

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA

МАЙ/2013



Орнамент — это музыка для глаз

ВЫСТАВКА
В ГМИИ
им. А.С. ПУШКИНА ● 8

Илья Репин.
«Запорожцы пишут
письмо турецкому
султану»

ДЕТАЛИ
И ПОДРОБНОСТИ ● 16

Бунтарь
и поэт

ОСНОВНЫЕ
ХАРАКТЕРИСТИКИ
ТВОРЧЕСТВА
КАРАВАДЖО ● 22

Коллаж
как мышление

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ
XX века ● 36

ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 5 (489)
МАЙ/2013

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Марк САРТАН**
Ответственный секретарь **Ельвира 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: Глиняная чаша. XI в. Гурган, Иран

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 10.04.13, фактически 10.04.13
Заказ № Тираж 39 982 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: **Артём 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
Новые грани
в творчестве Брюллова
ВЫСТАВКА В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА 3
- Марина
КУИНДЖИ
С улыбкой, грустью и любовью...
ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ ХУДОЖНИКА ВАЛЕРИЯ
АРХИПОВА В ГАЛЕРЕЕ ВЕРЕСОВ 6
- Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА
Орнамент — это музыка для глаз
ВЫСТАВКА В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА 8
- Ольга
СКУРАТОВА
С верой в человечность,
добро и красоту
ВЫСТАВКА В ЦЕНТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 12
- Арсений
ШТЕЙНЕР
Искусство мистерии
ВЫСТАВКА «ЧЕРНОЗЕМ»
В ГАЛЕРЕЕ «АГЕНТСТВО. ART RU» 14

ТЕТ - А - ТЕТ

- Янина
БЕЛОШАПКИНА
Илья Репин. «Запорожцы пишут
письмо турецкому султану»
ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ 16

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

- Янина
БЕЛОШАПКИНА
Бунтарь и поэт
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА
КАРАВАДЖО 22

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

- Елена
МЕДКОВА
Коллаж как мышление
НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ XX ВЕКА 36

НЕ ТРАДИЦИОННЫЙ УРОК

- Роза
ЧАУРИНА
Классический реалист
БЕСЕДА О ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ БЕЛЮКИНА
И ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ 48

УРОК МУЗЫКИ

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

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Новые грани в творчестве Брюллова

ВЫСТАВКА В ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА

Итальянка, греющая
руки над углями
Конец 1820-х. Закрытый
инвестиционный фонд
художественных ценностей
«Атланта Арт»



Карл Брюллов (1799–1852), получивший европейскую славу за картину «Последний день Помпеи», автор полотен на исторические и мифологические сюжеты, создатель блестящих и острых портретов — графини Самойловой, Кукольника, Струговщикова, Марини, на выставке «Знаменитый и неизвестный Карл Брюллов»

в ГМИИ им. А.С. Пушкина предстает в непривычном качестве жанриста, рисовальщика, мастера акварели.

Представлены графические работы, рисунки, созданные в Италии в конце 1820-х — начале 1830-х гг., из Русского музея, Государственного музея им. А.С. Пушкина и Закрытого инвестиционного фонда художественных ценностей (ЗПИФ) «Атланта Арт».

Оказавшись в Италии, Брюллов открыл для себя новый мир, так не похожий на хмурый серый Петербург: великолепные старинные памятники, яркое южное солнце, непривычный образ жизни, своеобразные обычаи, праздники. В России в ту эпоху жанр композиций с изображением повседневной жизни не получил развития. А в Италии молодому Брюллову русские путешественники заказывали именно жанровые зарисовки. И он с удовольствием взялся за новую тему, наблюдая за жизнью простых итальянцев. На сепиях, акварелях, рисунках появляются музыканты, очаровательные крестьянки, монахи, дети: «Коленопреклоненная итальянка в храме», «Читающий монах», «Мать, просыпающаяся от плача ребенка».

Знаменитый сценограф, художник, критик Александр Бенуа весьма иронично высказывался об итальянских графических работах Брюллова: он «в виде забавы создает на удовольствие фланирующим по Италии русским барам великое количество всяких пустяковин с анекдотами из якобы народной жизни». Но не так просты эти «пустяковины», выполненные с поразительным мастерством и блеском, открывающие новые грани в творчестве Брюллова.

«Итальянский альбом» — 33 рисунка, акварели и сепии из альбома, хранившегося в семье Витгенштейн, — принадлежит ЗПИФ художественных ценностей «Атланта Арт». Часть рисунков Брюллов подарил графине Стефании Витгенштейн, остальные появились в семье позднее. В акварелях и сепиях Брюллов нашел необходимую меру соотношения реального и придуманного. Это своеобразные сценки из национальной жизни.

Любопытно обнаружить в набросках из альбома, рисованных итальянских сценах специфические приемы рисования. Порой даже удивляет непривычная, не академиче-

Итальянка
с ребенком у окна
1831. Государственный
музей изобразительных
искусств
им. А.С. Пушкина

4 • В Ы С Т А В О Ч Н Ы Й З А Л



Итальянка в желтой шали
1832. Закрытый
инвестиционный фонд
художественных ценностей
«Атланта Арт»



ская, моделировка рук, профилей лица и несколько небрежная манера рисования. Зато какие выразительные и точные жесты! Молодой итальянец с плащом, перекинутым через плечо, итальянка из Неттуно.

Сценки из итальянской жизни выполнены в разных техниках, полны юмора, демонстрируют интерес к деталям. Некоторые наброски и этюды позволяют представить, как будут выглядеть законченные композиции. А итальянские акварели Брюллова — настоящие картины по завершенности замысла и подробной проработке деталей. Среди акварелей из ГМИИ выделяются три очень красивые лирические, сентиментальные композиции на тему сна, блистательные по исполнению. Эксперты считают, что они превосходят появление салонной живописи.

13 листов из Русского музея показывают итальянских натурщиков в национальных костюмах. Хотя персонажи Брюллова явно позируют, работы дают представление о своеобразии национальных типажей, привычках,



Сон молодой девушки
перед рассветом,
между тем как за окном
пастух трубит в рожок
1830–1833.

Государственный музей
изобразительных искусств
им. А.С. Пушкина

повседневной жизни: бродячие музыканты — пифферари, чочара с кувшином, монахиня-капуцинка. Эти сепии и акварели выглядят странно реалистичными, что непривычно для творчества Брюллова.

Выставка позволяет заглянуть в творческую лабораторию Брюллова, исследовать итальянские народные типажи.

МАЙ / 2013 • И С К У С С Т В О

Разбойник ►

Набросок мужской фигуры
Начало 1830-х. Закрытый
инвестиционный фонд
художественных ценностей
«Атланта Арт»



Марина
КУИНДЖИ,
куратор выставки

С улыбкой, грустью и любовью...

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
ХУДОЖНИКА ВАЛЕРИЯ АРХИПОВА
В ГАЛЕРЕЕ ВЕРЕСОВ

И долго еще определено мне чудной властью
идти об руку с моими странными героями,
озирать всю громадную несущуюся жизнь,
озирать ее сквозь видимый миру смех
и незримые, неведомые ему слезы!
Н.В. Гоголь

Весенние
переселенцы
2012



В этом году ВГИК отмечает 75-летие художественного факультета. В связи с юбилеем в сотрудничестве с Галереей Вересов будут реализованы несколько выставочных проектов, призванных познакомить зрителей столицы с творчеством российских художников кино. Данная выставка представляет московской публике работы заслуженного художника РФ, профессора и декана художественного факультета ВГИКа Валерия Архипова. Цикл «Провинциальные истории», создававшийся автором с 1996 года до настоящего времени, впервые демонстрируется в таком объеме.

Перед нами одна из граней творчества Валерия Архипова, его путевые заметки, «репортажи» из русской провинции.

Формально он обращается к жанровой графике, за которой стоит нежелание употреблять слово «бытовой». Выхваченные из жизненного потока ситуации и действующие лица: смешные и трогательные, простоватые и романтические, характерные и в то же время типические – привычны для нашего русского глаза. Образы, наполненные богатой гаммой настроений – от острого гротеска до поэтической лирики, невольно расширяют границы того жанра, который принято называть бытовым.

Мы наблюдаем парад персонажей, осколки постсоветской мозаики: мученики «мелкого бизнеса», деревенские философы, городские чудаки, провинциальные красавицы. Особого внимания заслуживают женские образы. Их разнообразие вполне можно классифицировать по группам: модные «штучки», знойные разбитные тетки, трогательные старушки, романтические девушки. Все они, впрочем, объединены одной общей чертой: это бывшие «советские гражданки», неизменно распознаваемые в представительницах всех социальных и возрастных групп. Такое же генетическое единство демонстрируют и мужские характеры, менее многообразные, но тоже укладываемые в некую «видовую» классификацию.

Материал, подсмотренный в реальной жизни, обобщен и стилизован до социальных знаковых типов, которые, как персонажи комедии масок, переходят из ситуации в ситуацию, из работы в работу, выдавая театральную природу мышления художника.

Автор, похоже, сам верит в то, что ничего не придумывает, а только наблюдает окружающие нас явления, мимо которых мы проходим, не замечая самого интересного. В

какой-то мере это так: у Архипова острый глаз, умение ухватить характерную деталь, особенности костюма (о, как по-русски, как узнаваемо одеты его герои!). Но и без придумки он не обходится. Из мимолетных впечатлений он создает образы, созвучные его настроениям, окрашенные игрой его фантазии.

Очеловеченная ворона садится на бутылку с засахаренным вареньем и ругается с оторопевшей бабой; целый город скворечников тащит на спине любитель птиц — Синицын; в веселого Петрушку превращается воспоминание, сжигающее отработавшую новогоднюю елку.

Отдельный, часто повторяющийся мотив — клетки для птиц. Они могут иметь прямое отношение к сюжету («Улетела») или совсем его не иметь («Антоновка»). Их назначение каждый зритель определяет для себя сам. Например, как символ несвободы, а может быть, как оправда для драгоценности. То запертые, то открытые клетки — прекрасное линейное дополнение к цветовой палитре. Они не закрывают действие, сквозь них среда выглядит интереснее, возникает игра формами, смыслами.

Вообще игра — ключевое слово для творчества Архипова. Он определенно дистанцируется от своих героев, глядя на них иронично, будто со стороны, играет с ними, заостряет характеристики, додумывает обстоятельства. Не случайно появляется целая серия игр: жмурки, прятки, где в веселой чехарде фигур и предметов возникают неожиданные тайники, запутанные зоны. Игра превращает обыденное пространство в таинственную среду, открывает новые измерения.

Играя со смыслами и элементами художественной выразительности, автор часто использует некие константы, подтверждающие универсальность жизненного уклада на родных просторах и весах. Архитектурные, пейзажные и натюрмортные дополнения отобразены, упрощены и «пришпилены» к разным сюжетным коллизиям знаковыми формами. Они определяют условно-обобщенное место действия: русский провинциальный городок — очередная гордость Золотого кольца, увиденная глазами путника.

Старательно дистанцируясь от ситуации, автор все-таки сочувствует ее героям, ведь юмор и горечь неотделимы от нашего существования, порой абсурдного и неустраиваемого. Отдельные эпизоды составляют общую панораму российского бытия, с улыбкой, грустью и любовью переживаемого художником.



