второй инструмент на картине – виола да гамба – может намекать на гармонию, без которой нет и совместного музицирования, и через эту аллюзию указывать на гармонию душ наших персонажей.

Но в картине есть еще более конкретная «деталь», указывающая на эту гармонию: если внимательно присмотреться к выражению лица кавалера, то можно заметить, что его рот слегка приоткрыт. Это может означать, что он поет, вернее, напевает под аккомпанемент девушки. Одним словом, вероятнее всего, это не столько урок музыки, сколько момент любовной сцены.

ЯН ВЕРМЕР
Дама, сидящая
за вёрджинелом
Ок. 1672–1673.
Национальная галерея,
Лондон



Характерна еще одна малозаметная особенность: девушка изображена со спины, и в этом ракурсе она, склонив голову, кажется, смотрит на клавиатуру. Между тем в зеркале отражается другой ракурс: голова повернута в сторону кавалера и взгляд девушки устремлен на него. (Исследования картины в рентгеновских лучах обнаружили, что первоначально голова девушки была обращена к кавалеру не только в отражении в зеркале. Что заставило художника изменить ракурс и не сделать соответствующего исправления в зеркале?)

Изображение зеркала и отраженной в нем девушки вводит в картину эффект, близкий к популярному у голландцев приему «картины в картине». Но в выбранных нами полотнах Вермер не просто приближается к этому приему, а непосредственно его использует. И, конечно же, с умыслом. Справа от кавалера висит картина, в которой легко узнается еще одна работа Дирка ван Бабюрена «Любовь (милосердие) по-римски (Цимон и Перо)».

Воистину трогательно привязанность Вермера к этому мастеру! Сюжет, как мы увидим, еще одна вариация на любовную тему. Валерий Максим в сочинении, названном «*De pietate in parentes*» (лат. – «О почтении к родителям»), рассказывает о некоем Цимоне – старике, ожидавшем казни в тюремной камере и по этой причине оставленном без пропитания. Тюремщик разрешил дочери Цимона Перо навестить отца. Она накормила его своим грудным молоком. Этот сюжет привлекал внимание художников Италии и Нидерландов в XVI–XVIII вв. И вновь на авансцену выступает теща Вермера: известно, что она имела у себя такую картину. (Эту? Или вариант?)

В лондонской Национальной галерее хранятся две парные картины Вермера – и обе с музыкальными и даже, более конкретно, клавирными, сюжетами: «Дама, стоящая за вёрджинелом» и «Дама, сидящая за вёрджинелом». Причем они родственны. Обе, помимо собственно жанровой сути, – сцены музицирования, заключают в себе некий аллегорический смысл, а именно вовлекают в свой содержательный контекст любовную тематику.

На картине, где девушка стоит за вёрджинелом, мы видим на стене еще две картины. На одной изображен амур, держащий игральную карту (так утверждают эксперты галереи; а быть может, это письмо? И тогда оно, конечно, любовное).

На второй картине в качестве украшения интерьера тоже имеется картина. Неожиданным образом это оказывается все та же «Сводня» Бабюрена! Мы уже научились читать намеки: здесь вновь «звучит» любовная тема. И мы понимаем, зачем здесь опять появилась виола да гамба...

Николай
БАРАБАНОВ

Роман О ДЕВИЧЬЕЙ ДУШЕ

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ПОСТАНОВКИ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ ОПЕРЫ ЧАЙКОВСКОГО «ЧАРОДЕЙКА»

Начало

В июне 2012 года в московской музыкальной жизни произошло заметное событие. Завершая очередной, 236-й сезон, Большой театр после почти полувекового перерыва поставил оперу Чайковского «Чародейка». Оперу с трудной сценической судьбой, ибо «Чародейка», относящаяся к позднему периоду творчества композитора (следом за ней была написана «Пиковая дама») и высоко ценяемая автором, по-настоящему репертуарной так и не стала. Таким образом, театр предпринял попытку возвращения к сценической жизни недооцененно произведенная великого мастера.

В своем труде, посвященном жизни и творчеству Чайковского, его младший брат Модест Ильич пишет о начале 1885 г.: «В это время Петр Ильич искал сюжета для оперы. Я... однажды как-то помянул о «Чародейке», о том, как эффектна для оперы сцена встречи Кумы с Княжичем, впрочем, отнюдь не рекомендую самой драмы для либретто; Петр Ильич в тот же день купил литографированный экземпляр драмы И.В. Шпажинского и пришел в восторг от этой сцены. Она решила вопрос».

