

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA



АПРЕЛЬ / 2013

Самимов
Дмит

ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 4 (488)
АПРЕЛЬ/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: **Адольф Бойм – Половчанин в балете А. Бородина «Половецкие пляски»**

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 13.03.13, фактически 13.03.13
Заказ № Тираж 39 098 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-76

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



Внутри номера CD
и код доступа
к электронной версии

В НОМЕРЕ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

- Виктория ХАН-МАГОМЕДОВА
Благоговение перед тайной
ВЫСТАВКА В ТЕАТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ
им. А.А. БАХРУШИНА 3
- Виктория ХАН-МАГОМЕДОВА
Лоренцо Лотто в Москве
ВЫСТАВКА В ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА 6
- Дарья ДЗИКЕВИЧ
Гипертрофия и гротеск
ВЫСТАВКА В «АГЕНТСТВЕ. ART RU» 10

ВИКТОРИНА

- Елена КНЯЗЕВА
«Хризантема» 12

ТЕТ - А - ТЕТ

- Янина БЕЛОШАПКИНА
Эль Греко.
«Погребение графа Оргаса»
ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ 14

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

- Янина БЕЛОШАПКИНА
Терзания мятежного духа
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ТВОРЧЕСТВА ВРУБЕЛЯ 20

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

- Елена МЕДКОВА
Стилевые течения XIX века
Символизм, постимпрессионизм,
модерн
ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА 34

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

- Алла ГРАЧЕВА
Каменная утопия
ПЛАСТИЧЕСКАЯ КРАСОТА АРХИТЕКТУРЫ
ОСКАРА НИМЕЙЕРА 44

НЕТРАДИЦИОННЫЙ УРОК

- Роза ЧАУРИНА
Балтийский Ахилл
ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ 52

УРОК МУЗЫКИ

- Николай БАРАБАНОВ
«Иду сказать людям,
что они сильны и могучи»
ИДЕЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ
А.Н. СКРЯБИНА 56

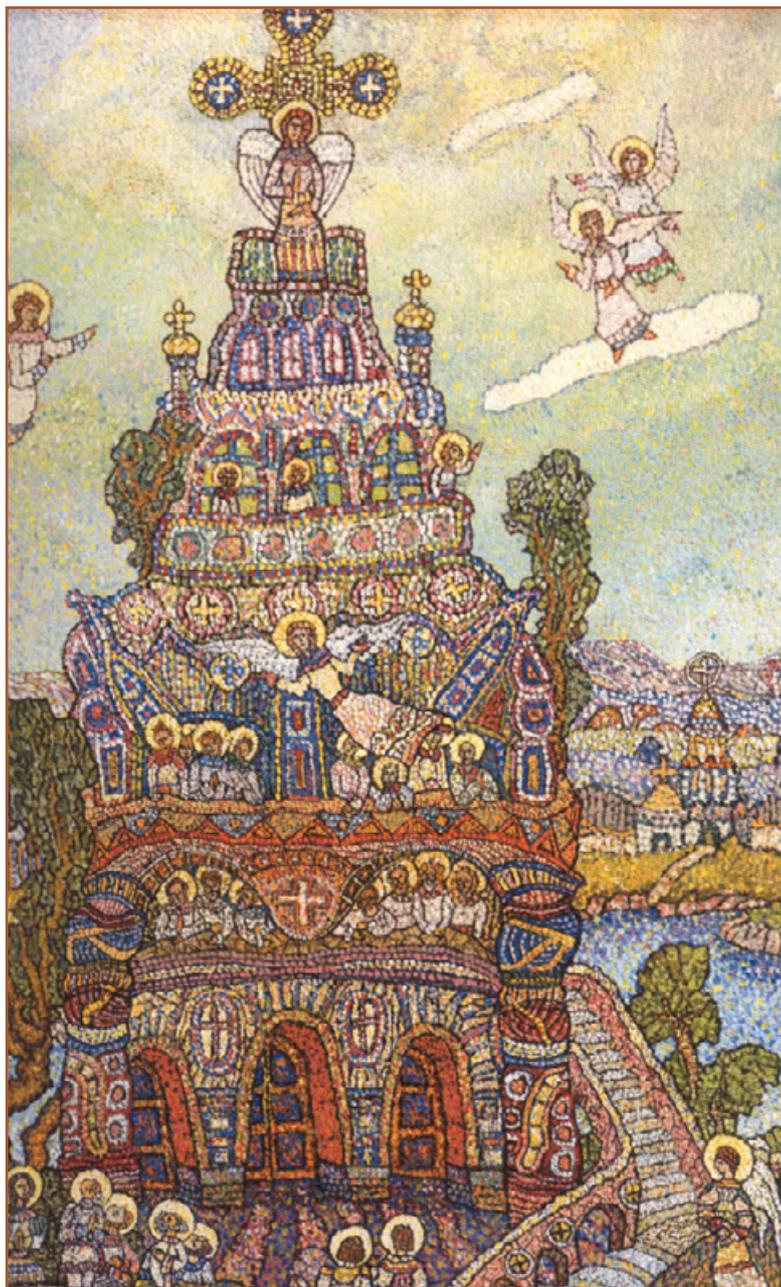
Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Благоговение перед тайной

ВЫСТАВКА В ТЕАТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ
им. А.А. БАХРУШИНА

«К артины должны быть небольшими, чтобы с ними можно было общаться и каждый день, и всю жизнь», – говорил Александр Васильевич Харитонов (1931–1993). Вновь поразмышлять над произведениями замечательного художника можно на выставке в Театральном музее им. Бахрушина, открывшейся, как и в прошлые годы, в день смерти художника. Подобные выставки организовывались на разных пло-

К радости
1986



щадках, в этом году выставка работ Харитонова проходит уже в двадцатый раз. Организатор этой выставки (как и всех прошлых) – вдова художника Татьяна Соколова. Наряду с произведениями Харитонова (некоторые представлены впервые: «Голубая чашка», 1958, «Утюг», 1968) в небольшом зале показаны работы дочери художника Анны Харитоновой.

Выставка еще раз показывает, насколько самобытным и оригинальным было творчество мастера, неразрывно связанное с поисками так называемых неофициальных художников 1950–1970-х гг. Нынешнему поколению трудно представить, что художник семь раз попадал в психиатрическую больницу только за то, что писал ангелов и святых.

Сложным, трудным, изнурительным и неожиданно просветленным был его жизненный и творческий путь. По словам вдовы, рисовать он начал с трех лет. В детстве с бабушкой ходил в Новодевичий монастырь, где рассматривал фрески и слушал духовную музыку, что впоследствии оказало огромное влияние на его творчество. Харитонова называют самоучкой, поскольку он был вынужден бросить художественную школу, чтобы помочь семье. Тем не менее он постоянно учился. В Третьяковке изучал византийское, древнерусское искусство, произведения русских пейзажистов, особенно Саврасова.

Он был очень эрудированным человеком, хорошо владел церковно-славянским, знал творчество русских писателей, музыку выдающихся композиторов. Сам художник называл своими учителями Достоевского, Гоголя, Саврасова, Флоренского и Моцарта. Исследователи неоднократно отмечали музыкальность образов Харитонова, что проявлялось в особых пластических находках. Даже названия некоторых его работ свидетельствуют об огромном интересе к музыке: «Фуга Баха», «На музыку Моцарта», «На музыку Шнитке».

В творчестве Харитонова прослеживаются традиции византийского, древнерусского искусства, ощущается влияние Саврасова, предшественников русского символизма... В ранних вещах он разрабатывал свою театрализованную пластическую формулу, они притягивают загадочностью, странностью, фантазмагоричностью («Король хочет купаться», 1968). «Художественный комизм» Гоголя можно усмотреть в его романтических работах, с порой уродливыми, смешными сказочными персонажами («Прогулка», 1955). Кстати, и сам художник писал чудесные сказки и притчи.

Пейзажные композиции Харитоновы это не конкретные, а придуманные виды местности, в которых хорошо передана сущность среднерусского пейзажа. Природные мотивы неприязнательны, лишены великолепия, не случайно их автора называют художником православного направления, хотя он никогда не писал икон. В его картинах появляются ангелы, святые, праведники, которые иногда словно растворяются на фоне заснеженной дороги («Зима», 1987).

«С чердака спустился Харитонов, – вспоминает поездку в Тарусу художник Дмитрий Плавинский. – Он рисовал сверху тарусское кладбище, где между крашенных железных крестов в фантастическом венце ступает белый ангел». Харитонova связывала тесная дружба с художниками-нонконформистами Плавинским и Анатолием Зверевым. Их называли неразлучной троицей.

Харитонов не любил писать город, ему была ближе деревня, тихая жизнь среди лесов и полей, где неожиданно появлялись ангелы.

Он рано нашел свою неповторимую манеру, экспериментируя с разными техника-

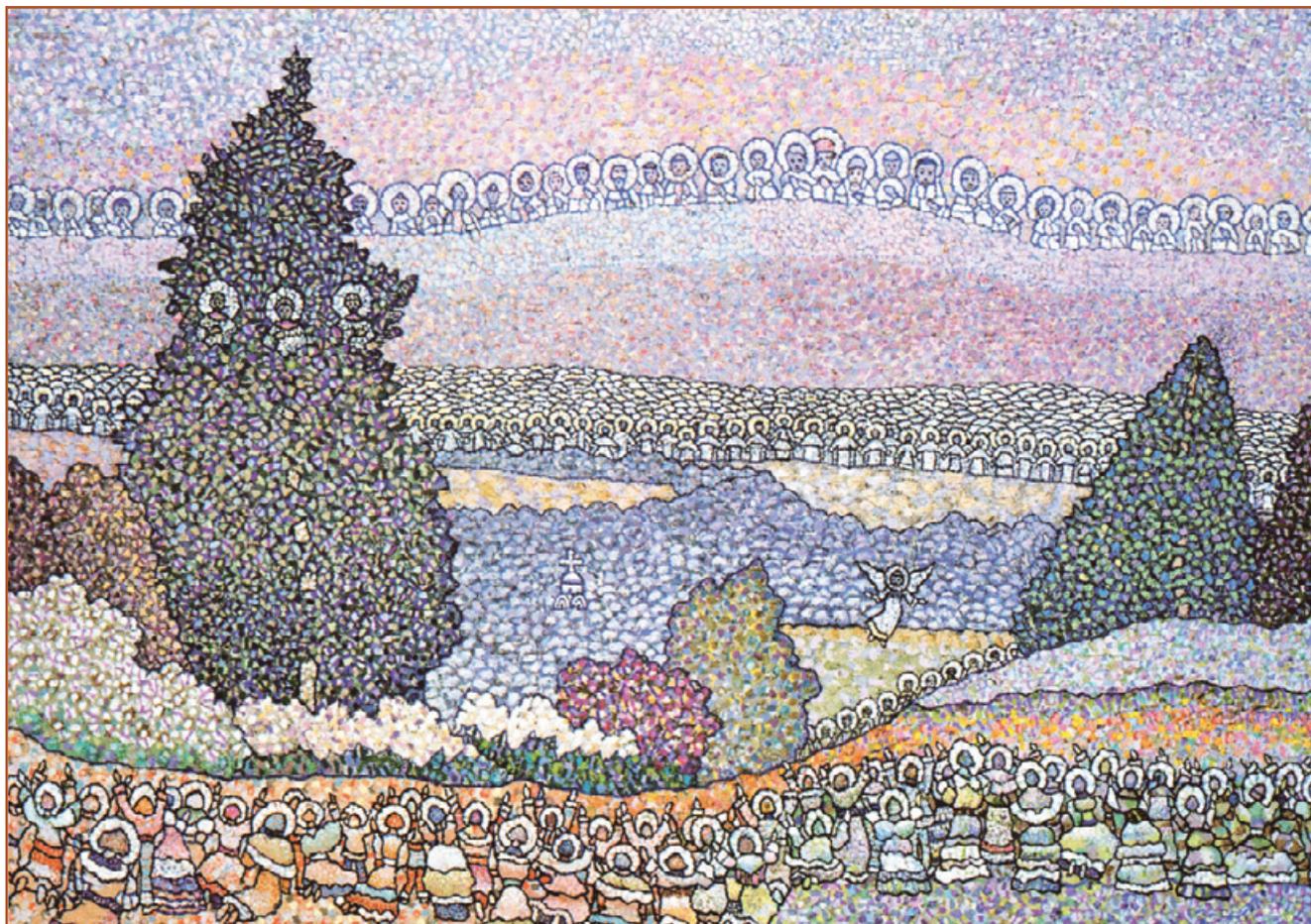
ми. Его многослойная точечная техника имеет очень отдаленное сходство с работами Сёра и Синьяка. В то же время прослеживается связь с церковной вышивкой жемчугом, бисером и драгоценными камнями. Оригинальность его работ в том, что он использовал более сорока красочных слоев. Картина, рожденная в результате такой трудоемкой работы, словно светится изнутри, мерцает, напоминает мозаику или вышитую жемчугом вещь.

Представлены на выставке и прихотливые, тонкие, одухотворенные воздушные рисунки. Прозрачные, невесомые, они требуют от художника отточенного мастерства, а от зрителя – вдумчивого рассматривания. Особенно впечатляет рисунок «Бегущий по гвоздям» (1993), сделанный незадолго до смерти. Он напоминает о трагическом последнем периоде жизни художника: инфаркты, инсульт. Но, несмотря на болезни, на то, что отказала правая рука, он продолжал работать левой рукой. На рисунках, исполненных с ювелирной точностью, возникают ангелы, райские сады, зачехленные орнаменты из листьев.

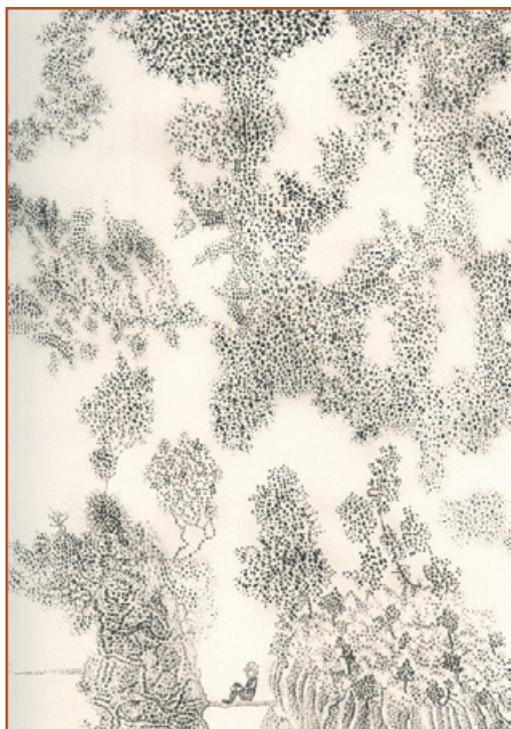
Тихое искусство Харитонova и сегодня актуально и востребовано.

Разбрасывание
и собирание камней
1992





Троица.
(Памяти Андрея
Сахарова)
1990



Сидящий человек.
Автопортрет
1978

АПРЕЛЬ / 2013 ●



Полевые цветы
1978



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Лоренцо Лотто в Москве

ВЫСТАВКА В ГМИИ
им. А.С. ПУШКИНА

◀ **Св. Иаков-странник**
1511–1513. Городская
пинакотекка, Реканати

«**О** Лотто, в своих величайших достоинствах и виртуозности ты превзошел всех живописцев... Только небо вернет тебе славу, ибо ты был лишен почестей в реальной жизни» – так писал в 1548 г. Пьетро Аретино о Лоренцо Лотто (1480–1556). В этих словах – своеобразное предвидение того, что творчество выдающегося мастера эпохи Возрождения будет надолго забыто. Только в XX в. его заново откроют и по достоинству оценят. В 1892 г. Бернард Бернсон назвал Лотто «первым италийским живописцем, способным передать изменения состояния души человеческой». До Лотто никто не умел так наполнить лики персонажей светом внутренней жизни.

Лотто – один из самых неуловимых, не поддающихся однозначному определению художников. Его творения раскрывают новые, неожиданные свойства в искусстве эпохи Воз-

рождения. Он создавал алтарные картины, аллегорические композиции, изображения святых и поразительные портреты.

Особенность жизни и творчества художника в том, что он работал не в столицах областей Италии (Ломбардии, Венето, Марке), а в провинции, где был свободен от любого контроля или давления, что позволяло экспериментировать, находить новые пластические решения, свободно выражать свои эмоции. Немногие художники могли наслаждаться такой свободой.

Впервые в Москве на выставке «Лоренцо Лотто. Ренессанс в провинции Марке. Картины из итальянских собраний» в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина можно познакомиться с творчеством этого удивительного мастера. Представлено всего десять работ: портреты, произведения на религиозную тематику. Но и они раскрывают своеобразие этого необычного художника, открывшего новые грани в изображении человека, этого живописца, обладавшего редким чувством цвета: краски на его картинах светятся изнутри, как витражи. В портретах Лотто, острого, экспрессивных, прослеживается влияние художников Северного Возрождения (он был знаком с Рафаэлем, Дюрером).

Автопортрет
1540-е. Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид



Мадонна, коронуемая ангелами, с Младенцем и святыми Стефаном, Иоанном Евангелистом, Матфеем и Лаврентием (Алтарь алебарды)
1538, Городская пинакотека, Анкона



В его творчестве отразились противоречия эпохи: религиозная борьба, войны, Реформация. Если обратиться к биографии Лотто, то перед нами предстанет одинокий, несчастливый, довольно бедный человек, скиталец, переезжающий с одного места на другое. Разочарованный, одинокий, не имеющий своего имущества, Лотто два последних года жизни проводит в Святом Доме Богородицы в Лорето, создавая росписи для огромного святилища.

Архангел Гавриил и Дева Мария
Изображения на створках алтаря
1526–1530. Городская пинакотека, Йези



Однако его творческий путь полон вдохновенных открытий. Законам композиционного построения он научился у Джованни Беллини, у Антонелло да Мессины он заимствовал пластические находки, умение передавать особенности внутреннего мира человека. Грюневальд и Гольбейн вдохновили его на особое видение природы, таинственной и тревожной, и на построение композиций, основанных на жестких ритмах, с погружением персонажей в странную атмосферу, с реалистической передачей отдельных деталей. Его специфический реализм предвосхищает появление барокко через десять лет после его смерти.

Картина «Святое Семейство со св. Екатериной» (1533) позволяет насладиться изысканным колоритом: гармоничными сочетаниями оттенков зеленого, красного и серого. Сложную эмоциональную систему для необычной интерпретации образов создал художник в картине «Благовещение» (1530). Особенно выделяется фигура ангела в сложном спиралевидном движении, одухотворенная, вдохновенная, словно сотканная из тени. Здесь и в других творениях Лотто предвосхитил достижения Караваджо.

Об открытиях Лотто в жанре портрета свидетельствует «Портрет Лючины Брембати». Мастер тщательно, с большой виртуозностью выписал одеяние женщины, украшения и прическу. Как и в других его портретах, большое значение имеет жест рук, обозначающий контакт со зрителем. Порой кажется, что Лотто не отрывается от своих персонажей, в них обнаруживается незримое и живое присутствие его души.

Одна из самых загадочных и странных работ на выставке – картина «Принесение во храм»,



последнее творение Лотто, воплощающее его горькие размышления о жизни и смерти. Эта незаконченная работа выглядит очень современной по формальному языку, эмоциональному накалу и экспрессии и показывает волнение и открытость его души. Это новое слово в итальянском искусстве. Художник был уже почти слепой: спутанные, неточные мазки создают трагическое звучание образов и вызывают ассоциации с образами Гойи.

Выставка демонстрирует, что Лотто дал новую жизнь, новую интерпретацию традиционным религиозным темам. Этого предшественника барокко при жизни мало ценили, возможно, потому, что он опередил свое время.

Выставка в Москве позволяет лишь прикоснуться к творчеству Лотто, стимулируя желание продолжить увлекательное исследование.