Пирожки
2003



Засахарилась
1999



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Орнамент — ЭТО МУЗЫКА ДЛЯ ГЛАЗ

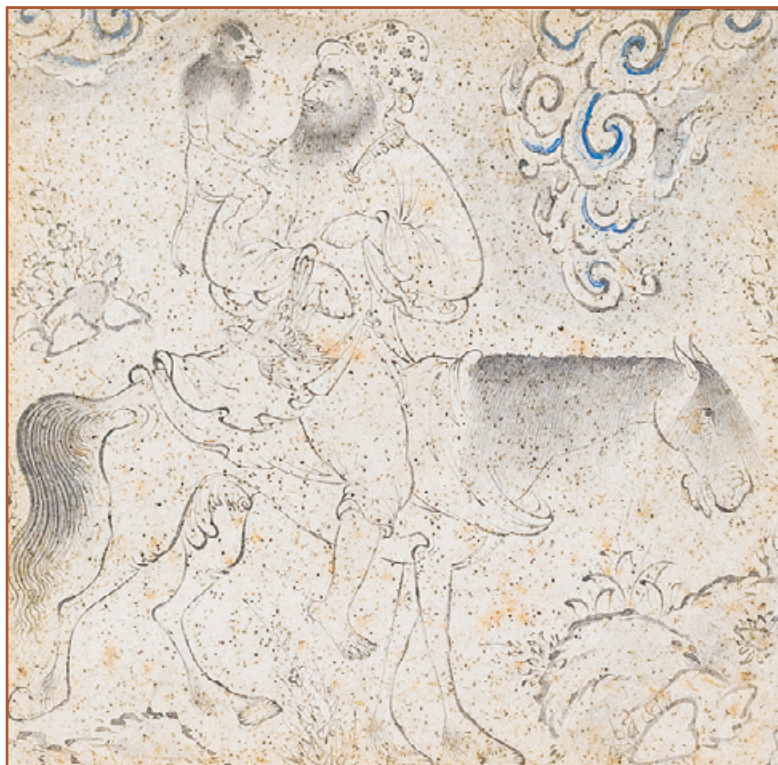
ВЫСТАВКА В ГМИИ
им. А.С. ПУШКИНА

◀ **Фрагмент шелковой
ткани**
1-я половина XVII в. Турция

Исламское искусство, возможно, является самым доступным проявлением особенностей сложной цивилизации, кажущейся европейцам загадочной. Благодаря блестящему использованию цвета и великолепной уравновешенности рисунка и формы, сложной орнаментальной системе, каллиграфии, исламское искусство оказывает немедленное визуальное воздействие на зрителей, преодолевая пространство и время, различия в языке и культуре.

Исламское искусство не только отражает ценности исламского мира, но и становится способом, с помощью которого мусульмане демонстрируют, как они видят духовную сферу, воспринимают вселенную, жизнь. Для мусульман реальность начинается и фо-

РИЗА АББАСИ
Дрессировщик
с обезьяной
Ок. 1605–1610. Исфахан,
Иран



Глиняная чаша
X в. Мавераннахр, Бинкат
(Ташкент)



кусируется вокруг Аллаха, являющегося центром их устремлений. Бог — последняя реальность, и все видимые вещи являются его эманацией и проявлением его божественных имен и атрибутов.

Произведения исламского искусства обладают большим разнообразием форм. Они различаются в разных частях мира, согласуясь с местными обычаями и условиями и с тем, изготовлены ли простым ремесленником или профессиональным художником.

«Бог прекрасен и любит красоту», — сказал исламский пророк 1400 лет назад. Но он также сказал: «Богу нравится, когда вы что-то делаете, добиваясь совершенства». Эти высказывания послужили импульсом для мусульман украшать места поклонения, свои дома и обычные предметы.

В исламском искусстве акцент делается на орнаменте. Особенность исламского искусства — в предпочтении орнамента из геометрических и растительных элементов. Сложные геометрические рисунки, переплетения растительных орнаментов (арабески) создают впечатление бесконечного повторения, являющегося толчком к созерцанию бесконечной природы Бога.

Можно, например, погрузиться в созерцание сложных орнаментальных и каллиграфических форм на великолепном иранском ковре XVI в. с цитатами из Корана и девяносто девяти прекрасных имен Всевышнего. Ковер представлен на выставке «Классическое искусство исламского мира IX–XIX веков. Девяносто девяти имен Всевышнего» в ГМИИ

им. А.С. Пушкина. Демонстрируются изделия из стекла, резного камня, керамика, изразцы, ковры, миниатюры, текстиль, фаянсовые изделия, листы из рукописного Корана, объединенные в три раздела по хронологическому принципу, созданные арабскими, персидскими, тюркскими, монгольскими мастерами, художниками из дворцовых мастерских мусульманских правителей. Все представленные экспонаты находятся в Фонде Марджани — одной из лучших частных коллекций исламского искусства.

Эффектно срежиссированная выставка знакомит с разными гранями исламского искусства.

В исламских культурах так называемое декоративно-прикладное искусство имеет для художественного выражения первостепенное значение, в отличие от западного искусства, где всегда преобладали живопись и скульптура. Иллюминированные рукописи, тканый текстиль и ковры, изделия из металла («Курильница», Иран, XI в.), роскошное украшение поясного набора (XIII в.), прекрасные керамические чаши (X в.) — всё впитало

творческую энергию художников, создавших эти совершенные творения.

Каллиграфия всегда считалась самым благородным видом искусства, поскольку именно таким образом написан Коран на арабском языке. Забота о прекрасном написании характерна для всех видов искусства, включая манускрипты, надписи на стенах дворцов, на металлических изделиях и керамике, каменной резьбе, вещах из текстиля. Существовало представление, что «письмо — это половина знания», процесс написания превращался в магическое действо. В этом убеждают показанные на выставке листы из Корана XIV–XV вв., отличающиеся гармонией линий и тщательностью письма. Каллиграфические знаки часто вводились в разнообразные орнаментальные композиции, украшавшие листы рукописей.

На религиозных памятниках запрещалось изображать живых существ. Но фигуративная образность, которая почти всегда ограничивалась частной жизнью, — важный аспект исламской культуры, она была особенно распространена при дворах султанов. В Иране,



МАЙ / 2013

Золотая височная
серьга с уточкой
XIII в. Волжская Булгария,
Среднее Поволжье



Бронзовая курильница
2-я половина XI в. Иран



Глиняная чаша
Мастер Аби'л-Фадл. IX в. Ирак



Полуфаянсовая чаша
XIV в. Сарай ал-джадид,
Золотая Орда



Глиняная чаша
X–XI вв. Тохаристан
(Северный Афганистан)

например, в XIV–XV вв. существовали школы миниатюрной живописи в Ширазе, Герате, Тебризе. На выставке представлены миниатюры различных периодов, авторы которых мастерски справлялись со сложными многофигурными сценами, с большой изощренностью и точностью выписывали все детали архитектуры и пейзажа.

Особой утонченностью и красочной декоративностью отличаются миниатюры XVI–

XVII вв. Настоящим открытием стали миниатюры, созданные художником Мир Афтобом (XVI в.), до недавнего времени не известного специалистам.

Среди шедевров выставки следует назвать пару височных колец с изображением птиц (Волжская Булгария, XII в.); изумительный рисунок «Дрессировщик с обезьяной» (Иран); выразительную фаянсовую фигурку «Всадник» с изысканной прорисовкой лица (Иран, XII–XIII вв.); прекрасную чашу (Иран, X в.), украшенную каллиграфическими надписями.

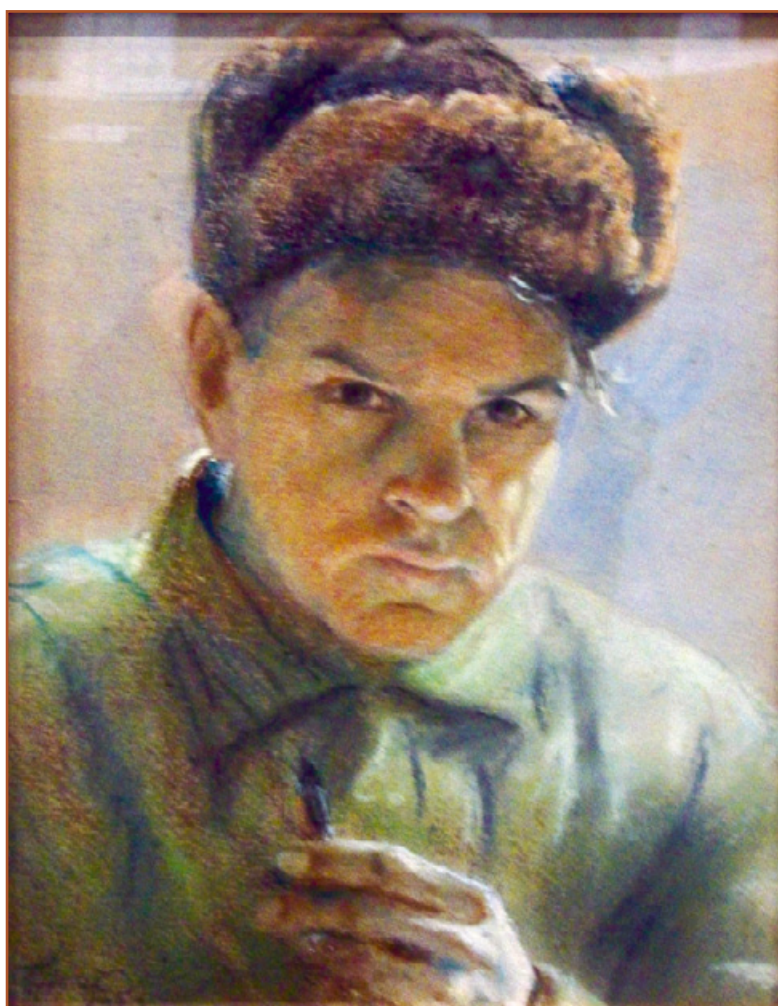
Ольга
СКУРАТОВА

С верой в человечность, добро и красоту

ВЫСТАВКА В ЦЕНТРАЛЬНОМ
МУЗЕЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ

В музее на Поклонной горе завершилась ретроспективная выставка Народного художника, лауреата государственных премий СССР и Российской Федерации, действительного члена Российской академии художеств и Российской академии образования Бориса Михайловича Неменского, посвященная 90-летию мастера.

Автопортрет
1942



Все жизненные впечатления нашли живой непосредственный отклик в творчестве художника, предлагающего своему зрителю потрудиться душой, сопереживая увиденному, ценностно переосмысливая происходящие события.

Фронтные графические зарисовки и живописные этюды дали посетителям выставки возможность взглянуть на далекие события Великой Отечественной войны глазами молодого художника, в 20 лет попавшего в круговорот войны, на фронт, и дошедшего до Берлина. В ряду этих работ особое внимание привлекает автопортрет, выполненный Б.М. Неменским в декабре 1942 года перед самой первой фронтовой командировкой.

Образ русского солдата, простого человека в шинели, представлен на выставке такими полотнами, как «Мать» (1945), «О далеких и близких» (1950), «Дыхание весны» (1955), «Это мы, Господи (Безымянная высота)» (1960–1995), ставшими хрестоматийными, и не известной широкой публике картиной «Я – рядовой» (1965), сконцентрировавшей в себе мощь духа солдата, ценой жизни которого была завоевана Победа.

Выставка дала зрителям возможность познакомиться с последними работами художника, наполненными гармонией любви и света. Это не только мотивы родной природы («Цветение трав», 2008), но и продолжение темы материнства в хрупком юном образе на картине «Несущая жизнь» (2012).