Ипполит Васильевич Шпажинский, имя которого ныне почти забыто, к началу 80-х гг. XIX в. был популярным драматургом, поставившим ряд пьес в Москве и Петербурге. Не обладая крупным дарованием, он, однако, хорошо знал специфику сцены и не был лишен драматического чутья. «Чародейка» Шпажинского была тогда новинкой: осенью 1884 года она была поставлена в Москве на сцене Малого театра с М.Н. Ермоловой в главной роли, а чуть позже в Александринском театре Петербурга с М.Г. Савиной в роли Княгини. Чайковский этих постановок не видел и основывался в своем выборе исключительно на чтении драмы. Сюжет и характеры персонажей его заинтересовали, и он предложил Шпажинскому на основе его пьесы сделать оперное либретто. Тот согласился. Вплотную к сочинению оперы Чайковский приступил в конце сентября 1885 г., создав параллельно с

ней симфонию «Манфред» по драматической поэме Байрона.

Работа над «Чародейкой» протекала неровно — Чайковского отвлекали то концертные поездки, то какие-то иные обстоятельства. Запись в его дневнике об окончании черновых эскизов датирована 18 августа 1886 г. Партитура была завершена 6 мая 1887 г., когда опера по клавиру уже готовилась к постановке в Мариинском театре. А вскоре начались и оркестровые репетиции под руководством Э.Ф. Направника. Премьера состоялась 20 октября 1887 года. В ней были заняты в числе прочих И.А. Мельников (Князь) — в прошлом первый исполнитель роли Бориса Годунова, Ф.И. Стравинский (дьяк Мамыров) — отец великого композитора.

Успеха не было — на седьмом представлении зал был наполовину пуст. Исполнительница главной партии, высоко ценяемая Чайковским Э.К. Павловская, в прошлом исполнявшая партии Татьяны в «Онегине» и Марии в «Мазепе», к премьере «Чародейки» почти утратила голос. К тому же свою роль в актерском плане она не поняла (по крайней мере — первоначально), ибо ориентировалась во многом на впечатления от спектакля Александринского театра, и образ главной героини кумы Настасьи произвел на нее отталкивающее впечатление своей простонародной грубоватостью, в то время как оперная Кума была во многом иной.



Н. КУЗНЕЦОВ
Портрет П.И. Чайковского
1893

Что же касается собственно оперы, то вот выдержки из газетных откликов на премьеру. «Петербургская газета»: «В симфонической разработке музыки, в чудесах и затейливой сложности ее оркестровки Чайковский высказал неисчерпаемую изобретательность. Слабой стороной является бессилие передать в музыке драматические ситуации». В газете «Новости» рецензент называет Чайковского «даровитым музыкантом, но только музыкантом, а не оперным композитором». В «Биржевых новостях» читаем: «Симфонисту Чайковскому переработать себя в композитора оперного (в полном смысле этого слова) слишком трудная и почти неисполнимая задача». Наконец, Ц.А. Кюи в журнале «Музыкальное обозрение» характеризует Чайковского как «лирика по натуре», в музыке которого «мало страсти, силы, энергии», и утверждает, что «в «Чародейке» находим мы лишь слабую попытку музыкальной характеристики действующих лиц».

Наш выдающийся музыковед, академик Б.В. Асафьев в статье о «Чародейке», датированной 1947 г., напишет об этом: «Когда читаешь тупые упреки тупых критиков (каждый со своей колокольни предъявлял затверженные требования Чайковскому как обвиняемому: «ты, мол, де, и опер-то сочинять не должен и не умеешь, и не вокальный ты композитор, и драматического начала в тебе нет!»), удивляешься, как же возможно было не услышать главного и не выявить за навязываемыми уже всецело признанному мастеру рецептами — не услышать того, что сам он хотел сказать и чему искал музыкально-драматического оформления?! Представим себе, как больно было Чайковскому ощущать себя во все дни репетиции «Чародейки» и потом во все четыре спектакля, которыми он дирижировал (причем даже Направник потом отзывался, что Чайковский хорошо вел оперу!), ощущать себя словно среди глухих и принимать поздравления с успехом, явно поучительно-снисходительные».

Петербург, Ленинград, Москва...