Святой Рох

АПРЕЛЬ / 2013 ● 1549. Национальная галерея провинции Марке, Урбино



Мистическое обручение
святой Екатерины
1523. Академия Каррара,
Бергамо

Принесение во храм
1554–1555. Музей-
сокровищница храма
Санта-Каса, Лорето



Дарья
ДЗИКЕВИЧ

Гипертрофия и гротеск

ВЫСТАВКА В «АГЕНТСТВЕ. ART RU»



Медвежий угол
№ 8, 2041
2010

Художественная Воля
№ 1, 2012
2010



КиноСенс № 4, 2030
2010



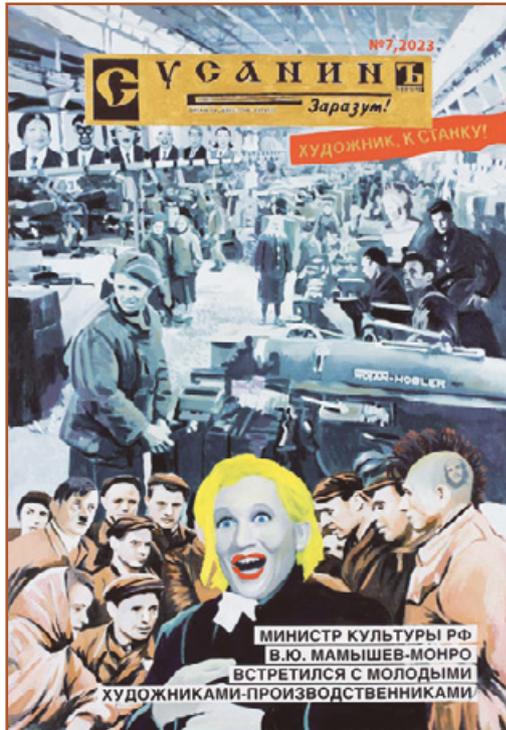
Среди «почетных профессоров» и «членов-корреспондентов» оказываются многие представители питерского андеграунда 1980-х: Георгий Гурьянов – живописец и музыкант группы «Кино», Белла Матвеева, Сергей Бугаев-Африка, Ольга Тобрелутс и многие другие.

Мудрые древние китайцы никому не желали родиться в эпоху перемен. Но Новые академик были из тех, кто ее ждал. С точки зрения массовой миграции смыслов, это очень необычное время, когда происходит смешение всех языков и знаковых систем. Теперь, казалось, должен буйным цветом разрастись постмодернизм с его иронией, диверсификацией языков культуры и ценностным панибратством. В общем, так оно и было – семиотический поток хлынул со всех сторон, заполняя оставшиеся после демонтажа идеологии пробелы.

Метаморфозы искусства были прямым отражением общей миграции смыслов и идей. Каждая единица знания об этом процессе очень важна – для понимания нынешней ситуации в искусстве и прогнозирования развития современного искусства в России вообще. Именно такой уникальной информацией обладает в результате событий его жизни Андрей Хлобыстин. Он был одним из тех, кто видел трансформации действительности и размышлял над тем, что происходит с современным отечественным искусством. Это была совершенно новая игра.

Раньше основным оружием андеграунда был нонконформизм в выразительном плане и постмодернизм – в идейном. Но что хорошо для подпольного, альтернативного, искусства, совершенно не подходило в ситуации открывшейся свободы слова и самовыражения. Идеология отмерла, и все встало с головы на ноги. Андеграунду ничего не оставалось, как стать «серьезным», «официальным» институтом, но ровно с таким градусом серьезности, при котором эта серьезность пародировала сама себя.

Неоакадемики провозгласили возврат к Красоте как позитивной ценности. Можно ли считать это проявлением эффекта маятника, качнувшегося от маргинальности постмодернизма к чему-то фундаментальному и твердому? Возможно. Но стремление возродить классические традиции живописи, графики, скульптуры требовало полного отказа от иронии и критики. Такая последовательность граничит с сумасшествием, с абсурдом – возможно, именно это и привлекало к Неоакадемикам особенное внимание. Создан эффект

Сусанинь (2023)
2010АртХроники.
Спецвыпуск 2019
2010

«отсутствия присутствия» иронии по отношению к советской атрибутике и к классическим идеалам. Все это сосуществует в поле чистой декоративности и техничности исполнения. Пародия возникает лишь через самопародию:



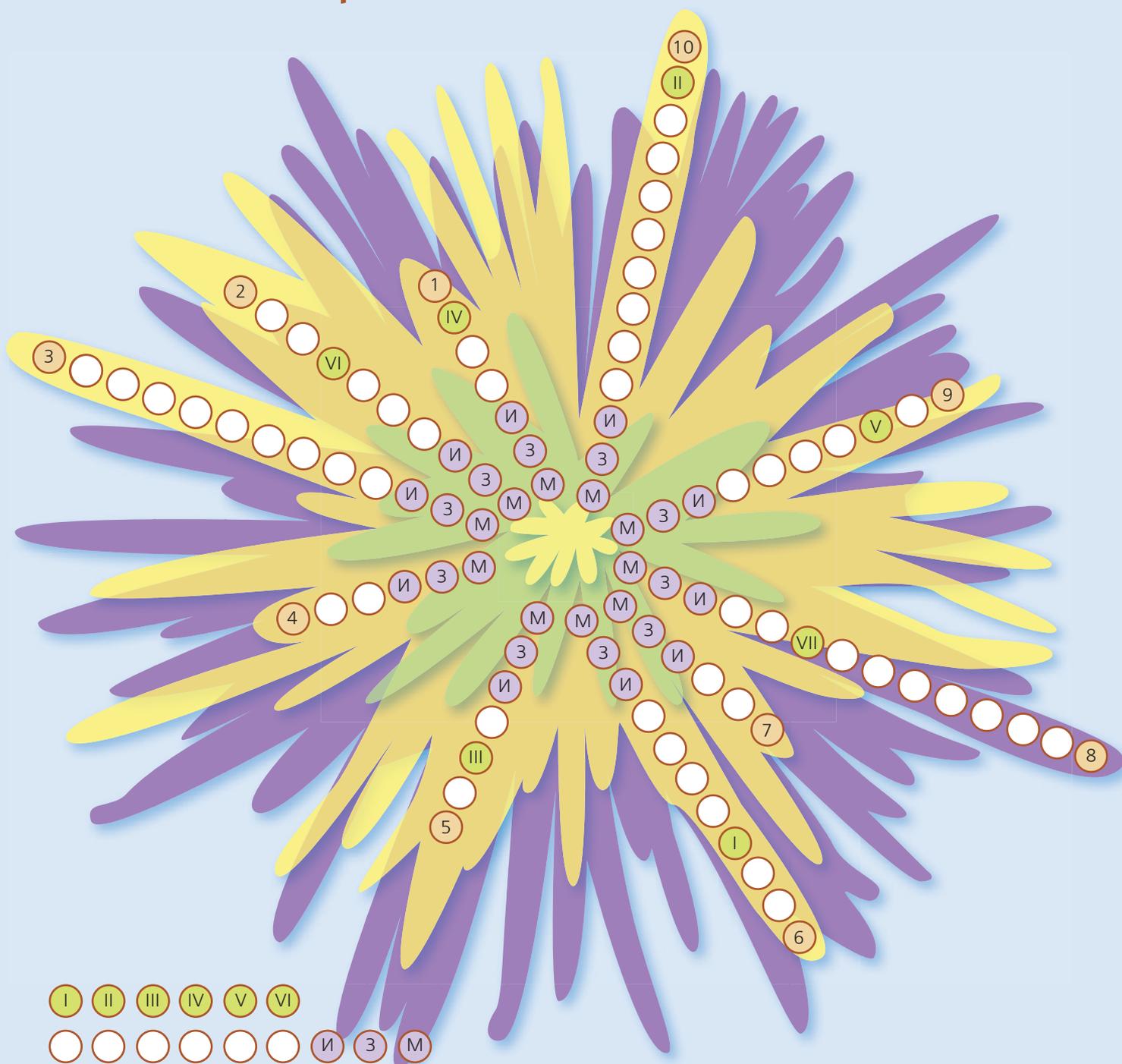
пропуская какой-то образ через себя и переводя его в поле чистой декоративности, художник лишает его собственного смысла.

Таково отчасти и творчество Андрея Хлобыстина. Но оно уже является рефлексией прошлого и будущего современного петербургского искусства, его взаимосвязей с московскими направлениями, например с соц-артом. В работах художника бросаются в глаза ирония и критичность, и это не случайно. В действительности это гипертрофия и гротеск иронии. Эти провоцирующие элементы призваны обратить внимание зрителя на чистую выразительность и подчеркнутую декоративность произведения. Такую же роль знакового кода играют все творческие приемы художника, в том числе использование советской символики. В нем зашифрована легкая, но предостерегающая абсурдность прогноза будущего, прочь от которого нас ведет издаваемая Хлобыстиным газета «Сусанинь» с девизом «Заразум!».



Елена
КНЯЗЕВА

«Хризантема»



Задания

● Рассмотрите 10 произведений искусства XX века. Подпишите имена художников и названия работ. Впишите в клетки названия стиля или направления*.

● Буквы из пронумерованных кружков вставьте в соответствующие кружки контрольного слова. Разгадав сканворд, вы прочтете название художественно-эстетического движения в культуре XX в., определившего пути развития современного искусства.

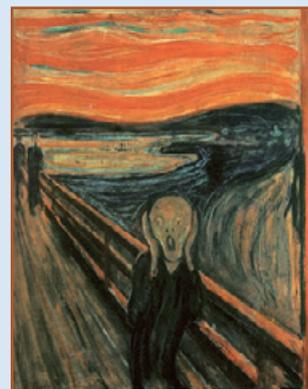
*Слова-подсказки вы найдете в корзине.



1



2



3



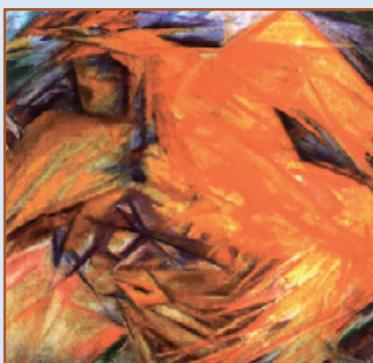
4



5



6



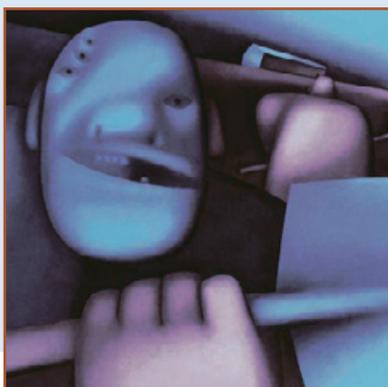
7



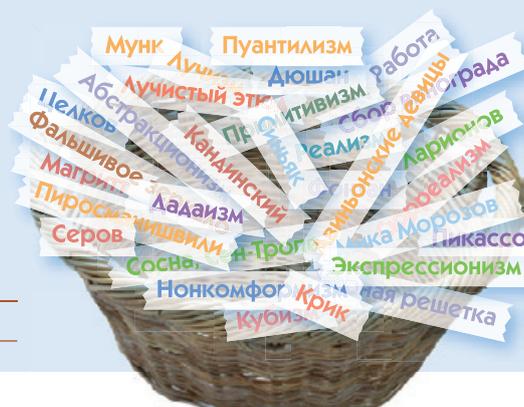
8



9



10



ОТВЕТЫ
на викторину
«Мишура»,
опубликованную
в «Искусстве» № 11,
декабрь 2012:
барокко,
импрессионизм,
сюрреализм,
треченто, русский.
Контрольное слово –
БИСТР.



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Эль Греко.

«Погребение графа Оргаса»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Легенда о чуде

Огромное полотно 4,8 м в высоту и 3,6 м в ширину полностью занимает всю входную стену капеллы церкви Санто-Томе в Толедо. Создано оно было в 1586 г. знаменитым художником Доменико Теотокопулосом, более известным под именем Эль Греко. Картина рассказывает историю о чуде, случившемся при захоронении благочестивого дона Гонсало Руиса, когда святой Августин и святой Стефан спустились с небес, чтобы лично принять участие в церемонии.

Гонсало Руис — канцлер Кастилии и правитель города Оргаса — был человеком невероятно богатым, влиятельным и очень набожным. Конечно, набожность в Испании никого не удивляла, но, согласитесь, не каждого доброго христианина желают проводить в последний путь такие почитаемые святые. Граф Оргас (Гонсало после смерти был прославлен под этим именем, хотя графский титул семейство Руис получило гораздо позже) помогал ордену Августинцев — делал щедрые дары монастырю и особо покровительствовал церкви Санто-Томе, в которой планировал найти место для своего упокоения. Чтобы не оставить августинцев без поддержки, когда он уйдет в мир иной, Руис издал специальное постановление, согласно которому жители Оргаса обязаны были ежегодно выделять монахам двух ягнят, шестнадцать кур, два бурдюка вина, дрова и 800 монет.

Благочестивые деяния графа не остались без внимания не только в земных, но и в небесных сферах, так что, когда его земной путь был окончен, в знак признательности и благоволения Бог послал святых Стефана и Августина принять участие в похоронах Гонсало Руиса. Так гласит древняя легенда. Однако, создавая свою картину, Эль Греко даже не попытался изобразить событие как дела давно минувших дней. Все его герои облачены отнюдь не в средневековые костюмы, и, если бы не торжественная мистерия, происходящая на небесах в верхней части холста, можно было бы решить, будто перед нами разворачивается обычная церемония, вполне современная художнику.

Более того, жители Толедо могли узнать на картине многих почетных и знаменитых граждан своего города. Даже святые, бережно поддерживающие тело графа, — и те почти ничем не отличаются от простых людей, из общей толпы их выделяют только роскошные облачения.

Святой Августин, один из самых знаменитых отцов церкви, изображен величественным старцем в епископской митре, а святой Стефан (первый христианский мученик и небесный покровитель монастыря, которому оказывал поддержку Руис) выглядит совсем юным и хрупким. На роскошном одеянии Стефана вышита сцена его мученичества, а облачение священника в правом углу картины украшено сценами из жизни святого Фомы, в честь которого была освящена церковь Санто-Томе.

Любопытно, что чудесное событие никто не воспринимает как нечто действительно чудесное и удивительное, как будто святые регулярно принимают участие в похоронах. Никто из героев не представлен в состоянии религиозного экстаза или изумления. Все сохраняют на лицах серьезное выражение, приличествующее случаю. Только монахи слева погружены в дискуссию, причем один из них указывает на сцену на первом плане, как бы демонстрируя аргумент в пользу своей правоты.

Сцены земные и небесные

Картина четко делится на две части — земную и небесную. Внизу собрались именитые граждане, участвующие в церемонии погребения, вверху, как водится, представлен сонм святых. Святая Мария — единственная женщина среди многочисленных мужей. За ее спиной расположились святой Петр с ключами (уже готовый проводить дону Руиса к райским вратам) и ветхозаветные герои, все со своими атрибутами: царь Давид с арфой, Моисей со скрижалями и Ной с ковчегом. На коленях перед Богоматерью стоит Иоанн Креститель, а всю композицию венчает небольшая, но величественная фигура Иисуса Христа.

Душа новопреставленного графа Оргаса в виде прозрачного младенца в руках ангела возносится к Христу по узкому тоннелю между двумя облаками. Построение «небесной» сцены чем-то напоминает «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле, кото-

ЭЛЬ ГРЕКО
Погребение
графа Оргаса
1586. Церковь
Санто-Томе, Толедо



рый Эль Греко видел во время своего пребывания в Риме.

То же самое противопоставление верхней и нижней зон заметно даже в колористическом решении картины. Прозрачные облака небесной сферы, будто озаренные внутренним светом, кажутся еще более светлыми и невесомыми по контрасту с более плотными черными и серыми тонами «земной» части картины. Однако своеобразным связующим звеном между ними служат фигуры Августина и Стефана, златотканые ризы которых сияют в пламени погребальных факелов.

Сражение за святую Марию

Эль Греко создавал свои работы в годы Реформации. Испанская империя в то время являлась одним из самых обширных государств. Она включала в себя земли далеко за пределами Иберийского полуострова, в том числе и Нидерланды. С начала XVI в. здесь получили распространение новые религиозные идеи, вызвавшие бурю негодования со стороны испанского короля Филиппа II, решившего полностью искоренить ересь на подвластных ему



территориях. Нидерландские протестанты не желали отступать от своих верований и начали энергичные военные действия.

Новости из северных провинций наполняли ужасом души благочестивых испанцев: статуи самых почитаемых святых свергались с пьедесталов, образы Богоматери протыкались копьями — орды настоящих сатанинских сил не могли бы нанести больший урон. Самым же страшным оскорблением для католиков было унижение святой Марии. Лютер (о кощунство!) заявлял, что Мария ничуть не более святая, чем любая другая героиня христианского пантеона. Или еще хуже: один из теоретиков Реставрации сравнивал ее с сумой, полной золота, до рождения Христа и сумой опустошенной — после его рождения.

В XVI и XVII вв. Богоматерь являлась самой значительной фигурой в испанской религии и культуре, в ее честь создавались не только сакральные образы, но и вполне светские произведения — достаточно вспомнить, например, Лопе де Вега и Кальдерона. «Воинствующее поклонение» святой Марии достигло наивысшей точки в диспутах, посвященных Непорочному зачатию, причем в данном случае дело касалось происхождения отнюдь не Христа, как можно было бы предположить, а самой Марии.

Иоаким и Анна — ее родители — считались обычными людьми, соответственно и зачатие совершилось обычным путем, однако же первородный грех на будущую Богоматерь не перешел как бы в преддверии грядущего Спасения.

Споры об этом пункте христианской доктрины не прекращались на протяжении многих веков, папа римский возвел его в догму только в XIX в., но испанцы не испытывали по этому поводу ни малейших сомнений. С 1618 г. в здешних университетах полагалось не только изучать, но и активно защищать доктрину Непорочного зачатия Девы Марии.

С точки зрения набожных испанцев, протестанты не только унижали достоинство Богоматери, но оскорбляли также и святых, весьма почитаемых у католиков, а ведь только сила их молитв давала возможность попасть в райские кущи. Эль Греко изображает Марию вместе со святыми, просящими Христа принять душу усопшего в райские чертоги, и чем более горяча их мольба, тем шире становится коридор между облаками, открывая графу Оргасу путь в Царствие небесное.

Король среди святых

В картине не сложно найти портрет Филиппа II, короля Испании, как раз находившегося на престоле в 1586 году. Он скромно сидит среди святых, собравшихся за Иоанном

Крестителем, ходатайствующих за душу Гонсало Руиса. В империи Филиппа II «никогда не заходило солнце», в ее состав входили не только Нидерланды и Неаполь со всей южной Италией, но также и поистине бескрайние колонии в Центральной и Южной Америке. Неудивительно, что большинству своих подданных Филипп II и в самом деле казался небожителем.

Кроме того, сложившийся еще во времена его отца придворный церемониал подразумевал наличие некоей дистанции между правителем и его приближенными. Только отдельные крайне немногочисленные особы могли представлять пред королевскими очами. Филипп полностью одобрил церемониал, разработанный отцом, изменив в нем всего один пункт: священники больше не обязаны были преклонять колени перед земным владыкой. Таким образом, послы Царствия Небесного, хотя и назначенные мирским королем, получали статус гораздо более высокий, чем представители земной власти.

Для правления Филиппа II это было довольно типично. Преданность короля церкви и католической вере поистине не знала границ, так же как и его империя. Ничто не могло ранить его сильнее, чем вести о бесчинствах еретиков в Нидерландах. В какую бы ситуацию ни был поставлен Филипп, никогда не переставал он делать то, «что должен делать христианин и богобоязненный правитель на благо Господа и католической веры».

В своем распоряжении испанский король имел весьма действенное средство — инквизицию. Во всех прочих странах всевозможными еретиками: отступниками, неверующими, ведьмами и прочими — занималась исключительно церковь. Однако в Испании любое судебное разбирательство в религиозной области передавалось под юрисдикцию трона. Сам король назначал Великого инквизитора, а преследования еретиков-«некатоликов» служили интересам государства. На протяжении семисот лет почти весь Иберийский полуостров находился под властью мавров, окончательно справиться с которыми удалось только в 1492 году. Немногие оставшиеся в живых были изгнаны из Испании, остаться в стране могли только семьи, согласившиеся сменить ислам на христианство. То же самое происходило и с евреями, вынужденными принимать крещение.