Залы галереи музея на Поклонной горе распахнули свои двери для широкого зрителя, для друзей, коллег и учеников художника. Для многих из них только на выставке стало очевидно, что автор представленных художественных полотен, являясь основоположником системы художественного воспитания, ведущей в российской школе, имеет непосредственное отношение к их семье, к их детям. Залы выставки стали продолжением учебных аудиторий для учителей изобразительного искусства, начальной школы и дополнительного образования – слушателей курсов повышения квалификации Московского центра непрерывного художественного образования, которым на протяжении долгих лет руководит Б.М. Неменский.

Книга отзывов выставки наполнена словами искренней благодарности в адрес художника, на протяжении десятилетий заставляющего своего зрителя думать и сопереживать, задевая лучшие струны человеческой души:

Спасибо Вам за вашу огромную, нескончаемую любовь к людям! Она сквозит в каждой работе.

О.Ю. Тишина

Большое спасибо Борису Михайловичу Неменскому за сильные, умные, нужные картины. Спасибо художнику и педагогу.

Семья Афониных

Спасибо за то, что вспомнила деда, которого видела только на фотографиях.

Елена

Низкий поклон за труды, за веру в Россию!

Среднее поколение

В этом зале благодаря выставке работ великого художника Б.М. Неменского оживает эпоха бурная, противоречивая, страдающая и все-таки прекрасная.

Надежда Тумова

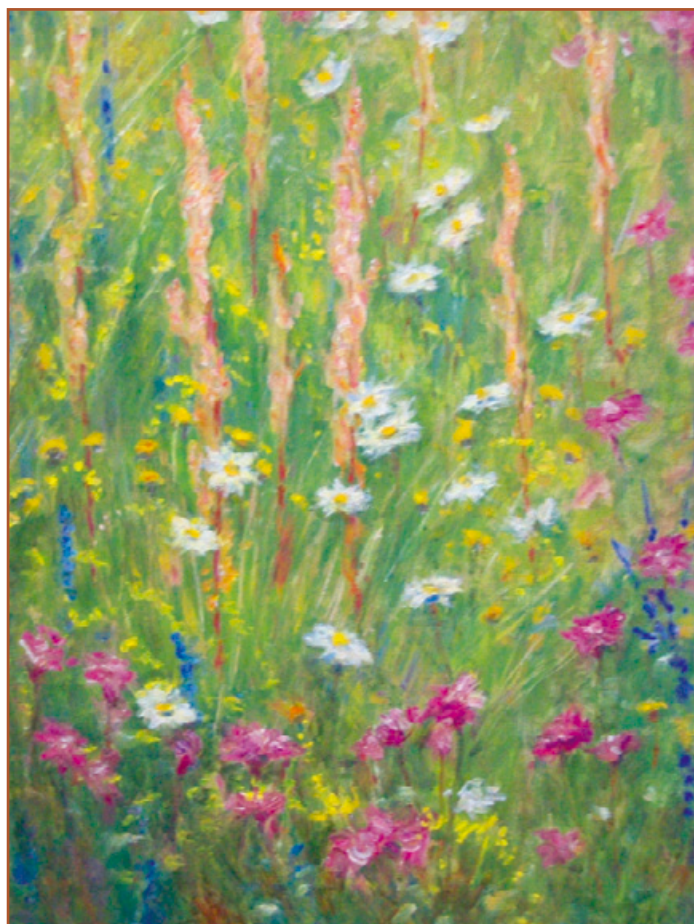
Низкий поклон и большое спасибо за путь и подвиг во имя жизни и света искусства.

Валерий Кучеровский

Ирина Якорская



Я – рядовой
1965



Цветение трав
2006



Несущая жизнь
2012

Арсений
ШТЕЙНЕР

Искусство мистерии

ВЫСТАВКА «ЧЕРНОЗЕМ»
В ГАЛЕРЕЕ «АГЕНТСТВО. ART RU»

Группа «Утриш» (Антон Чумак, Денис Шевчук, Алексей Дьяков) стихийно возникла в августе 2012 года в летней резиденции группировки ЗИП в Краснодарском крае. Группировка ЗИП азартно приняла участие в первой акции – хождении по степи со штандартами, но была не готова к погружению в новый проект всерьез. Та линия «социально полезного» искусства, которую они успешно развивают в Краснодаре, генетически связана с романтической утопией фаланстера, для которой характерно обожествление экономики как универсального регулятора всех форм существования белковых тел. «Социальные художники» шарахаются от любых проявлений другой мировоззренческой системы, которая грозит низведением экономики до служебной роли.

Эта первая акция, приветствие великой ночи, была инициацией нового статуса. Она ознаменовала принятие художниками положения человека как медиума между Землей и Небом, как агента действия, подчиненного невыразимым онтологическим, а не фари-сейским законам. Там, в кубанской степи, на вершине безымянного кургана были обреты с криками с начертанными лозунгами: ИСКУССТВО – ЭТО ВЕРА | ВЕРА – ЭТО ПРАВДА | ПРАВДА – ЭТО ПОБЕДА. В этой пассионарной парадигме существует укорененный в почве художник-мистагог, в искусстве ко-

торого снова органично соединились обе составляющие: мастерство и боговдохновенность.

Следующая акция – «Единство» – прошла в местах боев Великой Отечественной. На Синявинских высотах под Ленинградом, где без погребения остались десятки тысяч солдат обеих армий, группа воздвигла курган. Этот мемориальный символ имеет значение места, где Мать сыра-земля встречается с миром живых, точки мистического единения с Почвой. Лозунг «Никто не забыт, ничто не забыто» прочитан художниками как нечеловеческий глас, который возжигает огонь в холодной материи и оживляет мертвых.

Выставка «Чернозем» – первый галерейный проект «Утриша». Формально проекту идет определение тотальная инсталляция, однако мертвящий формализм здесь неуместен. С таким же сомнительным успехом инсталляцией можно назвать юрту шамана или океанский лайнер. Эта инсталляционная оптика – результат мировоззренческого шовинизма, колониальной политики именовать все незнакомое «другим» и непонятным, в лучшем случае забавным. Перекресток между безразличием, забавой и осознанием трудно преодолеть. Но точка отсчета проекта «Чернозем» находится на пути перерождения ограниченного частного сознания в тотальное. Перекресток Земли и Неба, бытия и небытия – это почва, источник и смерти, и рождения. Модель традиционного Космоса, которую строит «Утриш» во всем пространстве «Агентства. Art Ru», требует осознания того, что он не ограничен галереей и открыт вверх и вниз до бесконечности.





Первый этаж галереи – мир земли. Здесь происходит перформанс, ритуальное закапывание в землю лидера группы Антона Чумака. Погружение в Землю символизирует смерть и рождение заново. Ритуальная смерть необходима для инициации героя, который восстает из праха в жизнь новую. Этот пассионарный миф един как в русских народных сказках, так и в христианстве.

Цикл вечного возвращения раскрывает и крупноформатная графика Алексея Дьякова. Эпическая фигура сеятеля укоренена в земле, и на каждом следующем листе (всего их три) он все глубже погружен в почву. На последнем листе остается только голова, и графит смешивается с глиной. Все личное стекает с лица перед тем, как окончательно припасть к Матери.

На втором этаже открывается Средний Мир, мир людей. Его смысл – странствие, мистериальная связь Верхнего и Нижнего миров, осознание. Старый советский мотоцикл с «сельским тюнингом» выполняет здесь ту же функцию, что конь у кочевников. В степи без ориентиров есть только два пункта: жизнь и



смерть. Конь колдуна становится средством уже не горизонтального, а вертикального странствия по мирам. Все они воспроизведены на фризе Чумака «Миры», источник которого – скифские рельефы. Орнаментальные мотивы нижнего ряда фриз – символ плодородия, черной почвы, дающей жизнь. В среднем ряду традиционные атрибуты изобилия осовременены. Вместо тучных стад изображены цистерны с нефтью, которые защищают воины: бомбардировщик ТУ-160 и спутники системы ГЛОНАСС. Мир Верхний последнего ряда – сцены борьбы. Грифоны, которые терзают копытных животных, традиционно символизируют смену зодиакального цикла.

Третья часть выставки – Верхний Мир. В трактовке Дениса Шевчука он населен птицами и самолетами. Живые или мертвые, летающие существа на четырех крупноформатных холстах наделены одним общим свойством. Им открыто, что мир людей – лишь воплощенная метафора Пути. В искусстве Мистерии раскрывается смысл существования человека. Искусство Мистерии делает безвредным яд модерна, который ведет к смерти без возрождения. Искусство Мистерии – та работа, которая, меняя формы, началась с рождением мира и будет продолжаться впредь.

Группа «Утриш» возвращает в современное искусство репрессированный экономическими методами дух сопричастности, дух творимой легенды.

В материале использованы фотографии с выставки.



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Илья Репин.

«Запорожцы пишут письмо турецкому султану»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Я, султан и владыка блистательной Порты, сын Ибрагима I, брат Солнца и Луны, внук и наместник Бога, владетель царств Македонского, Вавилонского, Иерусалимского, Великого и Малого Египта, царь над царями, властитель над властелинами, необыкновенный рыцарь, никем непобедимый воин, неотступный хранитель Гроба Господня, попечитель самого Бога, надежда и утешение мусульман, смущение и великий защитник христиан — повелеваю вам, запорожским казакам, сдаться мне добровольно, безо всякого сопротивления, и меня вашими нападками не заставлять беспокоиться.

Султан турецкий Мухаммед IV

Ты, султан, черт турецкий, проклятого черта брат и товарищ, самого Люцифера секретарь... не будешь ты... сынов христианских под собой иметь, твоего войска мы не боимся, землю и водою будем биться с тобою.

Вавилонский ты повар, Македонский колесник, Иерусалимский пивовар, Большого и Малого Египта свинопас, Армянский ворюга, Татарский сагайдак, Каменецкий палач, всего света и подсвета дурак, самого асида внук...

Вот так тебе запорожцы ответили, плюгавому. Не будешь ты даже свиней у христиан пасти. Этим кончаем, поскольку числа не знаем и календаря не имеем, месяц в небе, год в книге, а день такой у нас, какой и у вас...

Подписали:

*кошевой атаман Иван Сирко
со всем лагерем Запорожским*

Сила свободного духа

Летом 1887 года Илья Репин гостил в Абрамцеве, подмосковной усадьбе известного предпринимателя и мецената С.И. Мамонтова, где собирались лучшие люди своего времени — художники, философы, артисты, где кипели жаркие споры об искусстве и рождались новые идеи.

Однажды за столом завязалась увлекательная беседа, посвященная малороссийской и запорожской старине, во время которой было зачитано письмо запорожских казаков к турецкому султану, наполненное такими солеными шутками (разумеется, текст выше приведен с существенными купюрами), настолько едкое и дерзкое, что все присутствующие пришли в неопиcуемый восторг.

Письмо это Репин знал давно, еще с детства, ведь он родился в Малороссии, а в тех краях «у каждого пономаря есть список этого апокрифа. И когда соберутся гости у батюшки, письмо часто читается вслух подвыпившей компании». Услышав его теперь, художник внезапно загорелся новой идеей — создать картину, прославлявшую силу свободного духа, жизнь вольного народа.

Украинское казачество зародилось в степях южной Малороссии еще в XIV веке. По одной из версий, слово «казак» означает «сторожевой», и следует признать, что оно полностью соответствует действительности. Вокруг поселений казаков простирались земли татарские, польские, литовские, а также владения могущественной Османской империи... Агрессивные выпады со стороны Крыма, Турции или Польши представляли угрозу прежде всего для самих казаков, весьма успешно отражавших вражеские нападения. Особую славу в борьбе с неприятелем стяжали запорожцы.