Какой была дальнейшая сценическая судьба оперы Чайковского? Уже через считанные месяцы после петербургской премьеры она была с успехом поставлена в Тифлисе под управлением М.М. Ипполитова-Иванова. В Москве же она исчезла из репертуара Большого театра после единственного крайне неудачного представления до января 1916 г., когда была поставлена под блистательным управлением В.И. Сука с К.Г. Держинской в главной роли и выдержала до середины октября того же года 16 представлений, после чего снова выпала из репертуара до конца пятидесятых годов.

В Петербурге (вернее, уже в Ленинграде) «Чародейка» была поставлена в марте 1941 года. Это был выдающийся спектакль, отмеченный Сталинской премией прежде всего благодаря талантливейшей работе его музыкального руководителя, дирижера А.М. Пазовского, к сожалению, ныне несправедливо забытого (по печальному стечению обстоятельств почти не осталось его звукозаписей). В 1943 г. Пазовский был назначен художественным руководителем и главным дирижером Большого театра. Он сразу приступил к работе над «Чародейкой» совместно с режиссером ленинградского спектакля Л.В. Баратовым. Художник Ф.Ф. Федоровский, оформлявший ленинградский спектакль, сделал новые эскизы декораций, но...

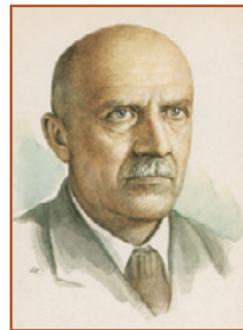
Рассказывает наш выдающийся оперный режиссер Б.А. Покровский, пришедший в то время работать в Большой театр вместе с Пазовским: «Началась скрупулезная работа с солистами. И вдруг вызов на беседу к авторитетному государственному деятелю. Только по слухам (слухи, как известно, распространяются быстро и в большинстве случаев оправдываются) мы могли установить суть беседы. Если пофантазировать, получится примерно следующее... «Не думаете ли вы, что раньше должны пойти такие оперы Чайковского, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», а потом «Чародейка?»».

В итоге Пазовский в начале 1945 г. выпустил на главной сцене страны обновленно-го «Ивана Сусанина», а летом 1946 г. довел до генеральной репетиции «Бориса Годунова» (которого ставил в Большом театре еще в 1927 г.), но перед премьерой серьезно заболел, а позже по состоянию здоровья ушел из театра. «Чародейка» же появилась в репертуаре Большого лишь весной 1958 г., когда ни Пазовского, ни Федоровского уже не было в живых, — декорации по эскизам последнего восстановила его дочь. Событием эта постановка стала во многом благодаря дирижерскому прочтению, которое предложил тогда молодой Евгений Светланов.

Спектакль жил сначала на сцене филлиала, а после его закрытия — на основной сцене до лета 1965 г., когда Светланов ушел из театра (опера выдержала 49 представлений). В 2003 г. «Чародейка» была поставлена в Мариинском театре английским режиссером Д. Паунтни (дирижировал В. Гергиев), однако ныне она там не исполняется.

Судьба русской Кармен

Вернемся, однако, к опере Чайковского. Если говорить о ее литературной основе, то пьеса Шпагинского относится к числу историко-бытовых пьес, которые были популярны в



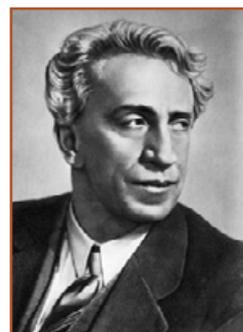
Б.В. Асафьев



В.И. Сук



М.В. НЕСТЕРОВ
Портрет народной артистки
К.Г. Держинской
1937



А.М. Пазовский

80-е гг. XIX века. В них основная фабула не включает в себя конкретных исторических событий, а в действии не участвуют конкретные исторические лица. Исторический колорит проявляется лишь во внешнем бытовом фоне. Действие пьесы происходит в Нижнем Новгороде в эпоху Ивана III, когда русские земли собирались в единое централизованное государство.

Главными действующими лицами пьесы являются, с одной стороны — великокняжеский наместник князь Курлятев, княгиня — его жена, их сын Юрий, который уже прославился в боях с татарами, а с другой стороны — безродная вдова Настасья (она же Кума), красивая молодая женщина, содержащая постоялый двор, ее подруги, родственники, гости. Шпажинский назвал свою пьесу трагедией, но правильнее было бы именовать ее быто-

вой характерной драмой из жизни княжеской семьи и горожан в XV веке.