Сотни тысяч евреев и мусульман покидали страну или собирались это сделать. Но Филипп продолжал ощущать опасность, грозившую «истинной вере» со стороны людей, которые, как ему казалось, лицемерно возносят хвалу Христу, держа в то же время ка-

мень за пазухой. Поиск скрытых недоброжелателей и был поручен инквизиции, принявшей на себя функции специального отдела полиции.

Именно религиозные и расовые преследования стали одним из факторов, способствующих скорому закату Испанской империи. Евреи слыли крупными специалистами в делах зарубежной торговли и финансов. Они же составляли элиту университетской профессуры. Именно благодаря трудам еврейских ученых и переводчиков стало возможным обнаружить забытые манускрипты античных философов и перевести их с арабского на латинский язык, сделав известными христианским теологам.

Мусульмане же, со своей стороны, обжили обширные территории почти по всей стране, превратив их в плодородные земли, — во

С. АНГИССОЛА
Портрет Филиппа II
Ок. 1564. Музей Прадо,
Мадрид



многим благодаря специальной оросительной системе. С их уходом поля опустели, деревни обезлюдели, торговые дела пришли в упадок. Однако все это совершенно не интересовало Филиппа — лишь бы католическая церковь процветала.

Так стоит ли удивляться, что художник, не колеблясь, еще при жизни обеспечил своему королю место на небесах?

Памятник священнику

В правом углу картины изображен человек с молитвенником. Это Андрес Нуньес — приходской священник церкви Санто-Томе. Именно ему мы обязаны тем, что «Погребение графа Оргаса» появилось на свет. Заказ картины знаменитому художнику ознаменовал собой последний акт многолетней кампании, которую Нуньес вел в попытке возродить былую славу Гонсало Руиса и снискать собственную.

Началось же все с того, что Нуньес решил перезахоронить останки графа Оргаса. Сам набожный кастильский канцлер выбрал в качестве места будущего упокоения незаметный угол церкви Санто-Томе — не иначе как благодаря собственной скромности. Нуньес предложил перенести его останки на более почетное место, однако встретил отказ со стороны «вышестоящей инстанции», мотивированный тем, что негоже касаться грешными руками



тела того, кто удостоился прикосновений рук святых. Тогда Нуньес вознамерился возвести часовню с высоким куполом прямо над местом захоронения.

Вскоре после того как это было сделано, граждане Оргаса вдруг отказались признавать законность налога 250-летней давности — ежегодного приношения монахам в виде ягнят, кур, вина, дров и 800 монет. Неугомонный Нуньес начал судебный процесс, выиграл его, а на полученные деньги решил заказать алтарный образ. Чтобы увековечить свой триумф, он водрузил над могилой Руиса табличку с латинским текстом, где пересказывалась старинная легенда. Упоминались там также и скромные заслуги самого Нуньеса. Так умный священник возвел нерукотворный монумент самому себе.

Сохранился документ, описывающий во всех подробностях, что именно следовало отобразить на холсте, и, надо сказать, Эль Греко максимально точно выполнил все пожелания заказчика. Принимая в расчет сложную религиозную обстановку, художник должен был создать не просто произведение на конкретную тему, но памятник идеям Контрреформации. Необходимо было не только привлечь внимание к Богородице и святым, но также указать на важность совершения богоугодных деяний и почитания реликвий. В соответствии с католической верой дорога на небеса складывалась из кирпичиков добрых дел, тогда как протестанты полностью отрицали этот тезис, считая, что кроме веры и божественного прощения ничего больше не нужно. Творение Эль Греко совершенно недвусмысленно демонстрировало пользу богоугодных дел.

Гигантский размер картины соотносится с требованиями контрреформистской пропаганды и производит на зрителя огромное эмоциональное впечатление. Протестанты предпочитали видеть стены своих церквей пустыми и чистыми, дабы ничто земное не отвлекало от молитв и богоугодных размышлений. Католики думали иначе. Церковь — дом Бога, так отчего бы не сделать все возможное, чтобы украсить его к вящей славе Господней?

Реальность как декорация

Мальчик на первом плане картины, с такой значительностью указующий на происходящую сцену, — сын художника Хорхе Мануэль, будущий помощник отца. Год его рождения — 1578-й — можно обнаружить в надписи, зашифрованной на платке, выглядывающем из его кармана.

В ту пору, когда Эль Греко принялся за работу, его сыну было восемь лет. Контракт был

заклучен 18 марта, а к Рождеству художник уже представил готовую работу. «Независимые эксперты» оценили ее в 1200 дукатов. Совету прихода Санто-Томе сумма показалась неоправданно высокой, и они пригласили собственных специалистов, которые, в свою очередь, назначили цену в 1600 дукатов. Свои законные деньги Эль Греко смог получить только в июле 1588 г. — и то лишь потому, что согласился значительно снизить гонорар.

Финансовые неурядицы преследовали художника всю жизнь. Родился он на Крите, оттуда отправился в Венецию (где какое-то время провел в мастерской Тициана), побывал в Риме, но в конечном счете все же перебрался в Испанию, хотя никто не знает, когда и по какой причине это произошло. Возможно, он надеялся, что в Испании, не населенной таким количеством первоклассных художников, как Италия, ему будет удобнее выдвинуться на первый план.

Испанские кардиналы, жившие в Риме, много рассказывали об Эскориале, знаменитом дворце-монастыре Филиппа II. Кисть Эль Греко вполне могла там пригодиться. Недолго думая художник отправился в путь.

В 1579 г. король действительно заказал приезжему мастеру одну картину, но остался не слишком доволен результатом. Других заказов из этого источника Эль Греко больше не получал. А ведь духовно король и художник имели много общего. В частности, для обеих жизнь после смерти представлялась гораз-

до более значительной, чем жизнь на грешной земле. В Эскориале Филиппа II окружали многочисленные монахи, даже ложась в кровать, он должен был иметь возможность видеть алтарь.

Во всех произведениях Эль Греко и, конечно, в «Погребении графа Оргаса» звучит мысль, что Царствие Небесное гораздо важнее, чем мир, в котором мы живем. Сцена внизу — в зоне обычной жизни — выглядит подобием театральной постановки, хотя участвуют в ней самые что ни на есть реальные жители Толедо. Не является исключением, кстати, и сам художник — его портрет можно увидеть сразу же за фигурой святого Стефана.

Впрочем, нельзя не отметить, что при всей своей набожности Эль Греко не совсем уж отрицал земные блага — во всяком случае, он явно с большим удовольствием пишет разные фактуры ткани одеяний его героев. С величайшим мастерством передан блеск доспехов графа Оргаса, в которых отражается фигура святого Стефана, или полупрозрачная ткань стихаря священника на первом плане.

Однако настоящая жизнь начинается все же на небесах — именно эта часть композиции отличается наибольшей динамикой и силой. В целом эмоциональное воздействие картины настолько велико, что, согласно уже современной легенде, увидевший ее Сальвадор Дали от избытка чувств упал в обморок.



Архитекторы Толедо
Х.Б. МАЙНО, Х. ДЕ ЭРРЕРА
Эскориал
1563–1584. Мадрид



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Терзания мятежного духа

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА ВРУБЕЛЯ

Идеальный талант

«В художнике открывается сердце пророка. Гениален тот, кто сквозь ветер слышал целую фразу, сложил и записал ее». Слова поэта Александра Блока относятся к творчеству самого, пожалуй, загадочного русского художника Михаила Александровича Врубеля. Но, как известно, нет пророка в своем отечестве, и при жизни Врубель вряд ли мог бы похвастаться любовью публики.

Его работы представлялись слишком экстравагантными и «страшными» даже самым тонким и эрудированным ценителям, укорявшим мастера в декадентстве и «гениальничанье». Да и сам Врубель всю жизнь страдал от собственного «провидчества», терзаясь невозможностью воплотить в произведении искусства обуревавшие его эмоции. Перед его духовным взором будто оживали видения причудливого мира, составленного из сияющих граней разноцветных кристаллов,

Автопортрет
с жемчужной раковиной
1905. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



которые он так старался передать в своих полотнах.

Искусству Врубеля сложно подобрать определение. Многочисленные исследователи обнаруживают в его работах влияние византийских и венецианских мастеров, русских национальных традиций. Все это верно, но только отчасти. Врубель — абсолютно уникальное явление в русской культуре, так, как он, не писал никто. Он открыл новые возможности цвета, заставив живописную поверхность сиять и переливаться, как если бы она была составлена из драгоценных камней.

Едва ли не лучшее определение творчества Врубеля дал его коллега, живописец Александр Яковлевич Головин, заметив, что он «был классичнее всех художников той эпохи. Конечно, это была особенная, специальная, «врубелевская» классика, ни на какую другую не похожая. Суть этой особенности в том, что Врубель идеально выражал свою мысль; он был «идеален» по своей природе. Есть какая-то безошибочность во всем, что он сделал».

При этом его таланта хватало на всё: художник не ограничивался одной лишь камерной живописью, создавая также монументальные панно для особняков, росписи для церквей, эскизы театральных декораций и костюмов, занимался проектированием домов и интерьеров, увлекался керамикой. Живопись Врубеля всегда рождает отклик в душе, его работы, иногда нежные и лиричные, иногда трагические, порой близкие и понятные, а порой сложные и загадочные, могут нравиться или нет, но уж точно никто не сможет равнодушно пройти мимо.

Должно ли искусство «служить»?

Врубель начинал свой творческий путь в годы, когда русское искусство находилось на распутье. Переход из одного века в другой, как правило, связан с переменами во всех областях жизни вообще и культуры в частности. Не стал исключением и рубеж XIX—XX вв. в России, ознаменовавшийся появлением новых стилей и художественных течений. Прежние идеалы устарели, социальные картины передвижников утратили остроту и актуальность, скатившись до нравоучительности и излишнего пафоса. Зато небольшой эстетский кружок «Мир искусства» превратился в серьезную организацию, диктующую законы, по которым должно развиваться искусство новой эпохи.

Если прежде считалось, что оно призвано служить народу, то создатели новой эстетики увидели в нем прежде всего средство формирования и воспитания эстетического вкуса и в связи с этим значительно больше внимания стали уделять прикладным видам, книж-

ной графике и убранству интерьера (подобные идеи высказывались также теоретиками модерна).

Весьма критично относились мирискусники к творчеству поздних передвижников и тем более к работам, выходящим из стен Академии художеств, стремясь приобщить русскую публику к лучшим достижениям мировой культуры — как на страницах своего журнала, так и на выставках. Не секрет, что некоторые работы западных мастеров представлялись неискушенным зрителям весьма необычными и эпатажными. Однако даже на этом фоне Врубель казался совершенно «не от мира сего».

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1856. Родился в семье военного юриста.
- 1864, 1868—1869. Учился в Санкт-Петербургской рисовальной школе для вольноприходящих при Обществе поощрения художников.
- 1870—1872. Учился в Одесской рисовальной школе Общества изящных искусств.
- 1874—1880. Учился на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета, параллельно посещал по вечерам натурный класс Академии художеств, которым руководил Павел Чистяков.
- 1880—1884. Посещал Академию художеств в качестве вольнослушателя, по воскресеньям занимался акварелью под руководством Ильи Репина.
- 1884—1889. Работал в Киеве. Написал несколько самостоятельных композиций для Кирилловской церкви XII века, работал ряд монументальных композиций для Владимирского собора, которые не были приняты. Совершил поездку в Венецию для изучения византийского монументального искусства.
- 1885. Впервые в творчестве Врубеля возникла тема Демона.
- 1889—1906. Перебрался в Москву. Работал в общей мастерской с К. Коровиным и В. Серовым. Сблизился с кружком Саввы Мамонтова, работал в Абрамцевской художественной гончарной мастерской, оформлял спектакли Русской частной оперы С.И. Мамонтова. Выполнил иллюстрации к произведениям М.Ю. Лермонтова, декоративные панно для особняков в Москве и для павильона на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде.
- 1896. Женится на артистке Русской частной оперы С.И. Мамонтова Надежде Забеле, ставшей его музой.
- 1900. На Всемирной выставке в Париже был награжден медалью по отделу прикладного искусства за произведения, выполненные в Абрамцевской художественной гончарной мастерской.
- 1902. Появляются первые симптомы душевной болезни. Работает над образом Демона в живописи и скульптуре.
- 1904—1910. Пытается лечиться в клиниках Москвы и Петербурга.
- 1910. Скончался в психиатрической клинике.

Кристаллизация форм

«Чувствую, что только теперь начинаю делать успехи, расширять и физический, и эстетический глаз. Когда я начал занятия у Чистякова, мне страсть понравились основные его понятия, потому что они были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено... я нашел заросшую тропинку к себе», — делился Михаил Врубель с сестрой в одном из своих писем.

П.П. Чистяков, в класс которого попал молодой художник, разработал довольно необычную систему преподавания. Он обладал редкой способностью видеть в природе «формы», а не просто контуры и цветовые пятна, как большинство его коллег, и пытался развить у своих студентов способность к такому же видению. На первых порах, чтобы облегчить построение предмета, Чистяков предлагал представлять его как бы ограненным, а всевозможные изгибы рассматривать как разные по величине плоскости многогранника.

Врубель легко схватывал эту науку, безошибочно вычленяя плоскости, на которые дробится форма. Только пропустив через се-

бя чистяковскую систему натурных штудий, он смог определить, как именно нужно писать. Технически это выглядело как последовательное проявление планов, сначала самых общих, затем все более мелких, создающих, таким образом, граненую поверхность, так что в конце концов изображение представлялось составленным из причудливых кристаллов, утратив плотность и осязаемость.

Михаил Врубель досконально изучил академическую живопись, но дерзко отказывался работать «как все». За много лет до появления кубистов он начал дробить и деформировать формы, творя из кажущегося хаоса бликов, линий и плоскостей собственный блистающий мир.

Уже в самых первых значительных работах Врубеля заметно это стремление к кристаллизации — даже в эскизах росписей Владимирского собора. «Я хочу, чтобы все тело его лучилось, чтобы все оно сверкало, как один огромный бриллиант жизни», — говорил художник о замыслах создания образа Христа в сцене Воскресения. Благодаря подобному методу работы Врубеля стали считать чуть ли не

Воскресение

Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора

1887. Киевский музей русского искусства





Белый ирис

1887. Киевский музей русского искусства



Красная азалия

1887. Киевский музей русского искусства



Орхидея

1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва

предтечей русского кубизма, хотя по сути своей его искания прямо противоположны исканиям кубистов.

Геометрия формы не интересует его совершенно. Врубелевская «кристаллизация» декоративна и даже психологична, чего уж точно нет в кубистических произведениях. Правда, при жизни Врубеля мало кто мог увидеть и осознать гармонию его творчества. Одним из таких немногих был художник Головин. Сегодня трудно не согласиться с его словами: «Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо.... Чувствуешь, что здесь «все на месте», что тут ничего нельзя переделать...»

Новая телесность

Во второй половине XIX в. в русском искусстве все прочнее стала закрепляться общеевропейская тенденция работы на пленэре, а вместе с этим возрастал интерес к новому направлению — импрессионизму. На этом фоне творчество Врубеля, увлеченного мастерами Византии и Ренессанса, работавшего «по воображению», создававшего на своих полотнах некие подобию средневековых мозаик и витражей, должно было казаться современникам несколько архаичным и в высшей степени необычным.

Очень многие произведения Врубеля напоминают монументальные панно, отличаясь уплощенностью композиции и изысканной орнаментальностью, не говоря уже о блистательном колорите.

Основополагающим принципом декоративной системы Врубеля была стилизация (он

даже какое-то время вел специальный курс на эту тему), и в этом он не имел себе равных! Один из учеников впоследствии вспоминал с восхищением, как Михаил Александрович начал на простую черную доску наносить узор из гиацинтов и буквально за считанные минуты превратил доску в роскошный орнаментальный ковер.

Коровин вспоминал: «Врубель поразительно рисовал орнамент, ниоткуда никогда не заимствуя, всегда свой. Когда он брал бу-

Портрет мужчины в старинном костюме
1886. Киевский музей русского искусства



магу, то, отмерив размер, держа карандаш, или перо, или кисть в руке как-то боком, в разных местах бумаги наносил твердо черты, постоянно соединяя в разных местах, потом вырисовывалась вся картина».

Врубель прекрасно владел техникой рисунка и при желании мог создавать любые самые реалистичные произведения, но интерес к декоративности и стилизации неизменно выходил на первый план, что дало повод будущим исследователям его творчества говорить, будто художник заменил живую телесность новой, странной плотью, «сродни твердым и холодным веществам камней и металлов».

Декоративная система

Дробящийся и переливающийся цвет полотен Врубеля вызывает в памяти лучшие образцы константинопольских мозаик, хотя его колорит построен преимущественно на сочетаниях холодных тонов — синего, лилового, зеленоватого. Художник почти не использует в своей живописи теплые цвета, солнечный свет его не привлекает, зато трудно не заметить пристрастия к сумеречным сценам. Колорит этих работ лучше всего можно охарактеризовать фразой одного из его любимых поэтов — Лермонтова: «Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет».

Декоративная система Врубеля возникла в первую очередь из слияния византийских и древнерусских традиций с живописными открытиями начала XX века, но далеко не последнюю роль в ее сложении играли наблюдения мастера за изменениями, постоянно происходящими в окружающем мире. Только ленивый исследователь не процитировал слова: «Декоративно все, и только декоративно», — выражающие представление Врубеля о природном формотворчестве.

Сохранился рассказ, как однажды, прогуливаясь вдоль набережной Невы, Михаил Александрович обратил внимание своего спутника на глыбы льдин, в которых преломлялось солнце: «Вот смотрите... человек ничего не придумает, чего бы не было в природе...»

Необычность и изящество работ Врубеля как нельзя лучше соответствовали духу модерна, начинавшего свое триумфальное шествие по России, и нельзя не признать, что его произведения в самом деле выдерживают сравнение с лучшими образцами европейского ар нуво и югендштиля. Таковы «Испания» и «Венеция», серия «Фауст», выполненная по заказу знаменитого мецената А. Морозова, или огромные декоративные панно, предназначенные для украшения павильона на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде, — «Принцес-



са Греза» и «Микула Селянинович». Все они выполнены в духе обобщения и стилизации, чтобы создать эффект фрески или витража.

Особенно много сил потратил художник на создание «Микулы Селяниновича» и «Принцессы Грезы», для которых ему пришлось разработать особую пространственно-декоративную концепцию. В большинстве случаев декоративность врубелевских произведений создавалась за счет единства коврового узора и вписанного в него человека, однако огромные размеры панно заставили художника искать другие средства выразительности (трудно покрыть узором столь большое пространство).

Декоративность «Микулы Селяниновича» проявляется в ритмических повторах и вариациях волнообразных линий, в изображении земли, коней, птиц и др. «Принцесса Греза» — тоньше и изысканней. В построение композиции введены диагональные линии парусов и силуэтов героев, создающие динамику и стремительность и придающие картине напряженность и эмоциональность. Стилизованные завитки волн превращают панно в подобие театрального занавеса или гобелена, но в то же время заставляют почувствовать быстрый бег корабля.