«Это не было строевое собранное войско... но в случае войны и общего движения в восемь дней, не больше, всякий являлся на коне, во всем своем вооружении... и в две недели собиралось такое войско, какого бы не в силах были набрать никакие рекрутские наборы. Кончался поход — воин уходил в луга и пашни, на днепровские перевозы, ловил рыбу, торговал, варил пиво и был вольный казак» (Н. Гоголь. «Тарас Бульба»).

Казачи дорожили своей независимостью, вожак своих выбирали тоже самостоятельно и не терпели никакого вмешательства в свою жизнь.

Зимой 1675 г. турецко-татарское войско ворвалось на территорию Запорожской Сечи, однако казаки наголову разбили противника. Уже в следующем году запорожцы под предводительством атамана Ивана Сирко совершили набег на Крым, где взяли богатую добычу и вывели из плена более семи тысяч человек. Узнав об этом, султан Мухаммед IV пришел в бешенство и послал запорожцам письмо, в котором призывал их сложить оружие и покориться его власти. Дерзкий ответ казаков вошел в историю.

«Бал, потерявший конец свой...»

В ту пору, когда Репин принялся за работу над картиной, казацкая вольница осталась в далеком прошлом — запорожцы уже давно находились под официальной властью русского императора. Впрочем, они сохраняли особый статус: по-прежнему считались отдельной военной кастой, государство оставило за ними обширные земли и освобождало от налогов. В ответ запорожцы обязались поставлять на службу в русскую армию своих воинов, с собственным конем и вооружением. В 1880 г. казаки составляли почти половину численности российской кавалерии.

Хотя от былой независимости казаков не осталось и следа, рассказы о славных временах все еще будоражили воображение. Да и сам Репин хотел прежде всего воссоздать вольный дух казачества, описанный Гоголем в «Тарасе Бульбе»: «Вся Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то непрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой. Это общее пиршество имело в себе что-то околдовывающее. Оно не было сборищем бражников, напивавшихся с горя, но было просто бешеное разгулье веселости... Веселость была пьяна, шумна, но при всем том это не был черный кабак... это был тесный круг школьных товарищей... разница была только в том, что вместо сидения за указкой... они производили набег на пяти тысячах коней, вместо луга, где играют в мяч, у них были неохранные, беспечные границы, в виду которых татарин выказывал быстрюю свою голову и неподвижно, сурово смотрел турок в зеленой чалме своей... Эта странная республика была именно потребностью того века...»

Сохранилось мало документов, благодаря которым можно было бы представить жизнь в Запорожье со всей точностью, именно поэтому казаки прежних времен казались почти былинными героями. Разумеется, в казацком воинстве имелись люди, владеющие пером, однако грамотность явно не входила в число обязательных достоинств запорожца. Здесь

не вели никаких реестров, регистрирующих рождения, смерти и свадьбы, не писали законов и не создавали списков, фиксирующих привилегии. Да в этом и не было необходимости.

Однако в некоторых случаях, как, например, в истории с составлением письма турецкому султану, роль писаря становилась весьма значительной. Недаром в картине Репина он является одним из основных персонажей, фигура которого, помещенная в центре композиции, отнюдь не теряется среди многочисленной пестрой толпы веселых запорожцев, напротив — сразу же притягивает к себе внимание.

В облике писаря запечатлен профессор Д.И. Яворницкий, являвшийся главным помощником и консультантом художника во время сбора материалов для работы. Рассказывают, что, впервые явившись на сеанс позирования, Яворницкий пребывал в довольно мрачном настроении. Репин тут же вручил ему журнал с карикатурами, рассматривая которые историк расслабился и даже начал улыбаться. Эта сдержанная, но все же искренняя улыбка и попала в окончательный вариант картины.

Сбор материала

Илья Репин являлся членом Товарищества передвижников, а значит, очень трепетно относился к достоверности того, что изображал на своих полотнах. Вот и в данном случае, прежде чем приступить к задуманной картине, он основательно углубился в поиски исторических материалов, изучение источников. Дочь художника вспоминала, как Репин читал им вслух книги о запорожцах, перечитывал «Тараса Бульбу» (разумеется!).

Порой вся семья разыгрывала сцены из повести Гоголя: сам Илья Ефимович изобра-

Д.И. Яворницкий
в костюме казака
Фото 1880-х (forbes.ua)





Запорожцы
пишут письмо
турецкому султану
1880–1891.
Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург

жал Тараса Бульбу, а его дочери исполняли роли Остапа и Андрия. Дошло до того, что маленькому сыну Репина выбрили голову, оставив только оселедец — характерный казацкий чуб, и стали наряжать в запорожский костюм.

В 1880 г. художник отправился в длительное путешествие по Украине — в те места, где некогда была Запорожская Сечь. Из поездки он вернулся с бесчисленным количеством набросков и этюдов. Несколько альбомов заполнились изображениями пейзажей, зарисовками костюмов, оружия, посуды. Через восемь лет Репин побывал также на Кубани и на Кавказе, где надеялся найти потомков переселившихся с Дона казаков.

Большую помощь в сборе материалов оказал ему уже упоминавшийся историк Дмитрий Яворницкий, обладавший значительным собранием предметов запорожской старины, которое он с удовольствием предоставил в распоряжение художника. Именно из этой коллекции Репин срисовал большую часть амуниции, оружия и прочих атрибутов своих героев — курительные трубки, чубуки, пороховницы, вплоть до сафьяновых сапог.

Несколько хуже дело обстояло с людскими типажам: многие весьма колоритные казаки наотрез отказывались позировать, то ли просто стесняясь, то ли боясь сглаза. Тем не менее в тех краях Репин увидел множество интереснейших лиц, которые впоследствии вошли



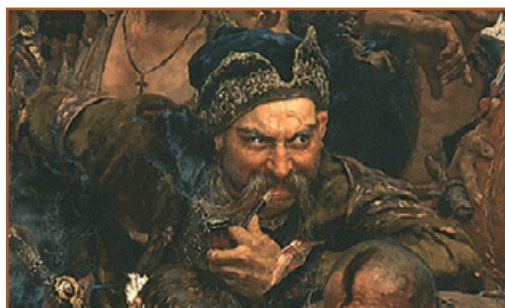
в картину. Много в «Запорожцах» и «скрытых портретов» друзей и знакомых художника. Например, в образе смеющегося внушительного казака в белой папахе, «Тараса Бульбы», запечатлен писатель В.А. Гиляровский (впрочем, некоторые исследователи полагают, что это профессор Петербургской консерватории А.И. Рубец).

Длинноусый запорожец за его спиной — солист Мариинского театра Ф.И. Стравинский, отец знаменитого композитора. А сам атаман Иван Сирко — один из центральных персонажей картины — списан с генерала М.И. Драгомирова, будущего киевского генерал-губернатора и героя Русско-турецкой войны. О Драгомирове ходили

Портрет генерала
М.И. Драгомирова
1889



Атаман Сирко
Фрагмент



легенды, одна из которых повествует о его телеграмме, посланной лично императору Александру III: «Третий день пьем здоровье Вашего Величества».

Репин меньше всего хотел создать просто историческую реконструкцию. В одном из писем критику В.В. Стасову он признавался в своей ненависти к «воскресению мертвых, к народно-этнографическим сценам». И ему в самом деле удалось избежать сухого доку-



Фрагмент
(портрет В.А. Гиляровского)



В.А. Гиляровский
Фото 1900-х

Запорожец
Этюд
1880-е



ментализма, передав на холсте сам дух ушедшей в далекое прошлое Запорожской Сечи.

Атлас смеха

В 1880 году Репин писал Стасову: «До сих пор не мог ответить Вам, а всему виноваты Запорожцы, ну и народец же!! Где тут писать, голова кругом идет от их гаму и шуму; еще за долго до Вашего письма я совершенно нечаянно отвернул холст и не утерпел, взялся за палитру и вот недели две без отдыха живу с ними, нельзя расстаться — веселый народ... Недаром про них Гоголь писал, все это правда! Чертовский народ! Никто на всем свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства и братства. Во всю жизнь Запорожье осталось свободно, ничему не подчинилось!»

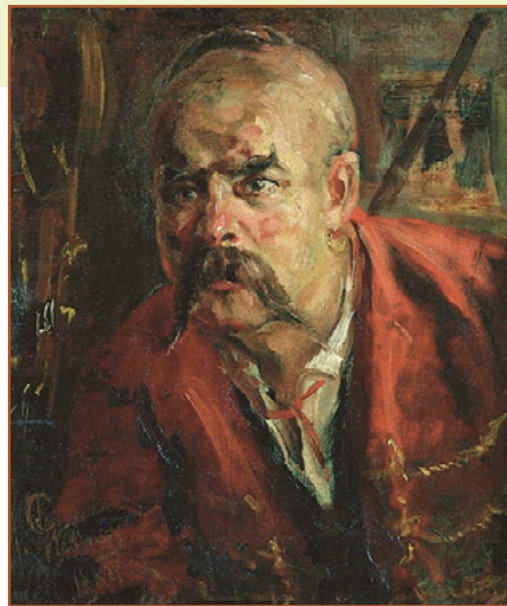
Казацкая вольница восхищала художника, олицетворяя собой образ жизнерадостного, никем не покоренного народа.

Запорожцы на картине столпились вокруг писаря, письмо сочиняется всем миром, каждый старается подкинуть словечко похлеще. Любая удачная шутка вызывает у товарищей взрыв бурного веселья, и в этом веселье — презрение вольнолюбивых казаков к самодовольному и напыщенному турецкому султану.

Эскизы
1878



Запорожец
Этюд
1884



Репину удалось сделать то, что вообще-то довольно редко получается в живописи, — передать веселье, показать почти все возможные оттенки хохота.

Недаром глубокий и тонкий искусствовед И.Э. Грабарь писал о «Запорожцах»: «Со стороны передачи всех возможных оттенков смеха Репин добился здесь путем длительной, упорной работы и постоянных переписываний и улучшений таких результатов, что на основании нескольких десятков голов запорожцев можно составить исчерпывающий своеобразный «атлас смеха». Герои картины хватаются за бока в приступе безудержного веселья, ухмыляются, хихикают, скалят зубы, гогочут... Один казак («Остап») в порыве восторга опускает на спину соседа могучий кулак, другой («Андрий») смущенно улыбается, чуть сконфуженный грубостью товарищей, еще один — суровый закаленный в боях воин прячет улыбку в усы... Они такие разные, но в то же время все охвачены единым порывом. Это не просто «физиология смеха», не просто «бешеная веселость», о которой писал Гоголь, но сознательный художественный прием, помогающий создать впечатление сплоченности, отваги и уверенности в своих силах перед ли-





Запорожцы пишут
письмо турецкому
султану

Вариант картины
1889. Харьковский музей
изобразительных искусств



Запорожцы пишут
письмо турецкому
султану

Вариант картины
1887. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

цом общего врага, пусть даже этот враг — могущественный повелитель целой империи».

Ни прибавить, ни убавить

Работа над картиной заняла целых двенадцать лет. Однажды в мастерскую художника заглянул Лев Толстой и горячо раскритиковал «Запорожцев», считая, что в этом полотне нет серьезной основной мысли. Зато он сумел подсказать Репину несколько важных деталей, живых и характерных подробностей, очень порадовавших мастера и открывших ему новый путь. Обычная жанровая сцена постепенно превращалась в настоящее эпическое полотно о национальном достоинстве и готовности встретить любого недруга со смехом на устах, но смело и решительно.