Первое действие происходит на принадлежащем Настасье постоялом дворе, где собираются люди, недовольные властями. Кума привлекает всех своей приветливостью. В сопровождении помощника, доносчика и ябедника дьяка Мамырова появляется князь, дабы проверить донос дьяка на Куму, а та пленяет князя настолько, что он не только дарит ей драгоценный перстень, но и по ее требованию заставляет дьяка плясать вместе со скоморохами.

Второе действие разворачивается в княжеском саду. От публично униженного дьяка Княгиня узнает о страсти мужа к Куме. Княгиня упрекает мужа в том, что тот связался с простолюдником. Далее происходит столкновение народа с княжескими холопами и Мамыровым. Побойще прерывает княжич Юрий, но от Мамырова он узнает, что князь стал посещать постоялый двор Настасьи. Негодуя, Юрий клянется убить Куму.

Третье действие — в доме Настасьи. Сначала ее домогается князь, но та отвечает отказом, угрожая покончить с собой. А после его ухода появляется княжич, которого Настасья давно тайно любит. Он настолько поражен красотой Кумы, что в нем вспыхивает ответное чувство.

Четвертое, последнее действие. События разворачиваются в глухом лесу. Под видом странницы Княгиня приходит к живущему в пещере колдуну Кудьме и просит зелье — отраву для Кумы. Появляется Настасья, ожидающая княжича, — они условились вместе бежать. Переодетая Княгиня дает Куме напиток отравленной воды, и та умирает на руках княжича. Князь, явившийся для того, чтобы настигнуть беглецов, в порыве гнева убивает сына. Разражается гроза, и князь-сыноубийца теряет рассудок.

Таков сюжет оперы. На первый взгляд — стилизованная под старину эффектная мелодрама. Но вот что писал Чайковский будущей исполнительнице главной партии Э.К. Павловской еще в самом начале работы над «Чародейкой»: «Я совершенно не так воображаю и понимаю Настасью, как вы... чары ее не только в том, что она говорит *красно и всем в угоду*. Этих качеств достаточно, чтобы привлекать в ее кабачок... Но как заставить *только этим* княжича из лютого врага, пришедшего ее убить, сделаться страстно преданным любовником? Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть *нравственная сила и красота*, которой до этого случая только негде было высказаться. *Сила эта в любви*. Она сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать все».

Итак, по словам Чайковского, образ кумы Настасьи в определенном смысле пере-

Сцена из спектакля
«Чародейка»
Кума — А. Нечаева,
Княгиня — Е. Манистина.
Большой театр
2012





Сцена из спектакля
«Чародейка»
Мамыров – В. Маторин.
Большой театр
2012

кликается с образами, созданными Верди и Бизе, — с Виолеттой Валери в «Травиате» и с Кармен. С Кармен особенно. Но есть и важное различие. И Настасья, и Кармен свободолюбивы, и та и другая гибнут от любви, оказавшейся для них роковой, но поведение Настасьи не является губительной игрой в любовь, в нем нет ничего издевательского, загадочного, зловещего, демонического, что в избытке наличествует в образе Кармен. Настасья ровна и приветлива с людьми, и те, кто посещает ее постоянный двор, готовы взять ее под свою защиту.

Драма социальная

Разумеется, «Чародейку», в отличие от «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского, нельзя назвать народной музыкальной драмой, ибо российская история в опере Чайковского в основном является фоном для драмы бытовой. Но в определенном смысле «Чародейку» можно считать драмой социальной — не только по причине конфликтного противостояния «бешеной аристократки» (характеристика Чайковского) и простолюдинки, но и потому, что в опере народ и власть противостоят друг другу. Во втором действии люди из



Сцена из спектакля
«Чародейка»
Кума – А. Нечаева.
Большой театр
2012

народа и княжеское окружение сталкиваются напрямую.

Если же продолжить сопоставление «Чародейки» с другими русскими классическими операми, то прежде всего уместно вспомнить «Царскую невесту» Римского-Корсакова, написанную в 1898 г., то есть через одиннадцать лет после оперы Чайковского. Она более исторична, нежели «Чародейка», уже потому, что в ней на сцене появляется (правда, безмолвно) царь Иван Грозный, по сути являющийся одним из главных действующих лиц трагедии. И Марфа в опере Римского-Корсакова, и Настасья в опере Чайковского отравлены, хотя и по разным причинам — за отравлением Марфы Любашей стоят ревность и месть, но не социальные мотивы.