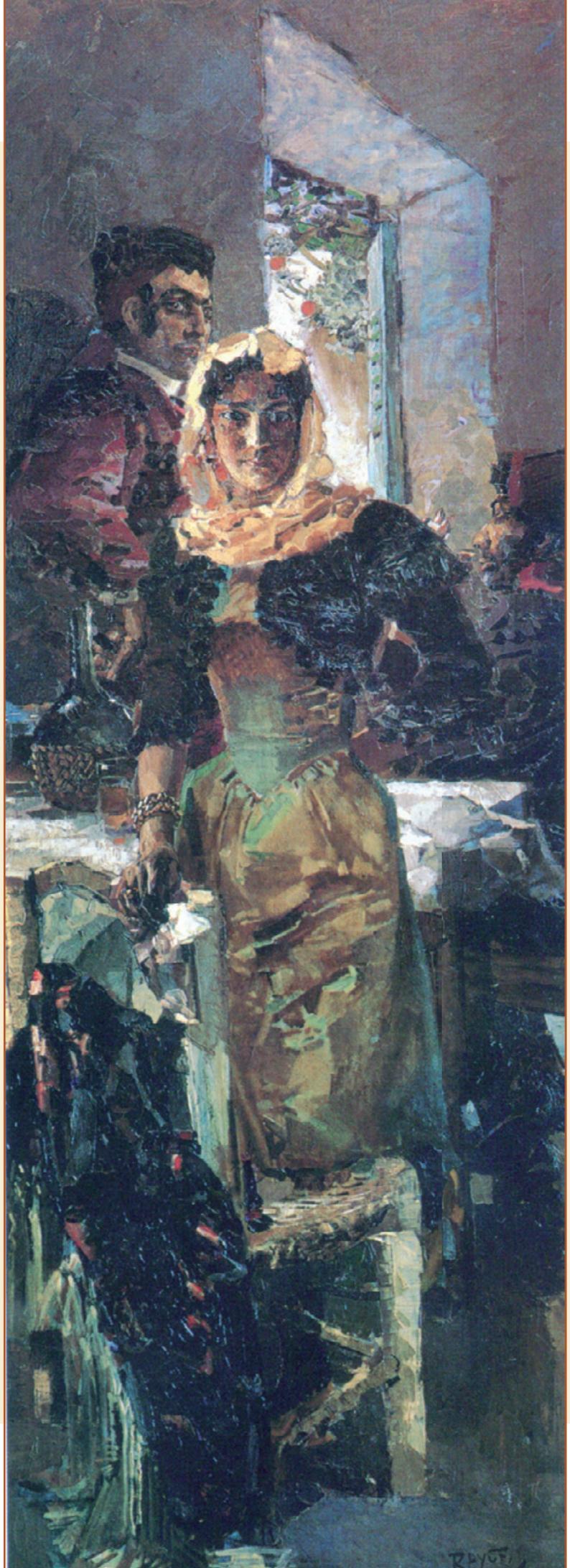
Впрочем, говоря о декоративности врубелевского стиля, не стоит забывать и о камерных произведениях, например о чудесной «Жемчужине», где художнику удается добиться невероятного: с помощью всего лишь угля и пастели создать целую феерию сверкающих тонов, передать причудливость переливов в таинственной глубине раковины.

Большой стиль.

Национальные традиции

На рубеже веков многие русские художники увлеклись поисками большого национального стиля. Увы, в большинстве случаев итогом подобных попыток стало нарочитое упрощение. Чтобы добиться монументальности, в ход шло все: уплощение пространства, выделение силуэтов ярким контуром, использование слишком ярких цветов.

Разумеется, Врубель не мог остаться в стороне от общей тенденции, но его «большой стиль» совсем иного рода. Собственно, монументалистом по духу своего дарования он был всегда — и в росписях, и в станковых работах. Его картины тесно в музеях, они как бы стремятся прорвать стены, причем это относится не только к огромным панно. Герои Врубеля страдают от тесноты, пытаются вырваться за границы рамы и вступить в диалог со зрителем. Это происходит из-за того, что художник помещает объемные фигуры в непомерно узкое пространство, почти никогда не забо-



таться о правильном построении перспективы (разве что иногда прибегая к приемам иконописи — обратной точке зрения).

Первые подобные опыты относятся к работе Врубеля над росписями Владимирского собора и Кирилловской церкви в Киеве. Уже в те ранние годы стало ясно: на свет появился талантливый художник-монументалист. Одна из самых выразительных фресок этого периода — «Сошествие Святого Духа на апостолов», единственная в Кирилловской церкви, на которой художник оставил свою подпись. К сожалению, жизнь не дала ему возможности полностью осуществить все замыслы. Впрочем, даже то немногое, что удалось сделать, ставит Врубеля в ряд величайших мастеров своего времени.

Одной из самых важных тенденций русского модерна было обращение к национальному стилю, народной культуре. Оказавшись в Абрамцевских мастерских С. Мамонтова, Врубель полностью погрузился в чарующий мир русской сказки, где художник искал и находил «музыку цельного человека, не расчлениенного отвращениями Запада». Открыв себя новую технику, майолику, он с увлечением принялся создавать образы фольклорных героев — Садко, царевны Волховы, Берендея, Снегурочки, придумывал каминь с богатырями и скамьи с русалками.

Еще в ранней юности Врубель заинтересовался сказочно-фантастическими образами народного искусства, теперь же эти впечатления нашли отражение в произведениях зрелого периода. «Слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте», — говорил художник и в самом деле «ловил» ее в таких полотнах, как «Микула Селянинович», «Богатырь» или «Царевна-Лебедь».

Всем известно, что в образе царевны Врубель запечатлел свою жену, Надежду Забелу, исполнявшую одноименную партию в опере «Сказка о царе Салтане». Но все же перед нами не просто портрет актрисы в роли, это пленительный образ всего самого прекрасного, что есть в национальном искусстве.



Сошествие Святого Духа на апостолов
1884. Кирилловская церковь, Киев

АПРЕЛЬ / 2013 ●

Садко, играющий на гуслях

1898. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Царевна-Лебедь ▶

1900. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Богатырь

1898. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург







◀ Девочка на фоне персидского ковра
1886. Киевский музей русского искусства



Сирень
1900. Государственная Третьяковская галерея, Москва

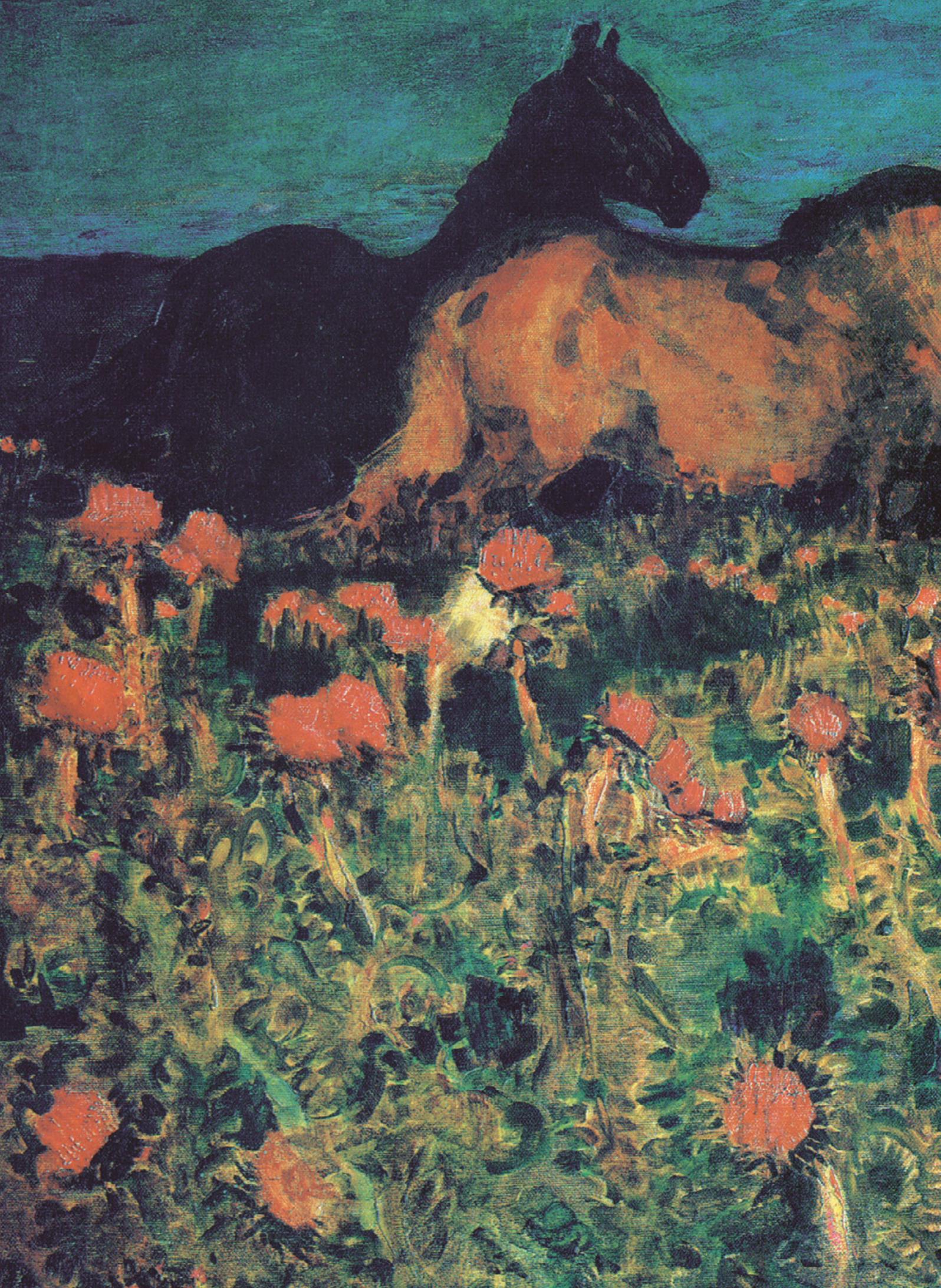
Куст сирени
1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Воображение и реальность
При первом взгляде на картины Врубеля бросается в глаза их фантазмагоричность, однако можно не сомневаться — все они созданы на основе глубокого изучения природы. Врубель никогда не писал картин с натуры, он и

подготовительные наброски делал крайне редко, зато постоянно и внимательно вглядывался в окружающий мир. Уже потом, когда пришло время писать картину, память услужливо преподносила сохраненный образ, а фантазия наполняла его новым содержанием.

Так, например, в знаменитой «Сирени» вполне прозаическое, если вдуматься, появление девушки из глубины сумеречного сада выглядит как приход существа из иного мира, загадочного и прекрасного. Еще заметнее эти черты проступают в работе «К ночи». Пылающий огонь багрового заката пробивается сквозь неверный свет месяца, и в этой таинственной обстановке самые обыденные вещи вдруг наполняются новым смыслом: цветы чертополоха превращаются в горящие светильники, а присматривающий за конями пастух будто бы сбрасывает маску, которую носил целый день, и принимает привычный облик сатира. Оба мира — реальный и фантастический здесь вполне равноценны, они так плотно срастаются друг с другом, что невозможно определить, где заканчивается один и начинается другой.





Есть в творчестве Врубеля несколько «парных» картин («Лебедь» и «Царевна-Лебедь», «Куст сирени» и «Сирень», два варианта «Жемчужины»), отчасти позволяющих понять, как складывался в воображении мастера замысел нового произведения. Одна работа из пары отображает реальные впечатления от природы, во второй те же впечатления одушевлены фантазией Врубеля, умевшего видеть сказку в самом простом мотиве.

Эта сказка есть и в первых, «реальных» образах — она прячется в пышных ветвях сирени или в переливах причудливой раковины, правда, не каждый обладает столь тонкой душой, чтобы разглядеть ее. Только магическая сила кисти Врубеля позволяет зрителям увидеть привычный мир совсем иными глазами: простой пастушок может вдруг превратиться в сатира, а под скромным обликом подростка («Девочка на фоне персидского ковра») скрывается настоящая восточная принцесса.

Любя природу, Врубель был далек от того, чтобы стремиться к «натурализму», порой сознательно отступая от «видимости явной во имя правды магической». Даже античный Пан, в его исполнении больше похожий на нашего русского лешего, и тот представляется совершенно настоящим и живым. Вот она — сила магической правды! Несмотря на заверения рассудка, в глубине души почему-то теплится уверенность, что стоит зайти поглубже в лес — и выглянет из чащи этот корявый, как пень, добродушный божок, с невероятно чистыми, почти детскими глазами. Происходит это от того, пожалуй, что во всех врубелевских картинах герой всегда изображается в тесной связи с природой, являясь ее частью. Пан выглядит как оживший древесный ствол, тридцать три богатыря, выходящие из пучины, сродни обитателям морских глубин (даже их кольчуги напоминают рыбу чешую), а женская фигура в кустах сирени кажется видением, ожившей в сумерках тенью. Врубель на самом деле изображает реальность, но реальность, существующую только в его воображении.

Помимо природы, важным источником вдохновения Врубеля являлось искусство — не только живопись старых мастеров, но и литература, музыка, театр. Впечатления, полученные от соприкосновения с прекрасными стихами или мелодиями, также переплавлялись в горниле фантазии мастера, вызывая к жизни новые произведения. «Демониана» появилась на свет как выражение восхищения поэмой Лермонтова, «Царевна-Лебедь» навеяна выступлениями Н. Забелы-Врубель, в его творчестве нашли отражение пушкинский «Пророк», русские народные сказки и даже театральные постановки.

Одержимость

Тема Демона преследовала художника на протяжении всей жизни, не случайно этот образ называли «вещим сном художника о самом себе», намекая на его автобиографичность. «Демона не понимают, путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто «рогатый», а дьявол — «клеветник», а демон значит «душа» и олицетворяет вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревавших его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе», — пытался объяснить Врубель тем, кто был готов это воспринимать.

Что ж, в этом смысле терзания мятежного духа действительно очень во многом перекликались с душевными поисками самого художника. Демон жил рядом с Врубелем на протяжении почти двадцати лет, появляясь в живописи, графике, скульптуре... Художник был буквально одержим этим образом, таким понятным и таким неуловимым, постоянно ускользающим. За долгие годы Демон стал как бы *alter ego* самого Врубеля, его духовным двойником, но живущим своей жизнью.

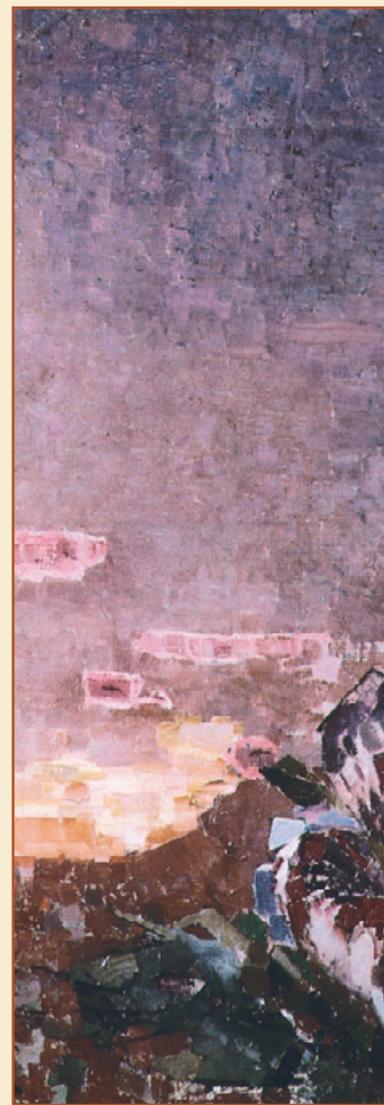
«Демон — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный и величавый». Эта идея отразилась уже в ранней работе — «Демон (сидящий)», где дух познания представлен задумчивым могучим юношей. Мощные плечи, массивные руки производят впечатление нечеловеческой силы. И такой же нечеловеческой, неземной тоской полны его глаза. Фигура молодого титана помещена в причудливую обстановку, не имеющую ничего общего с реальностью. Кажется, будто мир создается на наших глазах.

Яркие прозрачные кристаллы, как в гигантском калейдоскопе, слагаются в прекрасные цветы, которые, в свою очередь, напоминают огромные крылья. «В этом холсте уже было видно, что мастер не разъясняет, а продолжает Лермонтова — все наивное в поэме превзойдено живописцем. «Воздушный океан» и «хоры стройные светил» становились реальной пространственностью» — так передал свои эмоции от встречи с «Демоном» художник К. Петров-Водкин.

Но даже в этом страдающем образе еще нельзя было предугадать грядущие муки, ожидающие героя и его создателя. Следующая встреча с Демоном состоялась во время работы над циклом иллюстраций к одноименной поэме Лермонтова. В этих рисунках разворачивается вся гамма душевных переживаний: разочарование в жизни, попытка примирения с миром через любовь и — окончательный крах надежд и полное отчаяние. Трудно было с большей достоверностью показать, что Демон — олицетворение человека мужественно-

Демон (сидящий)

1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва



го, мятущегося, вечно находящегося в борьбе с самим собой и окружающим миром.

«Демон поверженный» в какой-то степени стал воплощением трагедии самого Врубеля — трагедии человека, не сломавшегося под ударами судьбы, но осознающего бесполезность своих попыток бороться с неизбежным. Врубель писал эту картину с болезненной напряженностью, десятки раз переписывая голову Демона. Уже создав симфонию траурных лиловых, звучно-синих и мрачно-красных тонов, найдя царственную пышность демонического облачения, он все еще не мог найти образ самого Демона, бесконечно продолжая менять и усиливать трагическое и страшное выражение его лица. Картина так и осталась незаконченной. Попытки проникнуть в потусторонний мир опустошили душу художника, закончившего свои дни в лечебнице для душевнобольных.

«Верится, что Князь Мира позировал ему. Есть что-то глубоко правдивое в этих ужасных и прекрасных, до слез волнующих картинах. Его Демон остался верен своей натуре. Он, полюбивший Врубеля, все же и обманул его... Врубель видел то одну, то другую черту своего божества... и в погоне за этим неуловимым он быстро стал продвигаться к пропасти, к которой его толкало увлечение проклятым. Его безумие стало логичным финалом его демонизма». Эти слова Александра Бенуа при всей очевидности художественного преувеличения заставляют поверить в реальность встречи Демона и художника, ясно видевшего черты своего героя, но не имевшего возможность запечатлеть их при помощи обычной кисти.

И все же отблеск таинственных и непостижимых сфер прорывается через его картины и в наш прозаический мир.





Елена
МЕДКОВА,
кандидат
педагогических наук,
научный сотрудник
ИХО РАО

Стилевые течения XIX века

Символизм, постимпрессионизм, модерн

ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА

◀ Л. БАКТ
Беотийка. Эскиз
костюма к балету
Н. Черепнина
«Нарцисс»
1911

Окончание. См. № 1, 2, 3/2013

ТАНЕЦ. ПОЭЗИЯ ТЕЛА

В массовом бытовом танце торжествует стихия вальса, развоплощающая материальный мир и человека в бесконечной череде своих незавершенных ритмических импульсов. Особенность трехдольной метрической организации вальса состоит в том, что за кульминацией на раз-два-три следует не остановка на четыре, которая давала бы почувствовать танцующему устойчивость пространства, а следующая кульминационная волна, подхватывающая его. И так до бесконечности. В безостановочном кружении человек теряет пространственные ориентиры и полностью отдается во власть эфемерной временной стихии танца.

Структура последовательной смены пространственных фигур в танце, требующая интеллектуального напряжения, была заменена изоморфными поворотами вокруг своей оси. Это, а также эффект головокружения, приводили к тому, что рациональные основы танца отступали перед иррациональными ощущениями. В вихре безостановочного кружения мир превращался в бесплотное марево обволакивающих человека чувственно-ирреальных ощущений сливающегося воедино пространства и его предметного наполнения.

Точнее всего это выразил И. Бунин в стихотворении «Вальс»:

Похолодели лепестки
Раскрытых губ, по-детски влажных, —
И зал плывет, плывет в протяжных
Напевах счастья и тоски.
Сиянье люстр и зыбь зеркал
Слились в один мираж хрустальный —
И веет, веет ветер бальный
Теплом душистых опухал.

Адекватной образной параллелью ощущений от вальса на языке живописи является работа Ф. Валлатона «Вальс», в которой удачно

показан отрыв вальсирующих пар от фиксированной опоры в пространстве, равнозначность верха и низа в спиралеобразном движении, экстатически слиянное состояние танцующих.