Репин постоянно менял фигуры местами, кого-то удалял, кого-то добавлял, иногда не отходил от холста целый день, а порой «забывал» о картине на довольно долгий срок. «Какой это труд! — восклицал художник. — Надо каждое пятно, цвет, линия чтобы выражали вместе общее настроение сюжета и согласовывались бы и характеризовали бы всякого субъекта в картине».

После многих лет мучительных сомнений наконец-то появилась на свет картина, в которой все было идеально: и композиция, и колористическое решение, и выразительность образов. «Если бы вы видели все метаморфозы, какие происходили у меня здесь в обоих углах картины! — рассказывал Репин. — Чего тут только не было!.. И теперь хотя бы 1 000 000 корреспондентов *Times* разносили меня в пух и прах, я остался бы при своем; я глубоко убежден, что теперь в этой картине не надо ни прибавлять, ни убавлять ни одного штриха».

Композиция картины динамична, но в то же время строго уравновешена. В ней сочетаются горизонтальный и вертикальный ритмы, движение по кругу, в глубину и из глубины. Пожалуй, никогда прежде Репину не приходилось создавать столь сложного произведения. Чтобы добиться задуманного впечатления, художник лепил из глины фигурки в

различных позах, составляя их в группы, прикидывая, какой вариант расположения окажется наиболее удачным.

Компания запорожцев изображена крупным планом, максимально близко к зрителю — так, чтобы всякий глядящий на полотно почувствовал себя участником события. Все части картины четко продуманы и сопоставлены друг с другом, в ней нет главных и второстепенных ролей — все персонажи одинаково значимы и важны. Таким образом достигается ощущение внутреннего единства. Герои полотна настолько выразительны, что кажется, будто они с трудом вмещаются в пределы, ограниченные рамой, готовясь в любой момент сойти с картины в реальный мир.

Задний план картины в дыму костров, на фоне которых колеблются пики и копыта в руках казаков. Чувствуется, что, несмотря на внешнее веселье, охватившее сейчас всех, Сечь преисполнена гнева и ненависти. Так, простой и с первого взгляда довольно легкомысленный эпизод из казацкой жизни получает поистине героическое звучание, обретая размах народного эпоса.

«Запорожцы» стали для Репина олицетворением его веры в силу народа, великого и свободолюбивого. И все же после первого публичного показа художнику пришлось выслушать ряд упреков в исторической недостоверности. Сейчас в это трудно поверить, но Репин выслушал множество обидных критических замечаний. Писатель Лесков так и не увидел в картине «идеи», Николай Ге не понял выбора сюжета, совершенно не разделяя восторга Репина перед казачеством, а некоторые украинские историки обвинили художника в создании карикатурного облика запорожцев.

И все же картина удостоилась большой чести: ее приобрел сам император Александр III за рекордную сумму 35 000 рублей (не исключено, что это произошло по совету генерала Драгомирова — «Ивана Сирко»).

В царском собрании «Запорожцы» оставались вплоть до 1917 года, а в наше время каждый может увидеть это великолепное полотно в Государственном Русском музее.



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Бунтарь и поэт

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА КАРАВАДЖО

◀ Амур-победитель
1602–1603. Картинная
галерея, Берлин

Дар поэта

Мало найдется художников, оказавших настолько существенное влияние на сложение мировой живописи, как Микеланджело Меризи да Караваджо. Его искусство — такое же мощное, живое, эмоциональное, каким был и сам мастер, прославившийся не только замечательными картинами, но и экстравагантными выходками и вспышками буйного темперамента.

Жизнь Караваджо так и просится на страницы авантюрного романа или приключенческого фильма, правда, с трагическим финалом.

Художник не успел пересечь и сорокалетнего рубежа, когда его настигла смерть от малярии. Однако даже за столь недолгое время, отпущенное судьбой, он успел создать многое — иному не сделать столько и за полвека.

Слава Караваджо была повсеместной и безоговорочной, еще при жизни он обзавелся целой армией поклонников и подражателей — и все же закончил свои дни в нищете. Но картины Караваджо остались в веках — кто знает, каким было бы современное искусство, если бы не родился на свет этот бунтарь и скандалист.

Через несколько столетий в далекой северной стране, о существовании которой художник, скорее всего, даже не подозревал, другой «озорной гуляка», Сергей Есенин, напишет строки, которые окажутся очень близки сути творчества великого итальянца:

Дар поэта ласкать и корябать,
Роковая на нем печать.
Розу белую с черной жабой
Я хотел на земле повенчать.
Пусть не сладились, пусть не сбылись,
Эти помыслы розовых дней,
Но коль черти в душе гнездились,
Значит, ангелы жили в ней.

На новом уровне

Самым авторитетным художественным направлением в итальянском искусстве XVI века являлся маньеризм. Его авторов вдохновляла благородная цель: развить достижения поэтины великих мастеров первой половины столетия — Рафаэля и Микеланджело, но, как это часто бывает, новаторские и вполне достойные идеи выродились и в итоге воплотились в стиль условный, мертвенный и манерный (в самом плохом смысле этого слова). Хуже всего было то, что стиль этот распространился по всей Италии, не оставив места для искусства по-настоящему живого и современного. Стало очевидно, что пришло время перемен.

На севере страны, в Болонье, братья Караччи (довольно способные живописцы) основали знаменитую Академию, но и это не улучшило общую ситуацию. Дело в том, что в основе академизма лежал ложный посыл: все лучшее в искусстве позади, поэтому успехи прошлых дней надо стараться сохранить во что бы то ни стало. Классические образцы, безусловно, достойны подражания, однако искусство нуждается в постоянном развитии, а творческую мысль нельзя ограничивать даже самыми изящными рамками.



Всё изменило появление Караваджо. Один из первых его биографов, Джованни Беллори, высказался о художнике вполне определенно: «Он вывел живопись на новый уровень, появившись на сцене в тот момент, когда реализм был не в моде, и фигуры на холсте, по негласному правилу, изображались так, чтобы скорее удовлетворить рафинированных эстетов, нежели выразить правду жизни».

Реалистическое искусство Караваджо можно уподобить свежему ветру, ворвавшемуся в некогда прекрасную комнату, много лет простоявшую под замком, покрытую пылью и паутиной. Кажется, будто мастер впервые за много лет взглянул на мир широко открытыми глазами. Разумеется, нельзя полагать, что его творения появились независимо от художественных опытов великих предшественников, которых Караваджо искренне ценил и уважал. Однако он использовал их достижения в своей работе столь тонко, что упрекнуть художника в подражательстве было бы попросту абсурдно.

Его произведения нельзя отнести ни к одному из господствующих в итальянском искусстве направлений. Лаконичность и ясность композиции, энергичная лепка пластических объемов, простые, но выразительные жесты, насыщенный колорит, контрасты света и тени — все это не шло ни в какое сравнение с работами академистов и маньеристов.

Свет и тень

Ренессанс не приветствовал контрастов света и тени, подозревая в них угрозу гармонии и чистоте красок. Даже великий новатор Леонардо да Винчи, ни в грош не ставивший «авторитеты», и тот в своем «Трактате о живописи» призывал избегать резкого освещения, считая, что «тени, которые появляются при слишком ярком свете, нехороши».

Караваджо дерзко и безоглядно ломал укрепившиеся в искусстве стереотипы. Первым из соотечественников он начал активно использовать технику кьяроскуро (резкого противопоставления света и тени), ставшую главной отличительной особенностью его стиля уже в самых ранних работах. В более поздние годы, когда мастер полностью осознал свои силы и научился ими пользоваться по-настоящему, контрастная светотень служила для него одним из основных средств художественной выразительности.

Герои Караваджо никогда не выходят на солнце, почти всегда они находятся в некоем замкнутом пространстве, а высоко расположенный источник света выхватывает из полумрака самые значимые фрагменты композиции. (Недоброжелатели были склонны видеть в этом обстоятельстве отражение черной души мастера, которого и в самом деле нельзя было

Большой Бахус
(предполагаемый
автопортрет)

Ок. 1593. Галерея Боргезе,
Рим



ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1573. Родился в местечке Караваджо, неподалеку от Милана.
- 1584. Поступает в ученики к миланскому живописцу Симоне Петерцано.
- 1592. После смерти родителей и получения наследства переезжает в Рим.
- 1597. Поступает на службу к кардиналу Франческо дель Монте, который становится первым покровителем и заказчиком работ молодого художника.
- 1599. Пишет две картины из истории святого Матфея для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези в Риме.
- 1601. Получает еще один престижный заказ: «Обращение Савла» и «Мученичества святого Петра» для капеллы Черазы в церкви Санта-Мария дель Пополо.
- 1604. Имя Караваджо впервые упоминается в «Книге художников» Карела ван Мандера, что является свидетельством его растущей популярности. Увеличивается количество заказчиков.
- 1606. Создает картину «Смерть Марии» для церкви Санта-Мария делла Скала, отвергнутую за излишний реализм. После убийства человека в случайной стычке вынужден бежать из Рима в Неаполь.
- 1607. Приезжает на Мальту.
«Усекновение головы Иоанна Крестителя».
- 1608. Становится рыцарем Мальтийского ордена («Кавалер за заслуги»). После очередного скандала заключен в тюрьму и снова вынужден бежать.
- 1609. Возвращается в Неаполь, затем едет на Сицилию.
- 1610. Переезжает в Порто Эрколе. Умирает от малярии.

назвать образцом добродетели.) Более слабые художники, избравшие Караваджо своим «вожаком», ухватились за эту технику обеими руками, наивно полагая, что таким образом смогут приблизиться к вершинам мастерства. Увы, механическое повторение приемов кьяроскуро не могло превратить посредственную картину в гениальную, хотя, бесспорно, делало произведение гораздо более эффектным.

В этом, кстати, можно угледеть занятное сходство с последователями великого тезки Караваджо — Микеланджело Буонарроти, творчество которого принесло будущим поколениям куда больше вреда, чем пользы, сводя на нет всякие попытки подражательства (вспомним хотя бы тех же маньеристов). В картинах Караваджо светотень способствует не просто рельефному выделению объемов, но и созданию естественного единства композиции, не говоря о сильном эмоциональном впечатлении.

Многие исследователи считают поворотным пунктом в истории живописи «Ужин в Эммаусе» — истинно революционное произведение, в котором Караваджо, можно сказать, рисует светом. Глубокие темные тени пляшут

на стене, резкие тени лежат на скатерти... Леонардо уж точно не одобрил бы подобного живописного приема, но кто сегодня осмелится сказать, что эти эффекты неудачны?

С течением времени свет в работах Караваджо утрачивает резкость, становясь все более мягким и рассеянным. Тени сгущаются, контуры теряют резкость, краски приглушаются. Все чаще свет выступает в качестве главной формообразующей силы живописи.

Особенно хороши последние произведения Караваджо, созданные в годы скитаний, сохранившиеся, к сожалению, в очень небольшом количестве и не в самом лучшем состоянии. Но даже и в таком виде картины эти производят на зрителя сильнейшее впечатление.

«Усекновение головы Иоанна Крестителя» из Ла-Валетты, «Погребение св. Люции» из Сиракуз или мессинское «Воскрешение Лазаря» поражают ощущением удивительной глубины и полным отсутствием всякой нарочитости. Фигуры свободно располагаются в пространстве, границы которого теряются в полумраке. То тут, то там яркий свет выхватывает из темноты лица, предметы, части фигур. Так, в борьбе света и тени, рождается ощущение

Ужин в Эммаусе

1599–1602. Национальная галерея, Лондон



ние такой напряженной трагичности, которую итальянское искусство доселе не знало и вряд ли узнает впредь.