Асафьев в своей работе о «Чародейке» говорит о единой теме двух опер. «Тема эта: красота вносит с собою раздор, зависть, ревность и соперничество, а в итоге — неизбежная гибель существа, ею наделенного». Это бесспорно верно применительно к «Царской невесте», с оговорками — к «Снегурочке» и у Римского-Корсакова, и у самого Чайковского, написавшего музыку к «весенней сказке» А.Н. Островского, но это спорно применительно к «Чародейке». Причины гибели Настасьи несут прежде всего социальный характер.

Нельзя пройти мимо и другого обстоятельства, на которое обращает внимание Асафьев: «...Римский-Корсаков не миновал примера «Чародейки» и, следовательно, постиг значительность более раннего выступления Чайковского, никем так пронизательно не разгаданного».

Дело в том, что и Кума в «Чародейке», и Марфа в «Царской невесте» характеризуются двумя контрастными ариями — в обоих случаях в первом и в четвертом актах, и эти арии раскрывают оба образа «сходными, но стилистически противоречивыми приемами: первая ария у обеих строится на музыке любования окружающей действительностью, природой, бытом, на повествовании о счастливой доле... И музыкальный язык обеих арий как бы направлен на образ, данный извне, с преобладанием общерусских интонаций. Иное дело вторые арии героинь в той и в другой опере: музыка их теряет народно-напевный тонус и насыщена романсовым романтическим лиризмом без подчеркнута народной интонации. Героини поют о себе и для себя, о своем внутреннем мире, о душевной боли и разрушенном счастье, и язык музыки субъективизируется... Словом, при всей своей обособленности «Чародейка» Чайковского не оказалась изолированной, будучи в своей основной тематической тенденции доразвита чутким и вдумчивым... современником, и тоже в жанре бытовой драмы или, ближе сказать, русской драматической были».

Жизнь мотивов

Почему эту оперу не поняли современники? Прежде всего потому, что она была непривычной не только для русской оперы в целом, но и для творчества самого Чайковского. Сочиняя «Евгения Онегина», он трансформировал пушкинский стихотворный роман в «лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах».

Сцена из спектакля
«Чародейка».
Большой театр
2012



«Чародейка» же, по словам Асафьева, сама стала «первым по своей целеустремленности русским симфоническим и бытовым романом о русской девичьей душе — первым истинным романом в русском музыкальном театре. Именно *романом* — с природой, с действием у русской реки, с задушевными признаниями (отсюда песенно-романсный тонус), с русской гульбой в слободке заречной, с суеверными берегами от жизни, с русской жестокой ревностью и мезью, с жуткой страстью сильных, суровых характеров, с преклонением перед красотой и — рядом — с дикой, слепой к ней ненавистью».

Отсюда — конструкция оперы: четыре массивных акта с непрерывностью музыкального развития, с перетеканием внутри каждого акта одной сцены в другую и, что особенно важно, — с присутствием в опере ярко выраженного симфонического начала. «Если в симфонии мелодия или даже тема имеет свои права быть музыкально отвлеченным тезисом, носителем идеи... то в опере мелодия ли, гармония ли, любой оборот должны быть почувствованы как живая интонация, как высказывание-общение человека с человеком: пением надо выявить въявь, обратиться в образы душевную жизнь человека» (Б.В. Асафьев).

Все это сполна, если не сказать с переизбытком было реализовано в «Чародейке». «Жизнь мотивов, попевок, ритмоузоров сплетена с широкими и плавными мелодиями, в которых высказывается большое чувство, страстная мечта, сильная воля, мужество, любовный пламень». Все это работает у Чайковского на раскрытие образов и идей оперы.

Душевная жизнь Настасьи, образ которой, по замечанию Пазовского, в чем-то перекликается с образом Грушеньки из «Братьев Карамазовых» Достоевского, характеры тех, кто ей противостоит, кто ее ненавидит, доведенные Чайковским «до масштабов истинно макбетовских», наконец, с помощью симфонизма — чувство родины, внедренное в музыку, «настолько любовно и до боли душевной остро-правдиво и цепко, что оно, в сущности, позволяет говорить о жизненной силе и почвенности музыки, минуя драматическую канву и превращая даже центральный характер Насти в обобществленное явление, во внеличный образ, связанный органически со сложным комплексом объектов русской действительности: с ее природой, историей, бытом и т.д., и т.д.» (Б.В. Асафьев).