На уровне философии танца теневой нематериальный характер хронотопа воплотился в теории эвритмии антропософамистика Р. Штайнера. Под эвритмией Штайнер понимал бытийный статус ритма как основы взаимосвязи звука (музыка, слово) и движения в процессе единения человека и мироздания. Претворенный в ритм тела звук, или озвученный ритм тела, являлся знаком материализации временной стихии в пространстве и растворения пространства во временной стихии.

Ф. ВАЛЛАТОН
Вальс
1893







А. ГОЛОВИН
Кошеево царство
Эскиз декорации
к балету
И. Стравинского
«Жар-птица»
1910

Эвритмия как новый вид синкретического искусства уподоблялась религиозному ритуалу, в результате которого происходила гармонизация внутреннего мира человека и природы/космоса. Контакт с трансцендентальными силами возникал на базе слияния выразительности всех видов искусства — движения (танец), звука (музыка), слова (антропософские тексты), цвета и света.

Главным медиатором между макро- и микрокосмом и между видами искусства выступало тело человека, которое в момент исполнения превращалось в «звучащий инструмент». Р. Штайнер писал: «Эфирный человек — вот кто проявляется в ритме. А в мелодии, которая несет истинный дух музыки, открывается астральное тело человека. Таким образом, в музыкальном творчестве явлен весь человек за исключением Я. И вы можете сказать: я предстаю перед миром, физически отбивая такт, эфирно проживая ритм, астрально развивая мелодию. А в те мгновения, когда музыка переходит в речь, открывается Я».

Творимый в ритме танца мир, согласно Штайнеру, был сугубо внутренним переживанием человеком космических сущностей. Штайнер считал, что язык искусства «исходит изнутри человека, выстраиваясь по определенным законам. И так же, следуя тем же законам, душевный мир может выразить себя во внешнем движении, в возвышающихся до уровня зримой речи жестах. По своим выразительным возможностям такое движение подобно звучащему слову и пению. Этому зримому для глаз языку доступно передать всю полноту существа человека, его душу, его дух».

Специфика синтеза состояла в том, что «исполнитель-эвритмист ставит перед собой задачу выразить в сценическом пространстве звучащее творение, звучащие мысли и чувства. Тем самым эвритмия превращается в видимый инструмент звучания, передающий в эстетически оформленном жесте слышимое» (Н. Коноваленко).

В массовой культуре востребованными оказались такие положения концепции Штайнера, как акцентуация телесного начала, выведение внутреннего во внешнее посредством движения, тотальность динамики ритма. На рубеже XIX–XX вв. стало набирать силу движение за раскрепощение и физическое совершенствование тела на основе природной естественности движения.

Интерес к телесности в спорте на основе инверсионного хода «назад в будущее» привел к возрождению идеалов античного гармонически развитого тела и восстановлению П. де Кубертенем Олимпийских игр. На осно-

ве того же античного идеала в разных областях: педагогике (Р. Бодде, Фребель), театре (Ф. Дельсарт), музыке (Э.Ж. Далькроз) — стали возникать целостные системы физических упражнений, направленные на развитие пластики тела.

В системе Дельсарта законы движения диктовались необходимостью выразить внутреннее эмоциональное состояние человека. Дельсарт обратил внимание, что тело человека обладает собственным специфическим языком. Выражение «поэзия тела» закрепилось в массовой практике как раз в связи с его деятельностью по организации гимнастических школ.

Ритмика Далькроза была направлена на развитие музыкального слуха и «мышечного чувства» ритма. В ритмопластическом танце Далькроза движение тела возникало в результате синтеза эмоционального состояния человека, музыки и структуры пространства, в котором двигался человек. В этой триаде ведущая роль отводилась музыке, которая, согласно Далькрозу, задавала основной импульс движению. Танец становился своеобразным пластическим эквивалентом структуры музыкального произведения.

Свою концепцию синтеза всех видов искусства на основе ритма Далькроз воплотил в постановке «Орфея и Эвридики» на музыку К.В. Глюка. Выбор сюжета о схождения Орфея в нижний мир показателен сам по себе. В авторской концепции Далькроза инверсионность нижнего пространства подкреплялась перевертыванием отношений главного героя и массовки — центральное место в постановке занимал хор, или, в терминах Далькроза, «народ-артист» (*foule-artiste*), который с помощью ритмики движений, жестов и поз выявлял свои ощущения и переживания.

Теневой характер воссозданного мира подкреплялся сценографией художника А. Аппиа, который с помощью световой партитуры улавливал в сети ритма такую эфемерную стихию, как свет. Свет подчеркивал ритмическую пластику движений и жестов, моделируя и формируя их подобно тому, как

звуки представляли форму движения во времени.

В промежуточной области между бытовым танцем, гимнастическими упражнениями и балетом возник новый жанр танца, так называемый **свободный танец** (дунканизм, танец босоножек, ритмопластический танец и др.). Идеалом для его адептов послужили идеи Ф. Ницше о танце как стихии свободы, основанной на дионисийском начале, высвобождающем внутренние подсознательные импульсы души. Айседора Дункан, одна из наиболее ярких представительниц свободного танца, подчеркивала стихийные истоки танца на естественно-природном уровне.

«Танец будущего, — писала она, — если обратиться к первоисточнику всякого танца, — в природе, это танец далекого прошлого, это танец, который был и вечно останется неизменным. В неизменной вечной гармонии движутся волны, ветры и шар земной. И не идем же мы к морю, не вопрошаем у океана, как двигался он в прошлом, как будет он двигаться в будущем; мы чувствуем, что его движения соответствуют природе его вод, вечно соответствовали ей и вечно будут ей соответствовать».

Согласно Дункан, аналогом природной водной стихии является музыка, которая, в свою очередь, вызывает к жизни стихию телесного движения. Интерпретируя своим танцем музыку, танцовщица исходила из музыки в ее чистой форме, передавая не программно-словесное содержание, а эмоциональные токи звуковой ткани. О. Труль подчеркивает, что «при чутком восприятии музыки тело привыкает слышать музыку как единый «звуковой поток», улавливать все нюансы в динамике звука, тембра, ритма, гармонии. Нужно только особым образом настроить тело на восприятие «звуковой волны», уловить «ощущение звука» и начать двигаться вместе с ним».

Последовательница Дункан в России С.Д. Руднева писала, что метод Дункан во многом основывался на стихийной бессознательной реакции тела на ритм музыки: «Моторика, наша человеческая моторика, отвечает на музыку... обобщенно и передает это переживание выразительностью нашего тела, пантомимикой нашей».

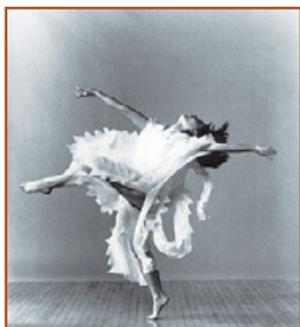
Стихийная телесность, растворенная в «звуковом потоке» и «звуковых волнах», взывала к архетипической образности нижних уровней вселенной и прежде всего к водной стихии с ее текучестью и способностью к метаморфозам. Сама Дункан считала, что танцовщица должна выражать «в танце изменчивую жизнь природы и показывать переходы ее элементов друг в друга».



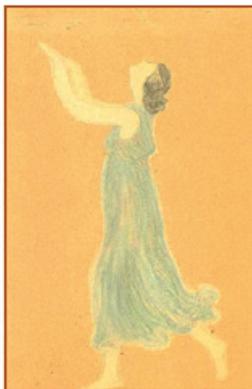
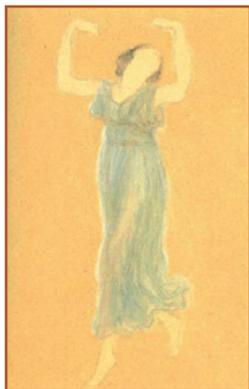
Л. БАКСТ
Танцующая
Айседора Дункан
1907



М. ДОБРОВ
Айседора Дункан
1920-е



Айседора Дункан
Фотография начала XX в.



В. ВАТАГИН
Рисунки из серии
«Дункан в танце»
1920-е

А. Бенуа и позднее В. Красовская подчеркивали, что «танцы Дункан передавали настроения в смене движений и позировок, не закрепленных в определенной последовательности, а текучих и переменчивых в каждом очередном исполнении».

Другим выражением ориентированности на образность нижних уровней вселенной являлась связь телесности с хтоническими ипостасями Богини-матери. Дункан считала, что миссия Танцовщицы заключается в том, чтобы исполнять «танец жизни» и вводить зрителей «в тайники связей их телесных сил с силами земли».

В репертуар другой звезды свободного танца, Лои Фуллер, входил танец «серпантин», или «змеиный танец», а также танец бабочки, кружащейся в стихии воздушных водоворотов.

В хореографическом языке, определяемом как импрессионистический, причастность «свободного танца» хаосоподобным стихиям нашла отражение в асимметричности пространственных композиций и выборе в пользу диагональных направляющих. Континуальность без начала и конца подчеркивалась вовлечением в движение всего корпуса танцовщицы, непрерывностью и плавностью перетекания движений.

Основными средствами выражения стихии подсознательной эмоциональности в танце стала спонтанность, импровизационность, эмоциональность вплоть до экзатичности. Танцовщицы сделали ставку на выявление естественной выразительности ходьбы, бега на полупальцах, прыжков и поворотов вокруг своей оси. Ранее существовавшая на периферии бытовая естественность движения тела заняла центральное положение, вытесняя искусственные балетные па. В свободном танце произошел отказ от антигравитационных приемов выведения танцовщиц в верхние этажи мироздания — пуантов, высоких прыжков и поддержек — в пользу выявления земной тектоники. В «танце босоножек» происходил прямой контакт с землей.

Свободе выражения подсознательных импульсов соответствовала и одежда танцовщиц. Произошел отказ от традиционного балетного костюма — корсета и трико, от сложных причесок, от всего, что мешало свободному движению. Дункан танцевала в легких прозрачных развевающихся туниках. Костюм Фуллер состоял из огромных развевающихся покрывал, которые превращались то в крылья бабочки, то в зримую стихию ветра.

Свободный покрой костюма способствовал созданию параллельного движению рит-



Танец бабочки Лои Фуллер

Фотографии начала XX в.
(<http://www.liveinternet.ru>)



Танец огня Лои Фуллер

Акварель

мического рисунка, в котором фигура человека растворялась в среде и одновременно сопрягалась с ней. Вокруг танцовщицы возникала еще одна, эпоподобная, реальность. Призрачность этой реальности подчеркивалась в номерах Лои Фуллер активным использованием разноцветных прожекторов. Желание Фуллер стать имматериальным светом привело даже к предложению Марии Кюри покрыть «крылья» бабочки светящимся радиоактивным веществом. Дункан, в свою очередь, считала, что танец — это «свет, льющийся на белые цветы».

Несмотря на то что в названии нового жанра присутствовало слово «свобода», связь танца с подсознанием и неконтролируемыми эмоциями фактически исключала волеизъявление человека, с чем в европейской культуре связано понятие свободы. Поскольку адепты свободного танца верили в его особые возможности формировать личность нового человека, трансформировать и гармонизировать саму жизнь, жизнестроительными функциями наделялась не самостоятельная личность, а стихия танца.

Балет как синтетический жанр, впитав в себя все вышеперечисленные новаторские тенденции в танце, претворил их в новую философию спектакля. На данном отрезке истории балета на передовые позиции выдвигается русская школа, давшая миру такой яркий феномен, как «Русские сезоны».



Р. ЛАРШ
Лампа в виде танцующей
Лои Фуллер

1901

В либретто теневой характер хронотопа конца XIX века проявился в двух основных направлениях отечественного балета.

С одной стороны, мастера балета открыли для себя экстатическое дионисийское начало. Балетмейстеры освоили такие глубинные, не контролируемые разумом стороны человеческой сущности, как естественная, «первобытная» чувственность («Египетские ночи» А.С. Аренского – М.М. Фокина, «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси – В.Ф. Нижинского) и коллективное бессознательное («Весна священная» И.Ф. Стравинского – В. Нижинского, «Половецкие пляски» А.П. Бородина – М. Фокина).

С другой стороны, с новых позиций иллюзорности самой реальности был исследован романтический мир грез и сновидений. В условиях, когда согласно новой парадигме сон/греза «зеркалили» столь же зыбкий мир действительности, бегство в мир поэтической мечты не предполагало возврата. Герои были обречены на безысходную грусть и бесконечные блуждания по лабиринтам иллюзорности («Павильон Армиды, или Оживший гобелен» Н.Н. Черепнина – М. Фокина – Т. Готье, «Шопениана, или Сильфиды», Ф. Шопена – М. Фокина, «Призрак розы» К.М. Вебера – М. Фокина – Т. Готье).

В балетах, стоящих на стыке карнавальной дионисийской культуры и романтического культа ирреальности, таких как «Петрушка» (И. Стравинский – М. Фокин – А. Бенуа), выход в реальность фантомных героев приводил к демонизации как персонажей, так и самой действительности. Балаганный фольклорный герой Петрушка, в чьей груди в бытность его куклой билось человеческое страдающее сердце, ожив, оборачивался демоном мщения.

Ярким примером силы магии потустороннего явилась трансформация смысла концертного номера, поставленного Фокиным для Анны Павловой на музыку К. Сен-Санса «Лебедь». Импрессионистический танец-импровизация, призванный передать образ птицы, спокойно плывущей по водам озера, постепенно превратился в символ трагедии духовного томления, оканчивающегося смертью, и получил новое название «Умиравший лебедь».

Еще одним способом декларирования иллюзорности реалий балетного действия стал прием «ожившей картины». Он возник в силу того, что главным соавтором хореографа на данном этапе являлся не композитор, а живописец. В балетной сценографии выдвигаются такие художники, как А.Я. Головин (в Мариинском театре), К.А. Коровин (в Большой театре), Л.С. Бакст («Клеопатра»,

«Шехеразада», «Призрак розы», «Карнавал»), А.Н. Бенуа («Петрушка»), Н.К. Рерих («Половецкие пляски», «Весна священная»). В поисках идентичной эпохе пластики хореографы совместно с художниками-сценографами обращались к изобразительной культуре соответствующих действию эпох. Как пишет В. Красовская, «музыка и танец поневоле превращались в подсобных участников действия, посредством которых созданная художником картина продолжалась и развивалась во времени, а к концу балета часто принимала исходное положение».

Наиболее ярким примером такой композиции являлся балет «Шопениана» («Сильфиды»), который начинался и заканчивался изображением гравюры 1830-х гг., времен создания Ф. Тальони первого романтического балета «Сильфида».

«Картинность» напрямую декларировала идею, что все происшедшее творилось на территории искусства и только искусства, а для персонажей и зрителя это всего лишь видение или сон. «Ожившая картина» мистифицировала также временную длительность балета. Вместо реальности развернутого действия многоактного балета утвердилась форма «картинного» одноактного балета, чья временная концепция соотносилась с принципом одномоментности импрессионистического этюда в живописи.

Реалиям балета добавляло иллюзорности своеобразное отчуждение музыки от действия. Стравинский («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Поцелуй розы») выдвинул новую концепцию балетной музыки. Он отказался от драматической разработки и психологической глубины мелодизма П.И. Чайковского и «создал некую дистанцию между образом и собой», уделяя больше внимания колористическим эффектам, намеренно холодноватой рационалистичности и ироничности (В.М. Красовская).

Хореографы брали от музыки композиционно-структурные приемы ритмической организации звукового потока, которому в целом подчинялось пантомимическое действие балета. Музыка выступала как некая внешняя, отчужденная, действующая вне добра и зла сила, подобная Року или неизбежной Судьбе. В практику вошло обращение к небалетной музыке, которая была способна «дать сплошной фон для непрерывно льющегося действия» (В.М. Красовская).

Главным средством пластической выразительности в балете становится качественно новая пластическая пантомима, в которой синтезировались порой несходные явления: обыденное психологизированное движение и танец, бытовой и классический танец, пла-

Л. БАКСТ ►

Фавн

*Эскиз костюма к балету
«Послеполуденный отдых
фавна» на музыку
К. Дебюсси
1912*



L'APRÈS MIDI D'UN TAMBOUR
(Nijinsky)

BAKST

стический язык ушедших эпох, импрессионистическая мимолетность переходов и символическая определенность остановленных пластических картин.

В качестве ведущего принципа утвердился полифоническая разработка танцевального действия, подчеркивающая сложность творимого иллюзорного мира. Для каждого персонажа разрабатывалась собственная символическая концепция пластического движения. Например, в балете «Петрушка» Фокин подчеркнул в партии Арапа, символизирующего вульгарный мир, развернутость движений наружу. Наоборот, в партии Петрушки, носителя духовности русского народа, подчеркивался уход в себя, свернутость движения вплоть до приема заплетаются ног.

Основой полифонии мог стать характерный для каждого персонажа или групп персонажей ритм. В «Половецких плясках» многоликость орды реализовывалась в «томном ходе пленниц, скачущем беге лучников, ритмическом гарцевании мальчиков» (В.М. Красовская), которые в финале сливались в один стихийный поток. Исторические формы танца также использовались для определенной характеристики. В «Жар-птице» (И. Стравинский – А. Головин – М. Фокин) образ девы-птицы, вершащей судьбы, реализовывался в

формах классического танца. Зачарованные царевны (менее сакральный слой сказки) танцевали в естественном стиле «танца босоножек», а обитатели Кощеева царства – в стиле гротескной пантомимы.

В композиционном плане бесконечность и зыбкая открытость балетного действия подчеркивались следующими приемами: «В ансамблях отменялись единый распорядок и строгая соразмерность частей. Из групповых и линейных построений кордебалета изгонялись симметрия рисунка и повторы танцевальных комбинаций. В адажио и вариациях солистов отрицалось правило округлых периодов, стремящихся к изначально намеченному завершению. В новых балетах композиция танца преследовала видимость стихийности. Поэтому она чаще всего отвечала принципу количественного и качественного нарастания. Отсюда возникла текучесть кордебалетных построений, прихотливая асимметрия групп. В танцах солистов преобладали размытые периоды, как бы незаконченные фразировки, намеренная дразнящая «недоговоренность» (В.М. Красовская).

ЛИТЕРАТУРА

Красовская В.М. История русского балета. — Л.: Искусство, 1978.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

Дункан А. Танец будущего // <http://www.heptachor.ru>

Коноваленко Н. Предисловие к русскому изданию книги «Искусство эвритмии» // <http://anthroposophy.ru/index.php>

Руднева С.Д., Сироткина И.Е. Айседора Дункан и рождение свободного танца // <http://oralhistory.ru/projects/art/sirotkina>

Труль О. Чистое искусство Айседоры Дункан // <http://idvm.narod.ru/texts/233.htm>

*Штайнер Р. Искусство эвритмии // <http://anthroposophy.ru/index.php>
<http://www.heptachor.ru>*



Тамара Карсавина –
Жар-птица в балете
И. Стравинского
«Жар-птица»
1910

Алисия Никитина –
Кошка, Сергей Лифарь –
Юноша. Балет «Кошка»
Photographie by SASHA,
London
1927. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

«Умирающий лебедь»
Анны Павловой. Впервые
исполнен в 1908 г.