Библейский сюжет и бытовая сцена

Герой Караваджо — почти всегда простой человек из уличной толпы. Несчетное количество раз художника упрекали за излишний реализм образов, особенно когда дело касалось сакральных картин. Некоторые работы заказчики категорически отказывались принимать. Они-де хотели получить изображение святого, а им пытаются вручить нечто на сюжет из

повседневной жизни, лишь отдаленно имеющее сходство с библейской темой! Особенно, как и следовало ожидать, возмущались представители церкви и официального искусства.

И в самом деле, классические образы не увлекали Караваджо, хотя, как уже говорилось, художник был знаком с искусством Рафаэля и Микеланджело и восхищался творениями своих великих предшественников. Гораздо больший интерес вызывали у него окружающие люди — торговцы, музыканты, шулера, девушки легкого поведения, вся эта веселая пестрая толпа, наводнявшая улицы Рима.

Погребение святой Люции

1608. Церковь Санта-Лючия фуори ле Муре, Сиракузы



Воскрешение Лазаря
1608–1609. Национальный
музей, Мессина



Усекновение головы
Иоанна Крестителя
1608. Собор Сан-Джованни,
Ла-Валетта



Вот Вакх — немного грустный, чуть задумчивый, кажется, даже забывший о бокале вина, который он держит в руке. Это не классический античный бог и тем более не гротескный пьянчужка. Это обычный юноша, наряженный Вакхом, готовый в любой момент облачиться в привычную одежду и отправиться в ближайшую таверну.

А вот Марфа и Мария Магдалина, одна упрекает другую в суетности, — довольно распространенный религиозный сюжет, предстающий в трактовке Караваджо вполне светской беседой молодых красавиц. Сохранился рассказ о создании картины «Мария Магдалина» из галереи Дориа-Памфили в Риме: «Он написал девушку, которая сидит на стуле, опустив на колени руки, и сушит волосы. Он изобразил ее в комнате и, добавив вазочку с



◀ Вакх

Ок. 1596. Галерея
Уффици. ФлоренцияМарфа и Мария
Магдалина1598. Институт искусств,
Детройт

ароматическим маслом, украшения и драгоценности, превратил ее в Магдалину».

Таким образом, мы получаем детальное описание того, как легко бытовая сценка становится иллюстрацией библейского сюжета. Думается, что с такой же непринужденностью Караваджо мог бы превратить любой эпизод из современной жизни в иллюстрацию Библии.

Интерес художника к простым людям проявляется буквально во всех его произведениях на протяжении всей жизни, так что и к нареканиям ему было не привыкать. Кажется, порой он нарочно дразнил зрителей, как, например, при создании алтарной картины «Мадонна ди Лорето» («Мадонна с пилигримами») для римской церкви Сант-Агостино.

Главным в этом произведении является отнюдь не само сакральное событие, а именно люди, принимающие в нем участие. Женщина, вышедшая из простого домика, чтобы показать пришедшим издалека гостям своего сына, ничем не напоминает Царицу Небесную — только тонкий нимб над ее головой указывает на присутствие божественной благодати.

Но наибольшее возмущение вызвали в свое время фигуры немолодых, изможденных долгим путем паломников — женщины в рваном чепце и мужчины. Босые ступни пилигрима, покрытые пылью далеких дорог, видны на первом плане композиции. Такие «низменные» детали считались совершенно недопустимыми для «святой картины», но художника это никогда не смущало.



Мадонна
ди Лорето
(Мадонна с
пилигримами)
1603–1605. Капелла
Кавалетти, церковь
Сан-Агостино, Рим

Источник творчества

Созданное Караваджо новое направление в искусстве, отражающее подлинную жизнь во всех ее проявлениях, получило название натурализм. Сущность художественной реформы Караваджо заключена именно в обращении к природе, которую он признавал единственным источником творчества.

Беллори пишет об одном эпизоде из жизни мастера: «Когда ему напоминали о знаменитейших статуях Фидия и Гликона как образцах для учения, он вместо ответа показывал на толпу людей, говоря, что достаточно учиться у природы. А для подтверждения своих слов

завал он на постоянный двор проходившую случайно по улице цыганку и написал ее, как предсказывает она будущее по обычаю женщин египетского племени. Написал он там и молодого человека... и столь чисто выразил правду в обеих полуфигурах, что свои слова этим подтвердил».

Караваджо считал «природу» главным объектом отображения в искусстве, именно поэтому важное место занимает в его творчестве бытовой жанр (между прочим, ему принадлежит также первый натюрморт в истории итальянской, а то и мировой живописи — «Корзина с фруктами»). Что касается мифологических и религиозных картин, составляющих все же большую часть наследия Караваджо, то даже они почти всегда решаются в жанровом духе. Однако ни в коем случае не следует считать, будто художник слепо копировал натуру, не вкладывая в свои работы никакого внутреннего содержания.

Его реализм — не просто подражание природе. В живописи Караваджо всегда сочетается глубокое понимание психологии человека и точная передача света и формы, что создает в конечном счете эффект напряженной драматичности.

Стиль Караваджо — свободный, часто импровизационный. Многие его картины построены по принципу фрагментарности, как будто художник за несколько веков до появления фотоаппарата научился создавать моментальные снимки, с легкостью схватывая любое мгновение бытия. Этот прием, который сегодня уже представляется избитым, в те времена являлся абсолютно новаторским. К тому же не будем забывать, что подобная естественность и «случайность» композиционного построения являлись на самом деле плодом кропотливой работы. От Караваджо не осталось набросков, видимо, рисовал он сразу «вживую», однако исследование в рентгеновских лучах показывает, насколько часто в процессе работы картина претерпевала изменения.

Еще один момент, о котором стоит помнить: искусство Караваджо формировалось в противостоянии с сухими, хотя и изящными работами маньеристов, озабоченных поисками классической красоты, а отнюдь не простоты и естественности.

Интерес художника к окружающему миру проявился в самых первых его работах. Только взгляните, с каким неподдельным удовольствием пишет он великолепные натюрморты, сопровождающие героев ранних произведений — изнеженных молодых людей с чувственным и призывным взглядом. Немного наивные, они все же поражают силой своей материальности и «настоящести».

В картине «Мальчик, укушенный ящерицей» внимание привлекает виртуозно написанный графин с водой, в котором видны стебли роз, — мотив, впервые появившийся в итальянской живописи и вызвавший восхищение современников.

Живые детали

Темы для своих картин на начальном этапе художник находил на улицах или в тавернах, но и более поздние работы на религиозные сюжеты строились на тех же принципах бытовой реалистической живописи: например, «Кающаяся Магдалина», «Христос в Эммаусе» и многие другие. События священной истории Караваджо изображает просто и буднично, как нечто подсмотренное им в повседневной жизни. Христос с учениками выглядят обычными людьми, занятыми нехитрой деревенской трапезой. Совершенно лишены мистичизма сцены «Призвание апостола Матфея» и «Обращение Савла».

Очень часто художник наполняет свои произведения живыми реалистичными деталями — такой прием не мог прийти в голову никому из его предшественников, да и далеко не все последователи рискнули повторить смелые находки Караваджо. Более чем необычно



решена, например, композиция «Обращение Савла». В огромной работе, написанной для римской церкви Санта-Мария дель Пополо, почти все пространство занимает изображение коня, под копытами которого распростерто тело Савла, озаренное ярким светом.

Сколько нареканий пришлось выслушать художнику из-за этого! Хорошо, что он никогда и никому не старался понравиться, сверяясь только с собственным пониманием искусства.

Но, пожалуй, еще больше возмущенных отзывов вызвала картина «Успение Марии», предназначенная для другой церкви в Риме — Санта-Мария делла Скала и отвергнутая как раз из-за излишнего реализма, якобы снижающего трагический пафос сцены смерти Богоматери. Что ж, нельзя отрицать, что «Успение Марии» действительно представлено как правдивая жизненная драма. Видимо, заказчики ожидали увидеть традиционное мистическое вознесение Марии на небеса, где ее уже ждет Божественный Сын. Однако Кара-

ваджо показал им смерть простой женщины, окруженной близкими людьми, каждый из которых по-своему выражает свое горе.

И все же самое сильное впечатление производит изображение Марии, ее отекающего тела с голыми ногами (ходили слухи, что моделью для нее служила утонувшая в Тибре женщина). Картина, обвиненная в отсутствии истинной религиозности, стала едва ли не самым глубоким и сильным религиозным произведением в живописи XVII века.

Драматизм простоты

Караваджо начинал с «портретов» изнеженных юношей с двусмысленными улыбками и непритязательных жанровых сценок, но с течением времени, вместе с усложнением композиций, его работы стали наполняться драматизмом и экспрессией. Юдифь, сосредоточенно отрезающая голову Олоферна, захлебывающегося смертным воплем (который, кажется, можно услышать). Авраам, подносящий нож к горлу своего сына Исаака, падаю-

Жертвоприношение Исаака

1601–1602. Галерея Уффици, Флоренция





щего на землю. Змееволосая Медуза с безумными глазами и ртом, разверстым в страшном крике...

Эти картины отражают стремление художника показать чувства своих персонажей с наибольшей силой и выразительностью, хотя, возможно, поначалу он делал это несколько гротескно, уделяя особое внимание своеобразной «поэтике крика». Однако в зрелых работах подобная экспрессия (скажем прямо — порой излишняя) полностью исчезает, уступая место благородной сдержанности в выражении чувств, что, однако, не делает эти чувства менее глубокими.

Лучшим тому подтверждением является картина «Положение во гроб», с момента своего создания вызывавшая неизменное восхищение и породившая огромное количество копий, в том числе и таких прославленных мастеров, как Рубенс, Фрагонар, Жерико и даже Сезанн.

Композиция строится на четком и последовательном ритме склоненных над телом Христа фигур, нарушаемом только патетическим жестом скорбно вскинутых рук Марии Магдалины. Каждый из героев исполнен скорби, но чувство это подобно айсбергу — его внешнее отражение не идет ни в какое сравнение с огромной, наполняющей их внутренней болью и тоской.

Необычайно сильное впечатление производит безжизненно свисающая рука Христа (повторенная впоследствии Жаком Луи Давидом в «Смерти Марата»). Зримая физическая тяжесть тела Иисуса ощущается как тяжесть душевного страдания, охватившего все человечество после его мученической смерти. Святой Никодим, изображенный в правом углу картины, оборачивается в сторону зрителя, создавая как бы внутреннюю связь с ним, заставляя таким образом человека, смотрящего на картину, чувствовать себя вовлеченным в событие. «Положение во гроб» идеально объединяет в себе классическую построения и огромную эмоциональную силу.

Черты сдержанного напряжения проявились и в одной из последних и едва ли не лучших работ Караваджо — «Усекновение главы Иоанна Крестителя», созданной во время пребывания художника на Мальте. Действие происходит на фоне строгой ренессансной архитектуры, что подчеркивает суровый драматизм происходящего.

Кроме палача, уже выполнившего свою страшную работу, в картине присутствуют еще несколько персонажей: горделивый старец бесстрастно указывает на блюдо в руках у служанки, повелевая уложить на него отсеченную голову. Двое заключенных через окно наблюдают за происходящим без особого испуга и



Голова Медузы
1598–1599. Галерея Уффици, Флоренция

даже с некоторым интересом. Единственный персонаж, осознающий ужас случившегося, — немолодая женщина, в страхе обхватившая голову, как бы старясь отрешиться от событий, происходящих у нее на глазах.