В книге А.М. Пазовского «Записки дирижера» читаем о «Чародейке»: «...я воспринимаю ее как самую «русскую» оперу Чайковского, а ее третье действие — как неизбежно длящуюся песню, ничуть не потерявшую в своей подлинности, в своем истинно народном звучании, в

духе своем и стиле от того, что она перелита в оперную форму и получила симфоническое обрамление. Песенность, песенное начало воплощены в партитуре так, словно мы присутствуем при самом рождении народного лирического повествования, словно при нас возникает гибкая песенно-поэтическая импровизация — свободная, гибкая, изменчивая в контрастах и оттенках, но одновременно стройная, идеально завершенная по форме и строго целомудренная в отношении выражаемых чувств».

Но художественные задачи, которые решал в данном случае Чайковский, во многом были для него новыми, даже несмотря на опыт его предыдущих опер. «Отсюда неровности и нащупывания в процессе творчества, отсюда и своеобразие мастерства... От всей концепции «Чародейки» веет композиторской лабораторией. Очень интересно за ней наблюдать» (Б.В. Асафьев).

Поиски Чайковского в области симфонизации оперы были им продолжены и позже. Признанным шедевром в этом смысле стала «Пиковая дама». А «Чародейку» современники в своем большинстве не поняли, не оценив именно присутствовавшего в ней творческого поиска. Так было и с рядом отечественных опер в XX веке. Именно по причине ярко выраженного симфонического начала, подчинявшего себе вокал, не был по достоинству оценен современниками одноактный рахманиновский «Скупой рыцарь» — главная партия Барона писалась в расчете на Шаляпина, а он отказался ее петь, нанеся Рахманинову очень большую обиду.

«Леди Макбет Мценского уезда» Д.Д. Шостаковича, где симфоническое начало также активно присутствует (вспомним, например, знаменитые междукартинные симфонические антракты этой оперы), после премьеры в Большом театре на страницах «Правды» в январе 1936 г. была официально названа «сумбуром вместо музыки» и вернулась на сцену лишь в начале шестидесятых в новой редакции под названием «Катерина Измайлова», с сохранением, однако, симфонического начала. Прокладывал же дорогу творческим поискам этих композиторов при всех различиях названных опер и художественных наклонностях их авторов во многом именно «лабораторный эксперимент» Чайковского.

Несколько слов о нынешней премьере

Какой же предстала «Чародейка» перед московскими зрителями и слушателями в 2012 году? Как наиболее существенное отметим следующее. И в режиссуре Александра Тителю, и в изобразительном решении спектакля, предложенном Валерием Левенталем,



Сцена из спектакля
«Чародейка».
Большой театр
2012

нет ни тяжеловесного этнографизма, претендующего на добросовестное воспроизведение русской старины, ни прямолинейного осовременивания, зачастую выражающегося в помещении исполнителей в современные интерьеры и в переодевании их в современные костюмы. Ибо под актуализацией классики следует понимать прежде всего выявление глубинного современного смысла классического произведения.

Темы же оперы Чайковского: несовместимость любви и насилия («Губи. Насильству зло творить повадно», — отвечает Кума на домогательства Князя), противостояние душевной красоты и свободолюбия ревностному охранению традиций и устоявшихся жизненных правил — в сегодняшнем спектакле звучат вполне отчетливо. Прежде всего у исполнительниц двух главных женских партий — Анны Нечаевой (кума Настасья) и Елены Манистиной (Княгиня), притом как актерски, так и вокально.

Неожиданным, но по-своему убедительным представляется сценическое решение финала спектакля. Традиционной бури с раскатами грома и сверкающими молниями на сцене нет, ибо буря происходит в смятенной

душе Князя, убившего родного сына и засыпаемого мертвяще белым снегом.

Однако главным героем нынешней премьеры по праву следует назвать Александра Лазарева, вставшего за дирижерский пульт театра после семнадцатилетнего перерыва, после того как он покинул пост музыкального руководителя Большого театра летом 1995 года.

Под его управлением «Чародейка» впечатляет во всех отношениях — не только звучанием оркестра в симфонических эпизодах, но и гибким аккомпанементом оркестра солистам и хору (хормейстер Валерий Борисов). Прекрасно звучат ансамбли, в том числе и такие трудные, как идущий без оркестрового сопровождения дециметр первого акта.