Анна
ГРАЧЕВА

Каменная утопия

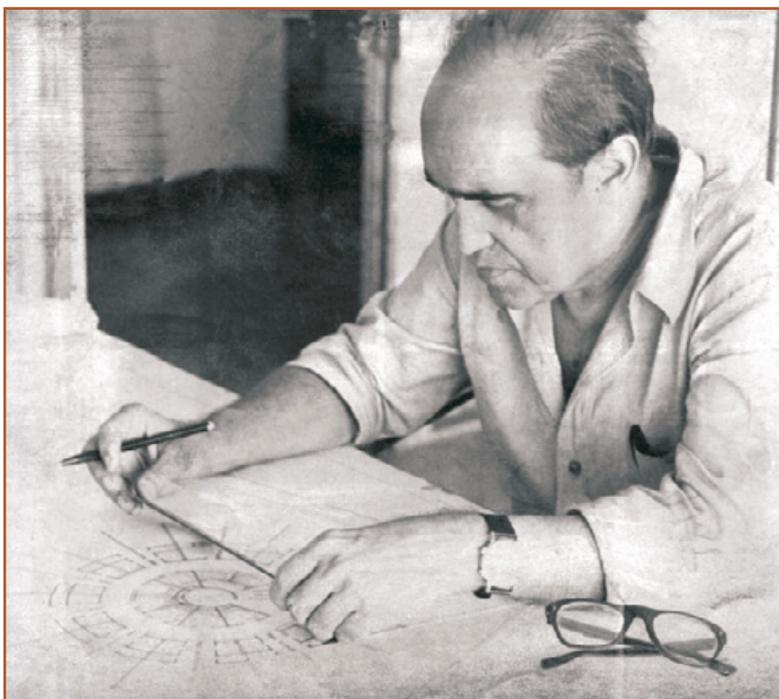
ПЛАСТИЧЕСКАЯ КРАСОТА АРХИТЕКТУРЫ ОСКАРА НИМЕЙЕРА

Изгибы времени

Оскар Нимейер, патриарх современной архитектуры, ушел из жизни 5 декабря 2012 года, за десять дней до своего 105-летия. С неизменным карандашом в руке он до конца продолжал работать в своем агентстве в Рио-де-Жанейро, из окон которого открывается вид на пляж Копакабана. Во время прошлогоднего карнавала в бразильской столице, уже передвигаясь в инвалидном кресле, Нимейер наблюдал за реконструкцией построенного им тридцать лет назад гигантского Самбадрома, предназначенного для дефиле школ самбы, — здесь в 2016 г. пройдут летние Олимпийские игры. Из шести сотен проектов, созданных им за долгую жизнь, четыреста он открывал сам, двадцать объектов по всему миру еще возводятся.

Ему удалось воплотить заветную мечту любого зодчего — построить на пустынном плато в новой столице страны городе Бразилиа десятки необычных зданий, революционная конструкция которых отрицает закон земного тяготения, и чувство поэзии, несомненно, преобладает над техникой.

Оскар Нимейер
работает над проектом
в Сан-Паулу
Фотография 1969



Духовный сын пионеров модернизма Вальтера Гропиуса, Ле Корбюзье, Людвиг Миса ван дер Роэ, Нимейер питал к ним естественную привязанность, но столь же неизбежным стало и отторжение. Очень скоро его архитектурный стиль бросил вызов верховенству прямоугольника, которое отцы-основатели культивировали до тех пор, пока пластика часовни в Роншане (1950–1955) самого Корбюзье не прозвучала как дань уважения бунтарству его бразильского ученика.

Лирические скульптурные формы Нимейера оспаривали догму пуристов — прямой угол, для их воплощения он одним из первых использовал возможности монолитного железобетона, которыми до сих пор пренебрегали.

«Меня привлекает не прямой угол, не прямая линия, жесткая, негнущаяся, а свободный и чувственный изгиб, который встретишь в очертаниях гор моей страны, в извилинах ее рек и морских волн, в округлостях тела любимой женщины» — это эпитафия к мемуарам Нимейера под названием «Изгибы времени».

По велению судьбы

15 декабря 1907 года в Рио-де-Жанейро в семье, занимавшей в столице заметное положение, родился Оскар Рибейру ди Алмейда ди Нимейер Соариш. Он гордился тем, что в нем смешалась кровь португальцев, арабов, немцев, индейцев и негров, что он «такой же метис, как все его братья-бразильцы».

К моменту его рождения дед Рибейру ди Алмейда, в свое время член Верховного суда (его именем названа улица в Рио), друг министров и президента, остался без средств, сохранив только главное воспоминание детства Оскара — дом, где три поколения семьи жили, «смеясь и плача по велению судьбы». Должно быть, от деда будущий знаменитый архитектор унаследовал легкое отношение к деньгам, бесплатно создав ряд своих проектов.

В начале века Бразилиа оставалась в стороне от влияния европейского и североамериканского модернизма. Колониальная барочная архитектура ее городов только начала разбавляться постройками эклектичного стиля. Интерес к модернизму возник, когда в Сан-Паулу начиная с 1922 г. стали проходить Недели современного искусства и когда Ле Корбюзье, чьи статьи печатались в бразильских изданиях, в 1929 г. совершил турне по Южной Америке с серией лекций.

Оскар, хотя и рисовал уже в школе, не думал, что это приведет его в архитектуру. После окончания лицея, не строя никаких планов на будущее, он вел беспечную жизнь, «будто время остановилось, чтобы дать немного развлечься».

В 21 год он женился на красивой итальянке из семьи эмигрантов и успел стать отцом единственной дочери, прежде чем, поработав в типографии отца, поступил в Национальную школу изобразительных искусств. Формирование студентов ограничивалось там французским классицизмом, и фантазия архитектора не должна была выходить за рамки концепции и технических приемов строительства.

Подарки судьбы

На третьем году учебы Оскар решил стажироваться у известного урбаниста Луисиу Кошты, приверженца модернизма, учившегося в Париже. «В это время деньги меня не интересовали, я просто хотел стать настоящим архитектором».

В 1936 г. тогдашний министр просвещения Гуштаву Капанема, увлекавшийся современным искусством, поручил Коште создать для своего ведомства проект нового здания. Луисиу сколотил команду молодых энтузиастов, куда вошел и Нимейер, получивший диплом в 1934 году. Консультантом оказался не кто иной, как Ле Корбюзье. И хотя его манифесты молодежь читала «как святую Библию», в предложенный им проект бразильцы внесли изменения. Оскар, вчерашний студент, при всем почтении к мэтру, не следовал буквально его указаниям: он вдвое удлинил опоры здания, придав ему легкость и элегантность, снабдил окна солнцезащитными панелями и разместил на крыше террасу-сад.

15-этажное величественное здание в центре Рио — первый пример классического модернизма в Латинской Америке — стало точкой отсчета для современной бразильской архитектуры.

Найти в Луисиу Коште, да еще в самом начале карьеры, участливого собрата, который привлек Оскара к проекту павильона Бразилии на Международной выставке в Нью-Йорке в 1939 г. (тот предложил округлую крышу павильона и арки между колоннами), было для молодого человека большой удачей.

Но настоящий подарок судьбы — его встреча в 1940 г. с Жоселину Кубичеком. Ставший к тому времени мэром города Белу Оризонти, он доверил начинающему архитектору построить в новом предместье Пампуля на берегу искусственного озера «место отдыха и развлечений, которого нет нигде в Бразилии»: казино, яхт-клуб, танцевальный зал и церковь. Проект казино нетерпеливый мэр поже-



Дворец Национального конгресса в г. Бразилиа
1960

лал увидеть уже назавтра, и Оскар трудился над ним ночь напролет.

Церковь Франциска Ассизского в исполнении Нимейера напоминала бегущие волны, контуры танцевального зала — движения самбы, а бетонно-стеклянная раковина казино, перекликаясь с окружающими холмами, казалась частью пейзажа. Гедонистический стиль всего ансамбля означал разрыв с жесткой и чересчур функциональной манерой Корбюзье. По поводу Пампулы швейцарец признался однажды: «Оскар, ты построил в стиле барокко, но сделал это хорошо. Похоже, мне тоже стоит взять его на вооружение».

Жилой дом «Копан»
в Сан-Паулу
1951–1965





Кафедральный собор
г. Бразилиа
1960–1970



данной игрой прямых линий и овалов», асимметричных наклонных плоскостей, создающих впечатление динамизма, который останется главной чертой его эстетики. «Я искал новый путь, отправная точка которого — свобода, а главная цель — красота», — вспоминал он. Если здание министерства просвещения с участием Ле Корбюзье заложило основу модернизма в Бразилии, именно Пампулье Бразилия обязана началом собственной архитектуры, стремящейся к свободным формам.

В грандиозном масштабе

Молодой архитектор приобретает известность в стране. В самом городе Белу Оризонти он построил также лицей, библиотеку, здание банка.

В 1944 г. его принимают как звезду на выставке, посвященной бразильской архитектуре в Музее современного искусства в Нью-Йорке, приглашают участвовать в строительстве штаб-квартиры ООН вместе с Корбюзье и группой архитекторов. И хотя проект Нимейера, наиболее удачный, по мнению членов жюри, был одобрен ими единогласно, Корбюзье уговорил Оскара разработать совместный вариант, по которому и был построен ансамбль ООН. В 1949 г. Нимейер был избран членом Американской академии науки и искусства.

Никто не мог и представить себе, что совместная работа Нимейера и Кубичека скрепит их судьбы и приведет спустя пятнадцать лет к фантастическому проекту и мировой славе. Оскар не раз говорил, что главная удача его жизни — Бразилиа — «это повторение Пампульи, только в грандиозном масштабе».

1955 год — поворотный в истории страны и жизни Нимейера. Идея перенести столицу страны в глубь территории после обретения независимости (1822 г.) обсуждалась уже на протяжении ста лет и бесконечно откладывалась. И лишь когда президентом стал Кубичек, в географическом сердце Бразилии было выбрано место новой столицы и объявлен национальный конкурс на лучший проект.



Интерьер собора

«Моя собственная архитектура началась только в Пампулье. Это был шанс пробить брешь в монотонном стиле модернизма, в моде на ложно понятую функциональность, в царившей тогда догме «форма и функция», которая противилась эстетической свободе, предоставляемой свойствами железобетона». Новая техника позволяла создавать овалы формы, напоминавшие Оскару старинные барочные церкви.

Для многих Нимейер был скорее скульптором-монументалистом, нежели архитектором, во всяком случае, железобетон давал ему неограниченные художественные возможности. Впоследствии он создаст ряд скульптурных памятников, и первым станет мемориал Кубичека в Бразилиа.

В проекте Пампульи заметно увлечение Нимейера абстрактными формами, «нежи-

Будучи членом жюри, Нимейер в нем не участвовал. В 1957 г. генплан урбаниста Лусиу Кошты — город в виде летящей птицы — был утвержден, и авантюра возведения Бразилиа на пустынном плато обрела конкретные очертания. Нимейеру Кубичек поручил строительство главных общественных зданий.

«В Бразилиа я участвовал как архитектор, которому дали самую большую свободу... Главное было предложить новые элементы, не копирующие, а отличающиеся от привычных моделей, в которых погрязла современная архитектура, элементы, которые бы вызывали удивление и волновали людей, ибо нас трогает только пластическая красота, истинное воплощение гармонии и поэзии».

Все торопились начать возведение столицы. «Вокруг нас, — вспоминал Нимейер, — сколько мог видеть глаз, простиралась пустыня, обширная земля, враждебная и молчаливая, открытая всем ветрам, покрытая пылью зимой, водой и грязью — летом». Более тысячи километров дороги до Бразилиа приходилось пробивать, распахивая джунгли, корчуга

гигантские деревья, пересекая реки, горы и плато древней неизведанной Амазонии. На стоящую дорогу проложили, как и в случае с Пампулей, только к концу строительства города.

Команда энтузиастов — архитекторов, инженеров — поселилась в наскоро построенном деревянном доме и работала круглые сутки. «На краю света в бараке с цинковой крышей я делал наброски дворцов новой столицы, величественных и оригинальных».

Театр иллюзий

Бразилиа виделась Оскару социалистической утопией, где счастливые люди будут жить в одинаковых современных домах. Идеалист и убежденный коммунист, вступивший в партию еще в 1945 г., Нимейер остался им до конца своих дней: «Человечество нуждается в мечтах, чтобы отвлечься, пусть хотя бы на мгновение, от уныния повседневного существования».

За короткое время все преобразилось «Бразилиа выросла будто из-под земли, как

Музей современного искусства в г. Нитерои
1996



Аудитория
«Ибирапуэра»
в парке Ибирапуэра
в г. Сан-Паулу
2002



Аудитория
«Ибирапуэра»
Интерьер



цветок в пустыне, украшенная новой архитектурой... Вот так эта древняя земля покрылась зданиями, людьми, шумом, радостями и печалью, — вспоминал Оскар, — в результате вмешательства человека в природу, который сделал ее театром своих иллюзий».

С верой в технический прогресс Нимейер создал свое поэтическое видение будущего. За четыре года символы столицы — дворцы президента «Алворада» и правительства «Планальто», Национальный конгресс, «Палас-отель», кафедральный собор — возникли как по мановению волшебной палочки, подтверждая предсказание одного из пророков архитектурного модернизма Адольфа Лоса: «Город XX века будет ослепительным и четким, как Сион, священный град, небесная столица».

Удивляющий и поныне собор Бразилия, воздушная структура, будто возникающая из

земли, с 16 изогнутыми колоннами, похожими на руки, воздетые к небу, «как крик веры и надежды», по словам Нимейера, убежденного атеиста, «не нуждался ни в кресте, ни в статуях святых как атрибутах Божьего Дома, ибо само по себе скульптурное творение означало религиозную идею, момент молитвы».

В 1960 г. президент Кубичек открыл всему миру самый амбициозный урбанистический проект XX века — столицу Бразилиа, образец утопического модернизма, ставшую национальной эпопеей, эмблемой прорыва Латинской Америки к прогрессу и современности.

Следуя девизу «Архитектура — это изобретательность», Нимейер применил здесь новые приемы: контрастное сопоставление объемов, стреловидные колонны, введение цвета, включение в композицию произведений смежных искусств, что позволило ему с уверенностью сказать: «Нравится вам это или нет, но вы не можете утверждать, что раньше видели что-то подобное».

Такая древняя архитектурная форма, как купол, у него не венчает здания, а, напротив, поставлена на землю и будто появляется из нее, как органический побег, под влиянием естественного процесса роста (дворец Национального конгресса в виде перевернутых куполов — выпуклого и вогнутого, по контрасту с прямоугольными небоскребами-близнецами). На вершину поставлена и пирамида в проекте музея в Каракасе. Опоры Дворца правительства соединены идущими понизу перевернутыми арками с удлиненными пролетами, что усиливает впечатление легкости, нематериальности.

Снимки необычных зданий Нимейера в Бразилиа — метафоры морской раковины, яйца или раскрытого зонта, со скошенными крышами, плавными линиями фасадов, тонкими опорами, ледяной элегантностью изгибов арок разошлись по всему миру. Андре Мальро, министр культуры Франции, заявил: «Колонны дворца Алворада (Авроры) представляют самый важный архитектурный элемент со времени греческих колонн».

Новая столица, единственная из современных городов, была признана ЮНЕСКО в 1987 г. мировым культурным наследием. Сам Ле Корбюзье признавал, что «Бразилиа — пример великолепной изобретательности, смелости и оптимизма».

Годы странствий

Конец президентского срока Жоселину Кубичека в 1960 г. привел к замедлению работ в новой столице, хотя Нимейер еще занимался строительством зданий министерства иностранных дел и правосудия тех же форм, что и дворцы: структуры из стекла и бетона, с добавлением внутренних садов и водоемов.



После прихода к власти военной хунты в 1964 г. его жизнь осложнилась, часть его проектов была заморожена, аннулирован выигранный Нимейером конкурс на строительство центра аэронавтики («Место архитекторов-коммунистов в Москве», —

Музей
Оскара Нимейера
в Куритибе
2002



заявил министр). Ему запретили занимать кафедру в университете Сан-Паулу, а затем в Йельском университете, отказали в визе в США, да мало ли еще какие неприятности готовила ему новая власть. Оскар решил покинуть родину и уехать во Францию, «увозя с собой свою горечь и свою архитектуру»...

В Париже его радушно принял Андре Мальро. «Я ставлю твою архитектуру в свой воображаемый музей, где храню все, что видел и любил в мире», — сказал он Оскару. Де Голль дал ему разрешение на работу. «Те, кто хотел избавиться от меня, сами того не желая, дали уникальный шанс показать Старой Европе легкие формы моей архитектуры».

Нимейер оставил память о себе во Франции, построив Дом культуры в Гавре, который считают самым скульптурным из его творений, здания газеты «Юманите» и Биржи труда и особенно Штаб-квартиры компартии в Париже (1966–1971) — над

ним он работал бесплатно. Об этом здании с фасадом из стекла и стали в форме буквы S и белым куполом сбоку, покрывающим подземную аудиторию (газеты назвали его бункером-люкс), президент Жорж Помпиду за дружеским обедом сказал Оскару: «Это единственное, что удалось коммунистам».

Бразилец работал не покладая рук, спроектировав в 1967 г. здание издательства Джорджо Мандадори в окрестностях Милана, монументальное сооружение, напоминающее мост над водой, снабженное системой грандиозных бетонных аркад разной величины, придающих фасаду почти музыкальный ритм. Университет в алжирском Константине, отражение инженерного прогресса — не стандартный студгородок, а компактный кампус из пяти современных зданий, Оскар считал лучшей своей работой.

Впрочем, таких достижений у него было немало, его престиж был настолько велик, что философ Раймон Арон предложил ему читать лекции в знаменитом Коллеж де Франс.

«За лучший мир»

Нимейер наезжал на родину с короткими визитами, завершая строительство в Бразилии ранее утвержденных проектов, например Министерства обороны (1974). Чиновникам этого ведомства, поинтересовавшимся, будет ли их здание современным или классическим, Нимейер ответил: «А в случае войны вы бы предпочли какое оружие, современное или классическое?»

Но жить между двумя мирами, тоскуя о близких и друзьях, о горах и море своей страны, стало не под силу. Его не мог удержать даже Париж, мекка художников и архитекторов, общение с Сартром, Арагоном, Ароном, французскими коммунистами. Его тоска вылилась в наивное стихотворение, крик души, объяснявшее решение вернуться в 1985 г. домой: «Я далеко от всего, что люблю, от этой земли, такой прекрасной, где я родился. Однажды я все брошу и отправлюсь в Бразилию, туда, где хочу жить».

Оскар Нимейер получил все мыслимые высшие награды — от Ленинской премии (1963) и золотой медали Американского института архитектуры (1970) до премии Притцкера, аналога Нобелевской премии за достижения в области архитектуры (1988), Премиум Империаале японского императора и премии принца Астурийского. Орденами Почетного легиона и Дружбы народов его удостоили Франция и Россия в 2007 г. по случаю столетия.

Даже с приближением к этому солидному рубежу он не утратил ни отваги, ни таланта, построив удивительный музей современного искусства в виде белоснежной летающей тарелки в Нитерое, напротив Рио. Этот футу-

Культурный центр
Оскара Нимейера
в г. Авилесе
2011





Дворец правительства
в г. Бразилиа
1960

ристический корабль размещен на отвесной скале над океаном, откуда открывается великолепный вид на бухту.

Один из своих последних скульптурных монументов, Мемориал Латинской Америки (1988–1989) в Сан-Паулу в виде громадной протянутой руки — напоминание о трагическом прошлом народов континента, Оскар наполнил скульптурами, витражами, картинами, барельефами разных художников. В 2000 г. он открыл собственный музей в Куритибе, в 2011 г. в испанском городке Авилесе — культурный центр, названный в честь автора проекта.

Природа одарила неукротимого бразильца с твердым, выдвинутым вперед подбородком и обаянием южанина такой жизненной силой, что, потеряв жену Анниту, с которой прожил душа в душу 76 лет, и, пережив дочь, умершую в 82 года, Оскар женился на пороге столетия на своей секретарше на 40 лет его моложе и чувствовал себя счастливым, как в молодости.

В 1992–1996 гг. Нимейер возглавлял компартию Бразилии, считая, что «иногда важнее выходить на улицу с протестами, чем заниматься архитектурой». Фидель Кастро сказал тогда: «В мире осталось только два коммуниста — я и Оскар».

В день смерти Нимейера на Штаб-квартире компартии в Париже были спущены французский и бразильский флаги. «Бразилия потеряла одного из своих гениев, — сказала Дилма Руссеф, президент Бразилии. — Мало кто так неистово мечтал и так много воплотил в жизнь, как он».

На стене его ателье осталась надпись «За лучший мир».