Картина написана в характерных для поздних работ Караваджо темных тонах, и тем большее внимание привлекает ярко-алая драпировка, накинутая на тело Иоанна и «стекающая» на каменный пол подобно крови. Она перекликается с пятном настоящей крови, струйка которой образует подпись художника (кстати сказать, это единственная подписанная работа Караваджо).

«Поэтика крика» навсегда ушла в прошлое, художник больше не нуждался в искусственном нагнетании обстановки для достижения более сильного эмоционального эффекта. По-настоящему ужасное событие показано с устрашающей обыденностью. В «Усекновении головы Иоанна Крестителя» нет ничего внешнего, нарочитого, однако эта простота, строгость и лаконичность производят гораздо более сильное впечатление, чем самая экспрессивная и наполненная движением сцена.

*Картины Караваджо смотрите также
в журналах «Искусство» № 2, 6 / 2012*

Положение во гроб ►
1604. Пинакотека, Ватикан



Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Коллаж как мышление

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

В результате распада

Коллаж как тип художественного мышления возник в начале XX века в связи с распадом целостной картины мира. Предшественниками коллажа в изобразительном искусстве, его своеобразной предформой были «монтажные» композиции И. Босха (начало XVI в.), перенасыщенные трудносовместимыми сочетаниями всевозможных объектов, причудливо-изощренные «аппликации» в портретах и пейзажах Арчимбольдо (вторая

половина XVI в.), построенных на растительных и животных мотивах, а порой и на предметах быта...

Известно также, что в середине XIX столетия датский сказочник Х.К. Андерсен выполнил для одного из театральных спектаклей занавес, сплошь заклеенный репродукциями картин великих художников.

Стоит обратить внимание, что монтажное видение появлялось в переломные, переходные эпохи. XX век как раз относится к таким эпохам полного разлома прежних структур видения мира и поиска новых, которые по законам непрерывности и единства культуры могли быть созданы только на базе переосмысления ее языка и образности.

Первым этапом этого процесса неизбежно становится фрагментирование предыдущих

И. БОСХ
Сад земных наслаждений
Фрагмент триптиха
1500–1510





ДЖ. АРЧИМБОЛЬДО
Садовница
1590-е



структур и до некоторой степени механический поиск новых смыслов путем перетасовки старых художественных паттернов. Коллажное мышление как раз отвечает решению этих проблем, так как суть коллажа по определению состоит в «вырывании из привычного контекста элементов уже существующей реальности, их вырезание и компоновка, конструирование на их основе новой целостности» (А.Н. Иньшаков).

При всей парадоксальности творцами первых коллажей руководило отнюдь не желание разбить зеркало бытия на мириады осколков. Ведомые беспокойным фаустовским духом познания, они разъяли целостную форму, желая глубже постичь суть вещей и скрытое естество мироздания, заглянуть за границу видимого мира. Их главной целью было дополнить видимые параметры пространства четвертым измерением, проникнуть в непознанные глубины человеческой психики.

Звуки материи

Первыми к коллажу обратились сторонники динамической картины мира — футуристы. Отражая процессы возникновения в мире новых скоростей поездов и аэропланов, Ф. Маринетти освободил от жестких рамок композиции не только изображение, но и слова. В его картине «Слова на свободе» предметы,

цифры, буквы, слова и тексты парят в пустоте белого пространства, вступая в новые непривычные связи и порождая чувство необыкновенной свободы.

К. Карра волновали проблемы передачи многоаспектности и многоголосия реального мира. В коллаже «Интервенционистская манифестация» динамический круг из напластований газетных вырезок с отчетами с полей сражения, политическими призывами и декларациями создает образ времени, вздыбленного шепотами, стонами и криками трагедии Первой мировой войны.

Кубистов интересовал осязательный элемент зрения, скрытый в глубине психики человека. Стремление к наивысшей реальности глубинного восприятия заставило П. Пикассо и Ж. Брака экспериментировать с разными фактурами. Активизируя в многомерной форме «шум фактуры», кубисты стремились прорваться к невидимой реальности коллективного бессознательного (П. Пикассо. «Тореро»), услышать в пластическом образе звуки неуловимой музыки материи (П. Пикассо. «Натюрморт со скрипкой и фруктами»; Ж. Брак. «Девушка с гитарой»). В более поздних работах Пикассо («Женщины за туалетом») коллажная техника становится знаком сложности и многогранности человеческой личности.

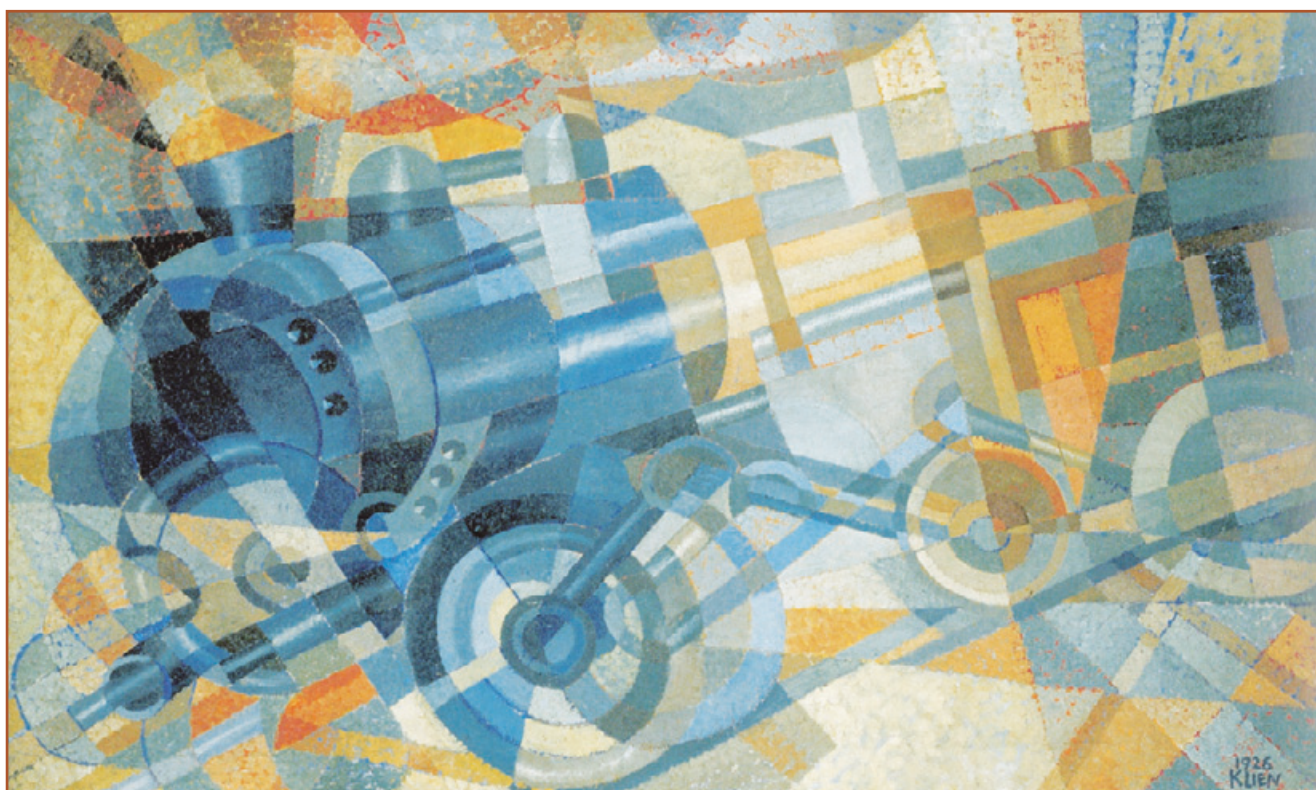
В творчестве дадаистов, которые надеялись услышать голос истинного бытия в несвязном лепете ребенка, коллаж стал способом создания живописного аналога этого са-

мого алогичного детского лепета, разрушения привычных причинно-следственных и зрительных связей. Ф. Пикабия в своей работе с провокационным названием «Какодилический глаз» положился на процесс коллективной импровизации и предоставил случаю устанавливать образные ассоциативные связи текстов и графики Т. Тцара, Ф. Пуленка, С.И. Шаршуна и других своих знакомых.

Образность его же коллажа «Женщина со спичками» основывается на нетрадиционном использовании обыденных вещей, вырванных из привычного контекста и погруженных

в совершенно новую среду. Женский портрет формируется им из береговой линии материка и волн океана, из воспламеняющихся спичек-волос, из всевидящей пустоты глаз, замкнутых скрепами шпилек для волос.

Сюрреалист М. Эрнст в объемном коллаже «Плод многолетнего опыта» использует фрагменты старых плотницких инструментов для формулирования абстрактного понятия «опыт». Фрагментирование, гротескные изломы и смещения, необычные фактуры помогли Эрнсту создать в коллажах «Падение ангела» и «Немного больная лошадь» некую новую целостность сюрреалистических сновидений, в которых действуют законы, совершенно отличные от реальных.



Э.Д. КЛИН
Локомотив
1926



К. КАРРА
Интервенционистская
манифестация
1914



Ф.Т. МАРИНЕТТИ
Слова на свободе
1914



П. ПИКАССО
Тореро
1912

П. ПИКАССО
Натюрморт
со скрипкой
и фруктами
1914



Ж. БРАК
Девушка
с гитарой
1913

П. ПИКАССО
Женщины за
туалетом
1956

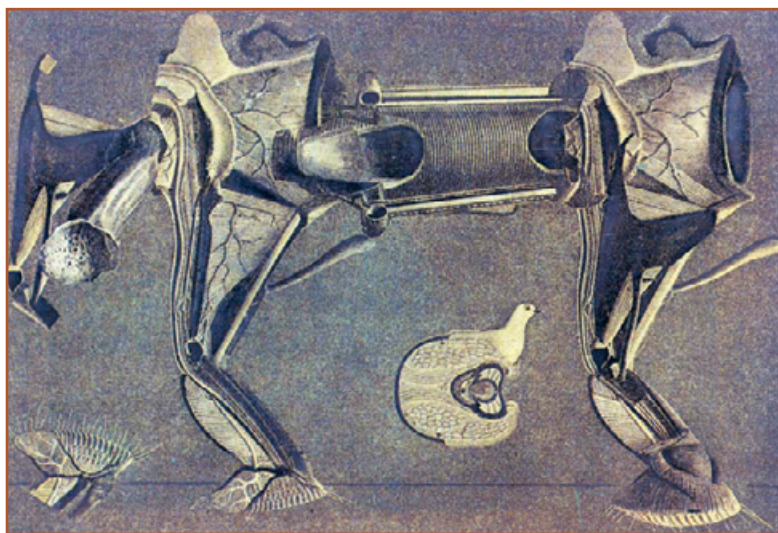




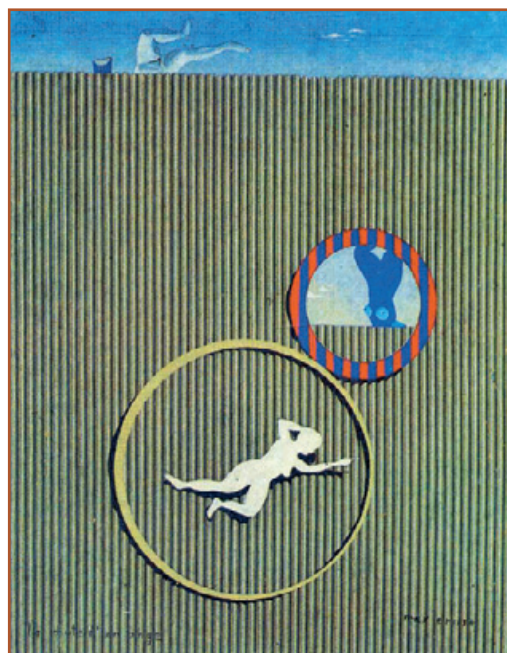
Ф. ПИКАБИЯ
Женщина со спичками
1924-1925

М. ЭРНСТ
Немного больная
лошадь
1920

М. ЭРНСТ
Плод многолетнего
опыта
1919



М. ЭРНСТ
Падение ангела
1937



Сопоставление образов

Мастера русского авангарда внесли свой вклад в понимание коллажа.