«Без **поющего оркестра** «Чародейка» мертва, — писал когда-то А.М. Пазовский. — И наоборот, в теплоте, в насыщенности пением всех оркестровых групп, когда живет, дышит, трепещет каждый оркестровый штрих, гармонический оборот, аккорд, скрыта огромная сила драматической выразительности гениальной партитуры». Эти слова выдающегося музыканта невольно вспоминаются сегодня. Вот почему хочется поблагодарить всех, кто вернул к жизни одну из великих русских опер, и пожелать нынешней постановке долгой и счастливой сценической жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Альшванг А.А. П.И.Чайковский. — М.: Музыка, 1967.

Асафьев Б.В. Избранные труды. — М.: Изд. АН СССР, 1954.

Пазовский А.М. Записки дирижера. — М.: Музыка, 1966.

Покровский Б.А. Ступени профессии. — М.: Советский композитор, 1984.

Протопопов В.В., Туманина Н.В. Оперное творчество Чайковского. — М.: Изд. АН СССР, 1957.

Опера «Чародейка»
Занавес по эскизу
В. Левентая.
Большой театр
2012



ФОТО: PHOTOCENTRA-RU



Педагогический университет «Первое сентября»

Лицензия Департамента образования г. Москвы 77 № 000349, рег. № 027477 от 15.09.2010

очно-заочные курсы повышения квалификации

для жителей Москвы и Московской области
(обучение с 10 февраля по 26 апреля 2013 года)

Стоимость обучения – 5900 рублей за один курс.
Членам педагогического клуба «Первое сентября»
и выпускникам наших курсов предоставляется скидка 10%.
Количество мест в группах ограничено!
Прием заявок заканчивается по мере формирования групп.

**Заявки можно подать по телефону: (499) 240-02-24 с 15-00 до 19-00 по рабочим дням
или на сайте Педагогического университета «Первое сентября»: edu.1september.ru
(последнее предпочтительнее)**

Перечень курсов второго потока

АВТОР	НАЗВАНИЕ КУРСА	ДЛЯ КОГО ПРЕДНАЗНАЧЕН КУРС
Абдулаева Е.А.	Современные подходы к организации детской игры	Для педагогов дошкольных образовательных учреждений
Бандурина В.А.	Информационно-компьютерные технологии на уроках английского языка (на основе курса Британского Совета Learning Technologies)	Для учителей английского языка
Ванцян А.Г.	Методика обучения математике в начальной школе в соответствии с требованиями новых образовательных стандартов	Для учителей начальной школы
Зайдельман Я.Н.	Алгоритмизация и программирование: от первых шагов до подготовки к ЕГЭ	Для учителей информатики
Калуцкая Е.К.	Реализация требований ФГОС на уроках истории и обществознания в основной школе	Для учителей истории и обществознания
Кочарова М.В.	Современные подходы к психологическому консультированию подростков, старших школьников и их родителей	Для школьных психологов
Леонтьева Т.Н.	Построение курса русского языка в старших классах и приемы работы с текстом	Для учителей русского языка
Николаева В.В.	Подготовка учащихся к государственной аттестации по французскому языку: французские сертификационные экзамены, олимпиады и конкурсы	Для учителей французского языка
Панфилова М.А.	Технология использования сказок в решении детских проблем	Для педагогов, классных руководителей, представителей администрации школы, школьных психологов
Полякова И.Б.	Современные фото- и видеотехнологии в деятельности учителя	Для всех педагогов
Рокитянская Т.А.	Обучение игре на музыкальных инструментах в образах и движениях	Для учителей музыки, педагогов дополнительного образования
Рокитянская Т.А.	Музыкальная грамота в образах и движениях	Для учителей музыки, педагогов дополнительного образования
Сальгина М.Г.	Теория и практика организации школьного театра и внеклассных мероприятий	Для классных руководителей, руководителей школьных театров и театральных студий
Степичев П.А.	Игровые технологии на уроках английского языка	Для учителей английского языка
Струкова Л.Н., Лапшина В.И.	Методика обучения английскому языку детей младшего школьного возраста (на основе курса Британского Совета Primary Essentials)	Для учителей английского языка
Стюхина Г.А.	Психологические особенности и механизмы развития младшего школьника	Для учителей начальных классов, детских психологов
Тригубчак И.В.	Содержание и методика преподавания наиболее сложных тем школьного курса химии	Для учителей химии
Финагин В.Г.	Информационные технологии в деятельности образовательного учреждения	Для всех педагогов
Чечельницкая С.М., Михеева А.А.	Основы менеджмента в системе образования с учетом требований ФГОС	Для руководителей и заместителей руководителей образовательного учреждения
Цикина Т.И.	Использование компьютерных технологий и Интернета в учебной деятельности	Для всех педагогов
Цикина Т.И.	Технологии использования компьютерных средств при подготовке и проведении уроков и внеклассных мероприятий	Для всех педагогов