Мемориал
Жуселину Кубичека
1980. Бразилиа



Роза
ЧАУРИНА

Балтийский Ахилл

Стасис Красаускас
Фотография начала
1970-х

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

¹ В древнегреческой легенде об Ахилле говорится, что его мать богиня Фетида, желая сделать сына неуязвимым, погрузила младенца в священные воды Стикса; лишь пятка, за которую она его держала, не коснулась воды и осталась уязвимой. Отсюда и ставшее крылатым выражение «ахиллесова пята» (т.е. слабое, уязвимое место кого-либо или чего-либо).

² *Кифара* — струнный щипковый музыкальный инструмент, родственник лире.

Известно, что Ахилл (Ахиллес)¹ — это могучий герой Древней Греции. Будучи очень сильным, он мог убить льва, отлично бегая, настигал оленя. Ему не было равных в умении владеть оружием. Он играл на сладкозвучной кифаре², прекрасно пел... А балтийским Ахиллом писатель Василий Аксенов называл, и не без основания, литовского художника-графика Стасиса Красаускаса (1929–1977), человека с мужественным лицом, атлетическим телосложением, красивого, безмерно доброго и талантливого.

Он любил поэзию, музыку, изобразительное искусство, хорошее кино. Снялся в фильме «Шаги в ночи». А когда спросили: «Зачем?» — ответил: «Хотел узнать, как это делается». Спел ведущую партию в литовской опере Ю. Карнавичуса «Гражина».

Профессиональный спортсмен, он увлекался многоборьем, волейболом, водным поло, не раз становился чемпионом Прибалтики по плаванию. Об одном из соревнований по метанию копья с улыбкой вспоминал: «Копье улетело куда-то. Стадиончик был маленький, и я не рассчитал».



Стасиса Красаускаса манило всё, но победила графика. В 1958 г. он с отличием окончил Вильнюсский государственный художественный институт и с 1961 г. стал преподавать в нем. В 1965 г. художник-график Красаускас был удостоен Государственной премии Литовской ССР, в 1976 г. он становится лауреатом Государственной премии СССР, а в 1977 г. — народным художником Литвы.

Ему были подвластны различные техники: книжная графика, ксилография, цинкография, литография, станковая гравюра, офорт, эстамп... Черное и белое — вот два цвета, которые чаще всего выбирал график из великого цветового богатства. Художник создал свой мир — высокий и прекрасный, тревожный и драматический, с множеством переходов от черного к белому. Уже в ранних его работах было что-то космическое. Но если взглядеться, можно почувствовать не космический сигнал, а человеческую душу, биение человеческого сердца.

Красаускас был большим другом одного из самых популярных всесоюзных литературно-художественных журналов «Юность». В редакции этого журнала прошла первая выставка работ художника. «Юности» он подарил свою литографию, которая с марта 1963 г. украси-

Юность
1963

ла титульный лист журнала и стала его символом. Нежное девичье лицо в переплетении встревоженных ветром березовых веточек-линий. Один из листочков чудесным образом превратился в загадочную улыбку, словно сама весна — юность природы улыбается нам.

Нередко бывало, что произведение, недолговечность которого Красаускас прекрасно понимал, он создавал на... прибрежном песке в литовском городе Паланге. Василий Аксенов в рассказе «Непрерывная линия» вспоминал, как однажды, когда художник после заплыва вышел на берег пляжа, кто-то из друзей спросил: «А что у тебя в правой руке, Стасис?» Тот с недоумением посмотрел на тонкую палочку у себя в кулаке. Он повертел ее, затем просиял: «Это, должно быть, для рисования гравюр по мокрому плоскому песку перед друзьями в закатный час на балтийском пляже».

И на мокром красноватом песке стал появляться шедевр — бесконечная линия графики, где одно переходит в другое: рука прикасается к дереву и прорастает пучком цветов, но тут же один цветок оборачивается кругленькой душкой-совой, а змей-искуситель превращается в добродушных животных Литвы... Далее перехлест рук, дивные всплески глаз, как брызги с весел; фейерверки становятся крутящими сальто акробатами; взявшиеся за руки мужчина, женщина и ребенок шествуют среди цветущих полей...»

Ахиллесовой пятой Красаускаса стала тяжелая болезнь. Медицина оказалась бессильной. Близкий друг художника поэт Роберт Рождественский пишет стихотворение, которое звучит как мольба:

Этого стихотворения ты не прочтешь никогда.
В город вошли, зверея, белые холода.
Сколько зима продлится, хлынувши через край?
Тихо в твоей больнице... Стаська, не умирай...
Пусть в коридоре голом, слова мне не сказав,
Ставший родным онколог вновь отведет глаза.
В тонкой броне халата медленно я войду
В маленькую палату, в тягостную беду.
Сделаю всё, что нужно, — слезы сумею скрыть.
Буду острить натужно, о пустяках говорить,
Врать, от стыда сгорая... Так и не разберу:
Может быть, мы играем оба в одну беду?!
Может, болтая о разном, — очень еще живой, —
Ты между тем прекрасно знаешь диагноз свой?
Может, смеешься нарочно в этот и в прошлый раз.
Голову нам мороча, слишком жалея нас?..
В окна больших и хмурых высветится ответ:
Как на твоих гравюрах — белый и черный цвет.
И до безумия просто канет в снежный февраль
Страшная эта просьба: Стаська, не умирай...

Стасис Красаускас ушел из жизни молодым. Но осталась его графика, проходят выставки его работ на родине и за рубежом, вышла в свет книга воспоминаний о нем, а название его последней и самой значительной работы «Вечно живые» звучит символично и для самого художника.

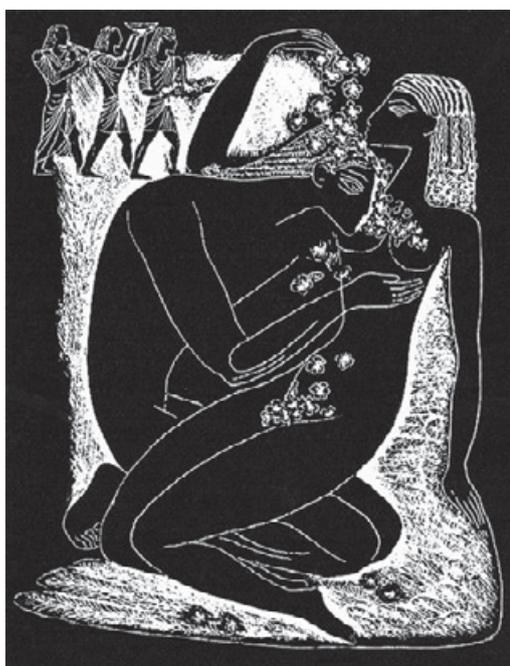
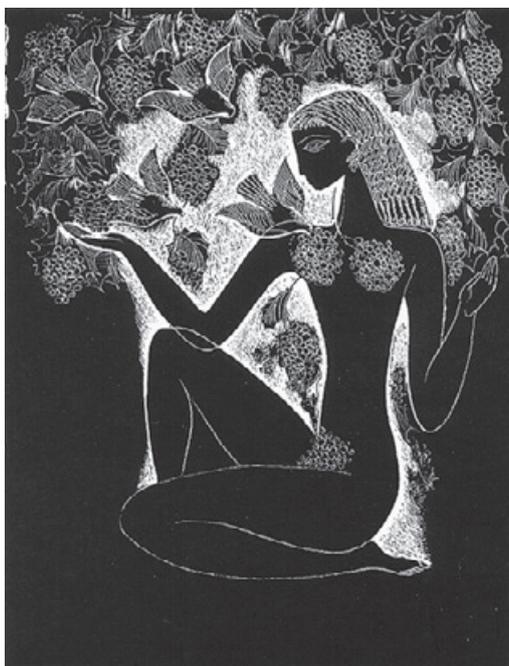
...Графический цикл «Вечно живые» (1973–1975), изданный в Вильнюсе тиражом 20 тыс. экземпляров, разошелся в считанные часы. Позднее во всесоюзном издательстве он вышел уже миллионным тиражом. Сегодня «Вечно живые» — часть мировой художественной культуры. Его корни уходят в поэму Р. Рождественского «Реквием»:



Иллюстрация к книге
Э. Межелайтиса
«Авиаэтюды»
1964



Айсте в детстве
Начало 1960-х



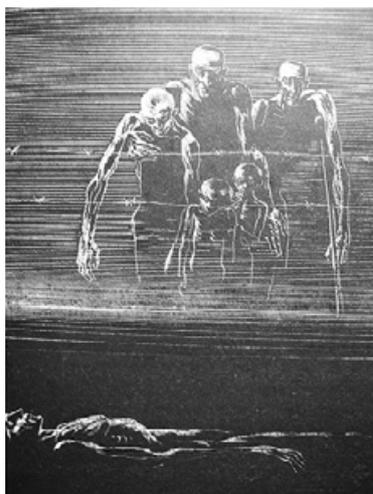
Иллюстрации к книге
«Песнь песней»
царя Соломона
1970

Вечная слава героям! Вечная слава!
 Слава героям! Слава!
 Помните через года, через века — помните
 О тех, кто уже не придет никогда, помните!..
 Это нужно не мертвым!
 Это нужно живым!

Цикл «Вечно живые» состоит из 36 графических листов. В черно-белой графике лист делится на две части: в нижней — фон черный (смерть), в верхней — белый (жизнь). Безграничная вера в торжество жизни чувствуется во всем. Даже лежащий в земле солдат будто не погиб, а уснул. И над ним тревожные и прекрасные видения — его сны, его земная жизнь, его мечты... («Грезы», «Жизнь»).

Мир в двух измерениях стал композиционным ключом художника. Параллельно развиваются две темы: жизнь — на земле, погибший солдат — в земле. В лунном диске как бы отраженным светом вырисовывается профиль погибшего. Его подвиг, его жизнь, его смерть освещают землю, земные дела людей. Словно

Листы из графического цикла «Вечно живые» 1973–1975

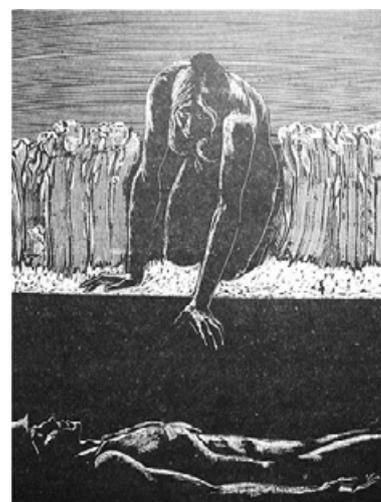


бы смотрит он оттуда, из невысказанной дали, всё ли на земле без него в порядке, как будто до сих пор считает себя за всё в ответе.

Образы графической поэмы Красаускаса развиваются экспрессивно. Вглядитесь в солдата, лежащего в земле. Его поза, руки, выражение лица меняются от листа к листу. Меняется и возраст: то перед нами юноша, то старик, то мальчик, а то мужчина средних лет. Все зависит от того, что находится наверху, там, где бушует жизнь.

Художник не любил перегружать свои работы предметами. «Вечно живые» не исключение. Здесь всего три вещи: каска, лопата, соха. Но каждая из них несет смысловую нагрузку.

В цикле гравюр «Вечно живые» мысль сливается с эмоцией и начинает звучать как мощ-



ный хорал. А память, окрашенная эмоционально, — самая долговременная («память сердца»).

Графический цикл «Вечно живые» выходит за пределы поэмы Рождественского «Реквием». Почему? Потому, что рождает ассоциации, количество которых зависит от начитанности, эрудиции каждого. Так, например, идущие в бой солдаты на графическом листе Красаускаса ассоциируются с картиной А. Дейнеки «Оборона Севастополя», на которой защитники города, «даже мертвые, прежде чем упасть, делают шаг вперед» (Н.Тихонов. «Перекоп»), и с поэмой А.Твардовского «Василий Тёркин»:

Бой идет, святой и правый,
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.

А весь цикл Красаускаса «Вечно живые» вызывает ассоциацию со стихотворением С. Орлова «Его зарыли в шар земной»:

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат...
Давным-давно закончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолей...

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1) Прокомментируйте одно из любимых изречений Стасиса Красаускаса: «Живопись — терапевт, графика — хирург».

2) В изобразительном искусстве, — говорил Красаускас, — есть момент очень сложного техницизма... Беда в том, что техническая сторона, которая для специалистов может быть интересной, частенько сводит на нет саму идею. Страдают эмоциональная и интеллектуальная стороны: они, эти главные вещи, уходят на третий, четвертый план, а на первый вылезает КАК (как сделано). И тогда я в знак протеста заявляю, что, очевидно, важнее ЧТО и только после этого должно появиться КАК». **Вы согласны с мнением художника? Дайте развернутый ответ.**

3) Красаускас любил поэзию и любил ее иллюстрировать. На вопрос «Почему?» отвечал, что нигде не находит больше простора для выражения своих чувств, позиций, мировоззрения. **Как вы думаете, о чем свидетельствует тот факт, что цикл «Вечно живые» нередко называют графической поэмой?**

4) Красаускас был убежден, что книжная графика — это отдельный вид искусства, входящий в книгу, но отнюдь не сопровождающий литературу. Художнику «нужно найти пластический, органичный язык, который спаялся бы с самой темой. Здесь соавторы, каждый на своем языке, говорят об одном и том же: один — словом, другой — зрительным образом...» **Вы разделяете точку зрения художника?**

5) Прочитайте текст и добавьте недостающее название последнего и самого значительного графического цикла Красаускаса.

Разносторонность творческих интересов литовского художника поражает. Он иллюстрирует «Песнь песней» (раздел Ветхого Завета Библии: сборник лирических песен, оказавший влияние на развитие лирической поэзии народов мира), произведения Шекспира, Э. Межелайтиса, Вл. Маяковского, Ю. Марцинкявичюса, В. Аксенова, М. Слуцкаса, Р. Рождественского... Назовем лишь несколько работ Красаускаса: «Человек», «Юность», «Рождение женщины», «Лето», «Кровь и пепел», «К звездам», «Бессмертие»...

6) Какая ассоциация возникает у вас, когда вы рассматриваете графический лист из цикла «Вечно живые», где над погибшим солдатом пролетает стая журавлей?

На память приходит ставшая классикой песня «Журавли» (слова Расула Гамзатова, музыка Яна Френкеля):

Мне кажется порою, что солдаты,
С кровавых не пришедшие полей,
Не в землю нашу полегли когда-то,
А превратились в белых журавлей...
Они до сей поры с времен тех дальних
Летят и подают нам голоса.
Не потому ль так часто и печально
Мы замолкаем, глядя в небеса...

7) Есть имена, которые превратились в символы. Когда мы произносим «Пушкин», «Чайковский», «Суриков», комментарии не требуются, потому что в них воплотился национальный гений народа. Для Литвы — это литовский художник и композитор Чюрлёнис (1875–1911), творчество которого очень любил Стасис Красаускас.

А кто ваш любимый художник?



Николай
БАРАБАНОВ

«Иду сказать людям, что они сильны и могучи»

Александр Скрябин
Фотография начала XX в.

ИДЕЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ
В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. СКРЯБИНА

П. РУБЕНС
Прометей прикованный
1612

Впечатления от премьеры

В начале марта 1911 года в музыкальной жизни России произошло выдающееся событие. В Москве, в зале Благородного собрания, известном ныне как Колонный зал Дома Союзов, состоялась премьера симфонической поэмы Скрябина «Прометей» для оркестра, хора, фортепиано и органа. Солистом-пианистом выступил автор, который к тому времени был в зените своей композиторской славы.

Интерес к «Поэме огня» (таково второе название «Прометей») у публики был огромен – слушатели к тому времени уже познакомились с тремя скрябинскими симфониями, с «Поэмой экстаза» и его многочисленными фортепианными произведениями. Новизна музыкального языка «Прометей» была такова, что готовивший премьеру дирижер Сергей Кусевицкий провел целых девять репетиций – для произведения, звучащего менее получаса, это очень много.

Успех был огромным. Через неделю «Прометей» был повторен в Петербурге, в ноябре – снова в Петербурге, но под управлением Александра Зилоти (заметим попутно – кузена Рахманинова), а в следующем году с «Прометеем» познакомилась Европа – Германия, Англия, Нидерланды.

И в то же время «Прометей» многих скорее озадачил. Есть фортепианная партия, но это – не вполне традиционный концерт для фортепиано с оркестром. Есть хор, но это не вполне кантата – он звучит лишь в конце произведения, и притом без слов. Правильнее говорить, что это некий своеобразный синтез названных форм, но тогда многие этого не поняли. Наконец, в партитуре «Прометей» есть строка «Luce», то есть «свет», однако исполнения проходили без светового оформления – было неясно, как это технически осуществить.

Молодой Н.Я. Мясковский назвал поэму Скрябина «изумительнейшим явлением человеческого духа, недостижимым, углубленнейшим...». Преклонявшийся перед Скрябиным и сделавший немало для пропаганды его творчества критик В.Г. Каратыгин писал: «Никогда и ни одному композитору не удавалось



создавать таких бешеных звуковых вихрей, как Скрябину в «Прометее». Но эти вихри, как и символизируемые ими экстатические восторги, – стоячие. Скорость вихревого движения огромна. Но вся вихревая система неподвижна».

Впечатления от премьеры одного из музыкальных критиков: «В публике равнодушных не было; все признавали необычайность, значительность нового явления, но того единодушного непосредственного подъема, как за два года перед тем, при первом исполнении «Божественной поэмы» и «Экстаза», не было. Большинство недоумевало. Часть меньшинства горячо аплодировала; другая (меньшая) часть шикала, чего за два года раньше вовсе не было. И в печати, рядом с апологетическими статьями, появились по адресу Скрябина резкие нападки, каких раньше (в Москве, по крайней мере) не бывало».

А.Б. Гольденвейзер, выдающийся пианист и педагог, впоследствии народный артист СССР, в 1946 г. осуществивший запись «Прометей» на радио (оркестром дирижировал Н.С. Голованов), отозвался на премьеру так: «В «Прометее» многое сродни двум предшествующим симфониям Скрябина... Но здесь мы наслаждаться все равно не можем, ибо

все равно ничего не можем понять... Мы стоим с закрытыми глазами перед великим произведением будущего». Молодой Сергей Прокофьев: «Слушал «Прометея», которого для пущего вразумления непонятливой публики повторяли дважды. Мера энергичная и не лишённая остроумия. Мое впечатление: «Прометей» скучен, подьёмы отсутствуют, трели и всплески донимают, форма расплывчатая. В остальном «Прометей» высокозамечательное произведение».

Совершенно не понял «Прометея» выдающийся русский композитор С.И.Танеев – один из учителей Скрябина. С «Прометеем» его познакомил Л.Л. Сабанеев, впоследствии биограф Скрябина, сделавший четырехручное фортепианное переложение «Поэмы огня» и сыгравший ее Танееву наизусть, чем последний был поражен. «Значит, есть же *какая-то закономерность* во всем этом, раз вы играете наизусть, – сказал он тоном «научной объективности». Но на вопросы, нравится ли ему, он только качал головою: – Ничего, решительно ничего не понимаю».

Что же касается тогдашней прессы, то процитируем газету «Новое время» (по поводу наличия в партитуре «световой строки»): «Идея по скрябинскому пути, композиторы скоро потребуют настоящей луны или солнца, или воды... После симфонии «огня» мы вправе ожидать симфонии «запахов»... А уж какие запахи будут – об этом речь впереди у таких авторов».

Негативные оценки творчества композитора имели место и раньше. Весной 1907 г., в то время когда Скрябин работал над «Поэмой экстаза», его жена Т.Ф. Шлецер-Скрябина писала из Парижа ученице Скрябина, пианистке М.С. Неменовой-Лунц: «Кстати, Рахманинов очень славный, мы с ним дружим и очень добродушно спорим – он уверяет, что Саша идет по ложной дороге!»

Свидетельство гениальности

Римский-Корсаков до премьеры «Прометея» не дождался, однако предыдущие произведения Скрябина знал. И признавался: «Уж не сходит ли он с ума на почве религиозно-эротического помешательства?.. Слышал я также... его «Поэму экстаза» (правда, на рояле); пожалуй... даже и сильно, но все же это какой-то корень из минус единицы...»

Это было сказано вскоре после возвращения в Петербург из Парижа, где Римский-Корсаков встречался со Скрябиным. А о самой парижской встрече он писал: «Очень интересный вечер мы провели у Скрябина. Он показывал свой «Экстаз», где есть прекрасная музыка, и развивал план следующего своего сочинения, задуманного в грандиозных, не-

обычайных, даже неосуществимых размерах. Вообще он теперь вдавался в философию, на которой основывает свои сочинения, и, страдая манией величия, забрел в такие дебри, что некоторые считают его прямо сумасшедшим».

Заметим, что «следующим сочинением», упоминаемым Римским-Корсаковым, должна была стать «Мистерия», которую Скрябин так и не написал и которая рисовалась в его воображении как некое грандиозное произведение. В ней должны были объединиться все виды искусств – музыка, поэзия, танец, архитектура, а в ее исполнении должно было участвовать ни много ни мало как все человечество.

Исполнение «Мистерии» должно было повлечь за собой некий грандиозный переворот, означавший рубеж в истории цивилизации. Местом исполнения «Мистерии» предполагалась Индия, а само исполнение должно было происходить в стоящем на берегу озера храме с полусферическим куполом – его отражение в воде должно было образовывать шар, который, по представлениям Скрябина, являлся самой совершенной геометрической формой. «Прометей» стал для Скрябина первым подходом, если угодно, развернутым эскизом к тому, что стало в итоге главным делом всей его жизни.

И еще одно свидетельство – Бориса Пастернака. Пастернак-юноша показывал Скрябину свои фортепианные сочинения, которые тот не только одобрил, но и дал Пастернаку важнейшие советы: «...говорил о вреде импровизации, о том, когда, зачем и как надо писать. В образцы простоты, к которой всегда следует стремиться, он ставил свои новые сонаты, ославленные за головоломность» («Охранная грамота»). А в 1956 г. в своих воспоминаниях и размышлениях «Люди и положения» Пастернак признавался: «Ввиду моей нынешней отсталости от музыки и моих отмерших и совершенно истлевших связей с ней, Скрябиным моих воспоминаний, Скрябиным, которым я жил и питался, как хлебом насущным, остался Скрябин среднего периода, приблизительно от третьей сонаты до пятой. Гармонические зарницы Прометея и его последних произведений кажутся мне только свидетельствами его гения, а не повседневной пищей для души, а в этих свидетельствах я не нуждаюсь, потому что поверил ему без доказательства».

Световая симфония

Возникают вопросы: что же все-таки написал Скрябин? Что стоит за его музыкой? Какие исторические обстоятельства вызвали к жизни данное произведение? Какими худо-

Л. ПАСТЕРНАК
Выступление
А.Н. Скрябина
и С.А. Кусевицкого
1911



жественными средствами был воплощен замысел? Какое значение имел «Прометей» для творческой биографии композитора? Стал ли «Прометей» для Скрябина итоговым произведением, особенно если учесть, что это произведение оказалось для его автора последней прижизненной премьерой? На эти и многие другие вопросы нам и предстоит далее искать ответы.

Прежде всего, скрябинский «Прометей» не является иллюстрацией античного мифа о герое, похитившем с неба огонь для людей. В нем находит свое выражение не конкретный сюжет древнегреческой поэмы, а обобщенная идея человека-титана, человека-борца. По свидетельству композитора, «Прометей» есть символ, в разных формах встречающийся во всех древних учениях. Это – активная энергия вселенной, творческий принцип, это – огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль».

В эмоционально-образном плане в «Поэме огня» происходит то, о чем в начале двадцатых годов писал Б.В. Асафьев: «Характер этой поэмы – сурово-мрачный. На вершинах гор, в ледниковых полях зарождается действие. Таинственно-холодный свет брезжит вокруг. Спят разрушительные силы Хаоса. К ним взывает властный, повелевающий голос. То дух, перешедший грани экстаза и овладевший божественной магией творчества, вступает в борьбу с мрачным миром безначалия... Пробуждаются спящие силы. Рождается противоборство. Вспыхивают огни, сочетаются в пламя. Великий небывалый пожар! Так в XX веке гордый человек в противовес возникшей на заре человечества легенде о потопе, по воле божества уничтожившего греховный род людской, создает новый миф о **переоценке** в огненном крещении старого, божеством созданного мира и о создании нового властью человеческой воли. «Прометей» создавался в течение 1909–1910 годов, накануне великого кризиса «культуры, мысли и жизни». Скрябин словно бы жил в предчувствии надвигающихся событий. В некотором смысле «Поэма огня» Скрябина является продолжением и развитием грандиозного вдохновенного финала «Гибели богов» Вагнера – потрясающего завершения мировой трагедии, развернутой в «Кольце нибелунга». Но там стихия выступает как грозная судьба, как грозный судья и мститель богов, предавшихся людским страстям и похотям. У Скрябина же гордый человеческий Дух зажигает пожар мира и, презирая созданное не им, творит вновь... В «Прометее» развернут акт творения нового мира, того мира, который открывается перед духовным взором человека в экстатическом восторге...»

Сказанное определило форму произведения. «Прометей» «объединяет одночастную

программную симфонию в форме сонатного аллегро с необычайно большим количеством символических лейттем; фортепианный концерт с оркестром (по замыслу Скрябина, фортепианная партия должна символизировать героическую, творческую личность, а партия оркестра – окружающий ее мир, вселенную, космическое начало); кантату, в которой хор поет без слов, выполняя по преимуществу лишь тембровые функции; и, наконец, «симфонию света»: в строке «Luce» в партитуре Скрябин впервые в мировом искусстве пытался нотами конкретизировать идею «цветового слуха», то есть психологического соответствия в восприятии ладотональности, с одной стороны, и цвета – «красочности образа» – с другой» (В.Ю. Дельсон).

Конкретного инструмента, имевшего «световую клавиатуру» в те годы еще не было, и конструкцию его Скрябин представлял себе достаточно приблизительно, хотя пути создания такого инструмента он искал. Например, он обсуждал эти вопросы с профессором электротехники Московского высшего технического училища А.Э. Мозером. Предполагалось, что в процессе смены музыкальных образов и гармонического развития зал будет освещаться светом различной окраски. Она должна быть серовато-лиловой в первых тактах «Прометее», далее слушатели погружались в синий, а затем в багрово-красный свет, а в финале зал заливал ослепительно белый свет.

По свидетельству одного из первых биографов Скрябина, Л.Л. Сабанеева, «Александр Николаевич был необычайно упорен в своем желании видеть **именно зал наполненным** какой-то недостижимой «светящейся материей», которая бы вся просияла светом». А однажды, поздним вечером, в ресторане «Прага» Скрябин сделал для Сабанеева подробные комментарии к световой партии «Прометее».

«Александр Николаевич стал мне диктовать, начиная с первого аккорда, описывая света в их интенсивности и цвете. Сначала описывал несколько абстрактно, а я писал на партитуре карандашом. Потом, видимо, его воображение стало разгораться, он стал выражаться более художественно, более образно, даже увлекательно, в его словах стали появляться не одни цвета, а целые «образы светов», **молнии, тучи, туманы, облака**. Видно было, что целая световая переменная картина, настоящая симфония цветов и форм рисуется его взору. Потом, и это было довольно скоро, он уже взял у меня мой карандаш и стал сам писать, увлекшись этим делом и все более разгораясь. Вся огромная партитура была написана его стоячим характерным почерком, рассказывавшим описательно световую сим-

фонию». Ныне эта партитура, увезенная Сабанеевым в эмиграцию, хранится в Парижской национальной библиотеке.

Влечение к звездам

Обратим теперь внимание на присутствующую в цитированном выше комментарии Асафьева слова «космическое начало». В творчестве Скрябина это начало присутствовало и прежде. Например, в упоминавшейся Третьей симфонии (1903–1904), имеющей подзаголовков «Божественная поэма» и состоящей из трех частей: «Борьба», «Наслаждения» и «Божественная игра».

Характеризуя ее, Асафьев проводит параллель между этой симфонией и скрябинскими сонатами, создававшимися в эти годы. «О том же, как происходит претворение чувственного пламени земного рая в созерцание звездных высот и как свершается очищение от страстности, дивно поют медленно струящиеся волны музыки в *Andante* Четвертой сонаты и *Languido* – Пятой. Но и во влечении к звездам нет бесплотного аскетизма. На высших пределах духовных озарений Скрябин не отрывался от земли как от носительницы женского начала, жаждущего оплодотворения и в свою очередь питающего. Сильный Дух не растворяется в созерцании красоты чувственной. В ней он почерпает новые силы и устремляется в мир свободной **игры**, в мир упоения своим творчеством».

Идея синтеза музыки и цвета возникла у Скрябина прежде, чем был написан «Прометей». Вот что писал Скрябин во время работы над «Поэмой экстаза» дирижеру М.И. Альтшулеру, под управлением которого «Экстаз» был спустя год исполнен в Нью-Йорке: «Ты увидишь, что я буду делать в следующем моем сочинении!.. Фантазии у меня очень много, но ее одной не всегда достаточно». Альтшулер же, по свидетельству Скрябина, хотел «поставить ее со всей возможной роскошью и даже применить в первый раз световые эффекты».

Асафьев о музыке «Поэмы экстаза» и о том, что за нею последовало, пишет следующее: «С ней немислимо связывать какие-либо отчетливо осязаемые образы из мира видимого. Ткань ее непрестанно одухотворяется. Она напоена и пронизана токами, чье присутствие мы лишь чувствуем вокруг нас, но сущность которых не дано нам определить... Гамма скрябинских ощущений беспредельна: она утончается до еле уловимых, нежных очертаний хрупких, ломких звуковых сплетающихся линий, прикосновение к которым рождает прекрасно-лазурную, нежно волнующую музыку. Но она же углубляется до величавой потрясающей скорби, до гнева божественно-грозного, до жажды разрушения и уничтоже-

ния, до заклятий, до зова темных, слепых сил Хаоса...» И далее: «Человек, ощутивший и воплотивший в «Поэме экстаза» восторг наслаждения творческой игрой, выступает как божественная личность, как Прометей, дерзновенно вырывая власть творения у высшей силы и вручая ее людям. Прометеев огонь – луч солнца – творческое начало. В музыке своей поэмы Скрябин создает мир».

Более того – своим искусством Скрябин стремится изменить сознание слушателей. И здесь снова возникают важнейшие вопросы. Какие умонастроения эпохи породили скрябинские сочинения? Как эти вопросы повлияли на эволюцию его мировоззрения?

Выплеск энергии

Бесспорно, что на мировоззрение Скрябина огромное влияние оказали те социальные потрясения, которые пережила Россия в начале XX века. Но не только. Вот что писал композитор весной 1906 г. своей близкой знакомой М.К. Морозовой, бывшей в течение ряда лет его меценаткой: «**Политическая** революция в России в ее настоящей фазе и переворот, которого я хочу, – вещи разные, хотя, конечно, эта революция, как и всякое брожение, приближает наступление желанного момента. Употребляя слово **переворот**, я делаю ошибку. Я хочу не **осуществления чего бы то ни было**, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством. Значит, прежде всего, должно быть окончено мое главное сочинение... **Мой** момент еще не настал. Но он приближается. Будет праздник! Скоро!»

«Главным сочинением» должна была стать «Мистерия». Отсюда же – мятежность музыки Скрябина.

В апокалиптической по настроению Седьмой сонате¹, сочинявшейся почти одновременно с «Прометеем», Скрябин стремился выра-

¹ В своих апокалиптических настроениях Скрябин не был одинок. В качестве примеров в музыке назовем симфоническую поэму Рахманинова «Остров мертвых» (1909) и его же поэму для солистов, хора и оркестра «Колокола» на тексты Э. По в переводе К. Бальмонта (1913), а также Третью симфонию молодого в те годы Н.Я. Мясковского (1912), которая заканчивается грандиозным траурным маршем.



Партитура «Прометей»
А. Скрябина
Обложка Ж. Дельвия. 1911.
Париж

зять свои философские воззрения. «Композитор пытался даже закреплять за каждой из тем и за каждым эпизодом музыкального произведения те или иные положения своих философско-эстетических концепций. Ему казалось, что чуть ли не «каждая нота» сонаты в точности соответствует ее мистериальной программе... Философской программой Седьмой сонаты является идеалистически понимаемое противопоставление субъективного и объективного начал, духа и материи, активно-мужественного (творческого) и женственно-пассивного, а также – взаимодействие полярно противоположных начал в процессе всеобщего развития. Художник-творец, как дерзновенный Прометей, осмеливается волей своего гения преобразовывать мир (объект); он «ведет» его через экстаз к «катастрофе» (в широком, эсхатологическом понимании). Только по миновании такого рода «очистительной» и «расковылающей» грани существования миру открывается заветная свобода человеческого духа...» (В.Ю. Дельсон).

И это – выражение умонастроений эпохи, в которую вступало тогда человечество, эпохи надвигавшейся Первой мировой войны и всего того, что за этой войной последовало.

Отметим особо одно крайне важное обстоятельство. Время, в которое жил и творил Скрябин, было временем великих научных открытий, которые переворачивали представления людей об окружающем их мире. В частности, это касается новейших физических теорий, возникших в те годы. До появления общей теории относительности Скрябин не дожил лишь год, а вот о специальной теории относительности некоторое представление имел – с ее идеями композитора познакомил уже упоминавшийся нами профессор физики Мозер. Скрябин воспринял эти идеи не просто с огромным интересом, но как подтверждение своего собственного философского миропонимания.

Напомним: знаменитая формула Эйнштейна, утверждающая эквивалентность массы и энергии, имеет вид $E = mc^2$ (в левой части равенства записана энергия, а в правой – масса, умноженная на квадрат скорости света в вакууме). Значит, масса может исчезать, трансформироваться в энергию. Но тогда, по понятиям начала XX в., было возможно и исчезновение материи, материального мира, сопровождающееся соответствующим «выплеском» энергии. Например, некоей духовной энергии.

Такой «выплеск» энергии, при котором человечество должно было перейти в качественно иное состояние, по-видимому, в понимании Скрябина, должен был совершиться в результате исполнения «Мистерии».

И еще одно свидетельство – Г.В. Плеханова: «Скрябин хотел выразить в своей музыке не те или иные настроения, а целое мирозерцание, которое он старался разработать со всех сторон... хотя я считал, что Скрябин ставит перед искусством невыполнимую для него задачу, мне казалось, что эта ошибка приносит ему большую пользу: очень сильно расширяя круг его духовных интересов, она тем самым значительно увеличивала и без того огромный удельный вес его художественного дарования».

Важно ли это для сегодняшнего дня? Очень важно. Вот что говорил в одной из бесед о творчестве Скрябина непревзойденный интерпретатор его музыки, великий пианист XX века Владимир Софроницкий: «Как это ужасно: Александр Николаевич мечтал о «водородной» музыке, а люди создали водородную бомбу. – И оживился, поясняя: – Понимаете, он хотел, чтобы музыка так подействовала на людей изнутри, обладала бы такой невероятной силой, как эта водородная энергия. И тогда произошло бы чудо – все стали бы совсем другими... Но дьявол всегда вставляет палки в колеса и все переворачивает наоборот». В этой фразе о «водородной» музыке светилась наивная и затаенная мечта. Если бы была такая музыка! Но он (Софроницкий. – Н.Б.) непоколебимо верил, что в каждой клеточке величайших творений Бетховена и Шумана, Шопена и Скрябина, Листа и Шуберта живет эта неисчерпаемая, колоссальная, равная по силе ядерной духовная энергия, и все дело только в том, чтобы ее раскрепостить».

Окончание следует

ЛИТЕРАТУРА

- А.Н. Скрябин. Сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1973.
Бандура А.И. Александр Скрябин / Серия «Биографические ландшафты». – Челябинск: Аркаим, 2004.
 Воспоминания о Софроницком. – М.: Сов. композитор, 1970.
Дельсон В.Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971.
Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л.: Сов. писатель, 1977.
Михайлов М.К. А.Н. Скрябин. – Л.: Музыка, 1971.
Пастернак Б.Л. Воздушные пути. – М.: Сов. писатель, 1983.
Прокофьев С.С. Дневник. 1907–1918. – SPK-FV, 2002.
Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – М., 1925.
Скрябин А.Н. Письма. – М.: Музыка, 2003.



Общероссийский проект **Школа цифрового века**

Интернет-сопровождение проекта – Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Общероссийский проект «Школа цифрового века» по комплексному обеспечению образовательных учреждений цифровыми предметно-методическими материалами разработан в соответствии с Федеральной целевой программой развития образования на 2011–2015 годы.

Проект направлен на развитие инновационного потенциала образовательных учреждений и вовлечение педагогических работников в цифровое образовательное пространство.

Открыт прием заявок от образовательных учреждений на 2013/14 учебный год

На новом этапе проекта

- Расширяется перечень предметно-методических журналов и дистанционных модульных курсов
- Реализуется специальная программа «Книги для учителя»
- Для образовательных учреждений, впервые входящих в проект, предусмотрена возможность получать материалы текущего 2012/13 учебного года

Оргвзнос от образовательного учреждения – 4 тысячи рублей за весь учебный год независимо от количества педагогических работников.

Участие образовательного учреждения и педагогических работников в проекте удостоверяется соответствующими документами. Для дошкольных учреждений предусмотрен свой набор удостоверяющих документов.

Срок действия проекта в 2013/14 учебном году: с 1 августа 2013 года по 30 июня 2014 года

Прием заявок и подробности на сайте

digital.1september.ru

ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

ТАРИФНЫЕ ПЛАНЫ НА ПОДПИСКУ 2-е полугодие 2013 года

Максимальный – 1440 руб.

бумажная версия (по почте) + CD + доступ к электронной версии на сайте

Оформление подписки – на сайте www.1september.ru или на почте по каталогам:
«Роспечать» – индекс 32584 (для индивидуальных подписчиков и организаций)
«Почта России» – индекс 79067 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

Оптимальный – 594 руб.

электронная версия на CD (по почте) + доступ к электронной версии на сайте

Оформление подписки – на сайте www.1september.ru или на почте по каталогам:
«Роспечать» – индекс 26110 (для индивидуальных подписчиков и организаций)
«Почта России» – индекс 12688 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

Экономичный – 300 руб.

доступ к электронной версии и оформление подписки на сайте www.1september.ru

Бесплатный – 0 руб.

доступ к электронной версии на сайте www.1september.ru для педагогических работников образовательных учреждений, участвующих в Общероссийском проекте «Школа цифрового века»



Бумажная версия
(доставка по почте)



CD с электронной версией
журнала
и дополнительными
материалами
для практической работы
(доставка по почте)



Электронная версия в Личном
кабинете подписчика
на сайте www.1september.ru
Дополнительные материалы
включены



Пользователям электронной
версии высылаются по почте
подтверждающие документы

МАКСИМАЛЬНЫЙ тарифный план

ОПТИМАЛЬНЫЙ тарифный план

ЭКОНОМИЧНЫЙ тарифный план

При оформлении подписки на сайте www.1september.ru оплата производится по квитанции в отделении банка или электронными платежами on-line



годовая подшивка журнала «ИСКУССТВО»

ПОЛНАЯ ПОДБОРКА БУМАЖНОЙ ВЕРСИИ ЖУРНАЛА
НА КОМПАКТ-ДИСКЕ ЗА **2012** ГОД



Цена с доставкой – **699 РУБ.**

Вы можете оформить заказ:

- на сайте shop.1september.ru
- по электронной почте podpiska@1september.ru
- по телефону **(499) 249-47-58**

Также можно приобрести:

ПОДШИВКИ ИЗДАНИЙ
НА КОМПАКТ-ДИСКАХ ЗА 2006–2011 ГОДЫ

Цена диска одного года с доставкой:

2006–2009 год – **299 РУБ.**

2010 год – **399 РУБ.**

2011 год – **499 РУБ.**

ВИДЕОЗАПИСИ ЛЕКЦИЙ И МАСТЕР-КЛАССОВ
ВЕДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ

Цена с доставкой – от **299 РУБ.**

Цены действительны до 30 июня 2013 года.
Рассылка производится только на территории РФ.