2013

25 МАРТА – 19 АПРЕЛЯ

РАСПИСАНИЕ ДНЕЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАРАФОНА

25 марта	День учителя технологии *	5 апреля	День учителя информатики
26 марта	Открытие Марафона День классного руководителя	6 апреля	День учителя физики
27 марта	День школьного психолога День учителя ОБЖ	7 апреля	День учителя математики
28 марта	День здоровья детей, коррекционной педагогики, логопеда, инклюзивного образования и лечебной физической культуры	9 апреля	День учителя истории и обществознания
29 марта	День учителя начальной школы (день первый)	10 апреля	День учителя МХК, музыки и ИЗО
30 марта	День учителя начальной школы (день второй)	11 апреля	День школьного и детского библиотекаря
31 марта	День дошкольного образования	12 апреля	День учителя литературы
2 апреля	День учителя географии	13 апреля	День учителя русского языка
3 апреля	День учителя химии	14 апреля	День учителя английского языка
4 апреля	День учителя биологии	16 апреля	День учителя французского языка
		17 апреля	День учителя немецкого языка
		18 апреля	День учителя физической культуры
		19 апреля	День школьной администрации Заккрытие

marathon.1september.ru

- ! Обязательная предварительная регистрация на все дни Марафона откроется 20 февраля 2013 года на сайте marathon.1september.ru.
- ! Каждый участник Марафона, посетивший три мероприятия одного дня, получает официальный именной сертификат (6 часов)
В дни Марафона ведущие издательства страны представляют книги для учителей
Начало работы – 9.00. Завершение работы – 15.00

УЧАСТИЕ БЕСПЛАТНОЕ. ВХОД ПО БИЛЕТАМ

РЕГИСТРИРУЙТЕСЬ, РАСПЕЧАТЫВАЙТЕ СВОЙ БИЛЕТ И ПРИХОДИТЕ!

Место проведения Марафона: лицей № 1535, ул. Усачева, дом 50 (в 3 минутах ходьбы от станции метро «Спортивная»)

* Место проведения Дня учителя технологии: ЦО № 293, ул. Ярославская, д. 27 (ст. метро «ВДНХ»)

общероссийский проект
Школа цифрового века
2013/14

**прием заявок
на следующий
учебный год
открыт**

digital.1september.ru

**В новом учебном году –
еще больше возможностей!**





ОБЩЕРОССИЙСКИЙ ПРОЕКТ «ШКОЛА ЦИФРОВОГО ВЕКА»

- 8 500 образовательных учреждений
- 190 000 педагогических работников



• ВСЕРОССИЙСКАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА • ЕЖЕМЕСЯЧНЫЕ ПРЕДМЕТНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ С ЭЛЕКТРОННЫМИ ВЛОЖЕНИЯМИ

Суммарный подписной тираж более 700 000 экз.



ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

- Повышение квалификации учителей: дистанционное и очное обучение
- В 2011/12 учебном году 170 курсов прошли 17 500 педагогов



ФЕСТИВАЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ «ОТКРЫТЫЙ УРОК»

- Крупнейшая в России заочная конференция учителей
- Размещение работ в Интернете и на DVD с публикацией сборников тезисов
- Оформление сертификатов, подтверждающих авторство педагогических идей
- В 2011/12 учебном году 25 000 участников



ФЕСТИВАЛЬ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ И ТВОРЧЕСКИХ РАБОТ УЧАЩИХСЯ «ПОРТФОЛИО УЧЕНИКА»

- Заочная конференция учеников
- В 2011/12 учебном году 12 000 участников



ЕЖЕГОДНЫЙ МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МАРАФОН УЧЕБНЫХ ПРЕДМЕТОВ

- Самая большая учительская конференция России
- 22 тематических дня, 250 мероприятий, 300 лекторов и ведущих
- 15 000 участников



ФЕСТИВАЛЬ «УЧИТЕЛЬСКАЯ КНИГА»

- Самая большая ярмарка учебно-методической литературы в стране
- 4 дня, более 70 ведущих издательств, более 1500 наименований каждый год



СЕТЕВОЕ ПРОСТРАНСТВО 1september.ru

- 7 000 000 посетителей в месяц
- 250 000 личных кабинетов
- профессиональные портфолио педагогов России