В работе «алогичного периода» творчества К. Малевича («Частичное затмение с Моной Лизой») запечатлен сам процесс смены художественных парадигм на рубеже веков. В картине появляется прообраз «Черного квадрата» и сопряженная с ним идея затмения солнца старого искусства черной дырой искусства нового. Образ классики, чьим знаком является творение Леонардо, с неизбежностью гибнет в разломе форм, в хаосе, который предшествует возникновению нового мира и явлению нового «божественного младенца» на «черной иконе» Малевича. Малевич положил начало традиции переосмысления «Джоконды» и включения ее в структуру произведений XX века.

Неожиданное сопоставление образов высокого классического искусства и обычных вещей становится основным средством воплощения новой реальности послереволюционной России в фотомонтажах А. Родченко. В его иллюстрации к поэме В. Маяковского «Про это» колокольня Ивана Великого соседствует с аэропланом и шиной от огромного колеса. Балансируя на верхушке колокольни, поэт, подобно Икарю, готов броситься в волны взбуряющей революции толпы.

А. РОДЧЕНКО
Иллюстрация к поэме
Владимира Маяковского
«Про это»
Фотомонтаж
1923



К. МАЛЕВИЧ
Частичное затмение
с Моной Лизой
1914



О. Розанова в серии «Цветная клей» обнаруживает совершенно иную, чисто русскую традицию истолкования сути материи. Опираясь на понятие о нематериальности фактуры, идущее от иконописи, она сосредоточивает внимание на чистой метафизике цвета беспредметной материи и становится одним из провозвестников абстрактного коллажа («Битва Авенириста с Океаном»).

Этапным в истории коллажа XX в. является творчество К. Швиттерса, который сделал акцент на эстетической самоценности коллажа, созданного по законам высокого искусства из самых обыденных, зачастую старых, отработанных вещей со свалки. Швиттерс оперировал выдуманным им коллажным термином «мерц», который сам придумал. Он состоит из фрагментов немецких слов «коммерция», «боль», «сердце» (*Kommerz, Schmerz, Herz*). Он считал, что «мерц означает создание связей между всеми существующими на свете



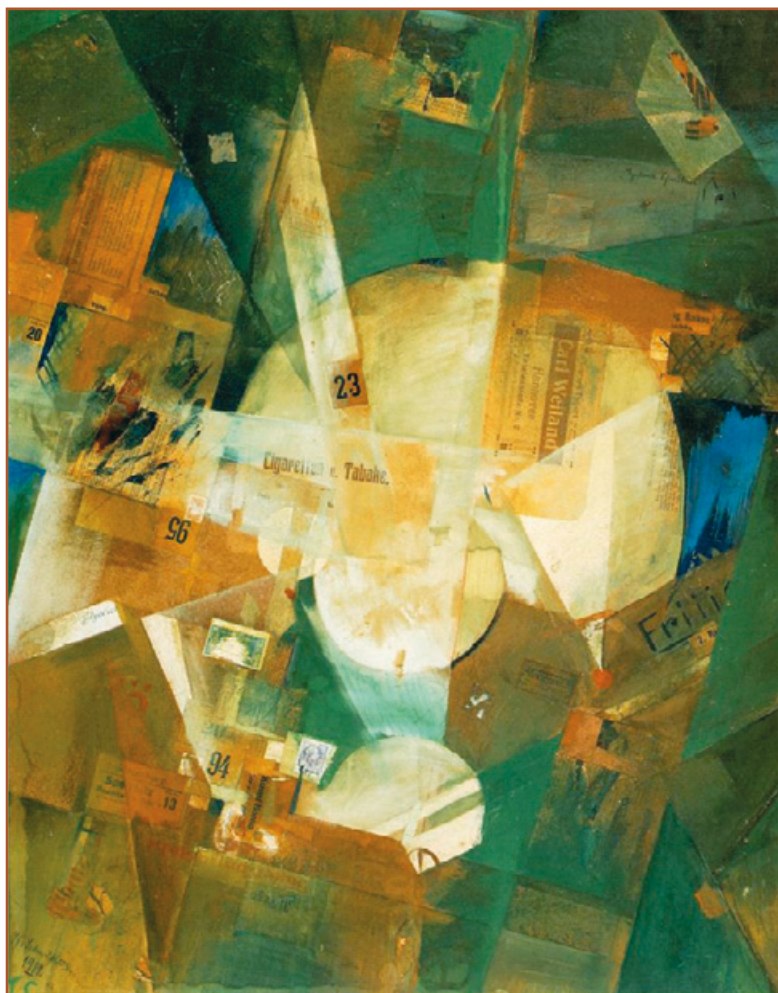
вещами», в том числе между вещами и его сердцем.

Швиттерс мог создать элегический образ доброго XIX века из фрагментов старой открытки и листа поваренной книги. Он прозревал под ворохом ненужных бумаг, использованных трамвайных билетов, сухих инструкций и документов трепетный образ Мадонны Корреджо. Среди того же хлама в его «Картина со светлым центром» формируется новый центр мироздания, а крышки, днища и обода разных диаметров превращаются в орбиты небесных светил («Орбита»).

Полистилистика как выражение плюрализма XX века

Развиваясь, коллажное мышление на протяжении XX века трансформировалось по двум направлениям. Захват коллажным мышлением новых областей реальности и выразительных средств привел к выходу за рамки картинной плоскости в мир объемных предметных форм, что породило понятие ассамбляжа и его разновидностей — аккумуляцию, инсталляцию и реди-мейд.

К. ШВИТТЕРС
Картина со светлым
центром
1919



Углубление коллажного мышления в сторону сущностных реалий привело к возникновению одного из основополагающих явлений искусства XX века — полистилистики. Автор термина, А. Шнитке, считал, что коллажное мышление «представляет собой лишь внешнее выражение нового плюралистического сознания, в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивающего через самую устойчивую условность — понятие стиля как стерильно чистого явления».

Шнитке осознанно и целенаправленно использовал категорию стиля и относил к приемам полистилистики цитирование, реминисценцию и аллюзии.

Обращение к стилю как к носителю символического концепта — явление не новое в истории изобразительного искусства. На пороге драматичной эпохи эллинизма древнегреческие мастера в поисках гармонии и полноты жизни вернулись к идеальным формам высокой классики. Художники классицизма и академизма XVII–XIX вв. прибегли к той же схеме цитирования классических стилистических форм, противопоставляя гармонию классики дисгармонии барокко и обыденности реализма.

Для XX века, сутью которого является тотальное моделирование, язык и семантика любого стиля стали рабочим инструментом. Соцреализм в СССР воспользовался языком реализма XIX века для того, чтобы придать социальным утопиям облик реальности. Тоталитарные режимы взяли на вооружение стилистику античности и классицизма для возведения своих мифов власти.

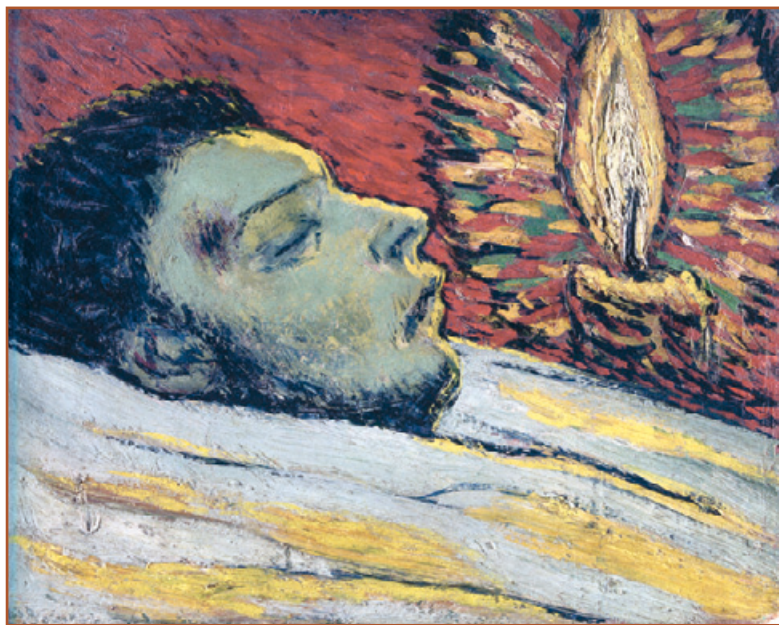
Представители американской школы регионализма с помощью реалистической стилистики восстанавливали истинный дух американской культуры и ментальности. Но все эти явления, с точки зрения отдельного творца, были объективным условием, лежащим за рамками его индивидуального выбора. Осознанная игра с категориями стиля более характерна для представителей не традиционных, а авангардных течений XX века

Разные способы использования символики стиля

ПАБЛО ПИКАССО

Величайший художник прошлого столетия, П. Пикассо, использовал в своем творчестве сразу несколько систем стилистических форм. Начал он с того, что для каждого своего живописного высказывания подбирал соответствующий стиль.

Потрясенный самоубийством своего друга Карлоса Касагемаса, в первом отклике на это событие, полотне «Смерть Касагемаса», Пикассо использует яростную витальность стиля Ван Гога, чтобы выразить свой протест против самого факта смерти. В более поздней работе «Воспоминание (Памяти Касагемаса)», своеобразном реквиеме по другу, Пикассо прибе-



гает к цитированию стилистики религиозного искусства мистика Эль Греко.

Классику Пикассо использует двояко. В портрете «Поль в костюме Арлекина» она является знаком гармонической целостности мира ребенка. В «Портрете Ольги в кресле» подчеркнуто внешнее холодное совершенство классических форм, что напрямую соотносится с характеристикой русской жены Пикассо.

Специфической особенностью Пикассо стала его способность переходить от цитаты стиля к созданию на ее основе стиля собственного. «Я погрузился в синий цвет, когда понял, что Касагемас мертв», — вспоминал художник, тем самым четко определив исходный пункт формирования стилистики своего голубого периода. Обращение к классике в вышеупомянутом портрете жены стало отправной точкой для классического периода в творчестве мастера первой половины 1920-х гг. В лучших картинах этого периода, таких, как «Мать и ребенок», художник смог прорваться к истокам классики — древнегреческому пониманию гармонии полноты жизни.

ДЖОРДЖО ДЕ КИРИКО

Другой тип использования символики стиля продемонстрировал создатель метафизической живописи Де Кирико. Он применил прием стилистических цитат в самой потаенной части своего творчества — в автопортрете. Собрав все автопортреты художника, задаешься вопросом: имеем ли мы дело с историей стилей, увиденной через призму одного человека, или перед нами история личности в зеркалах стилистики живописи Нового времени?

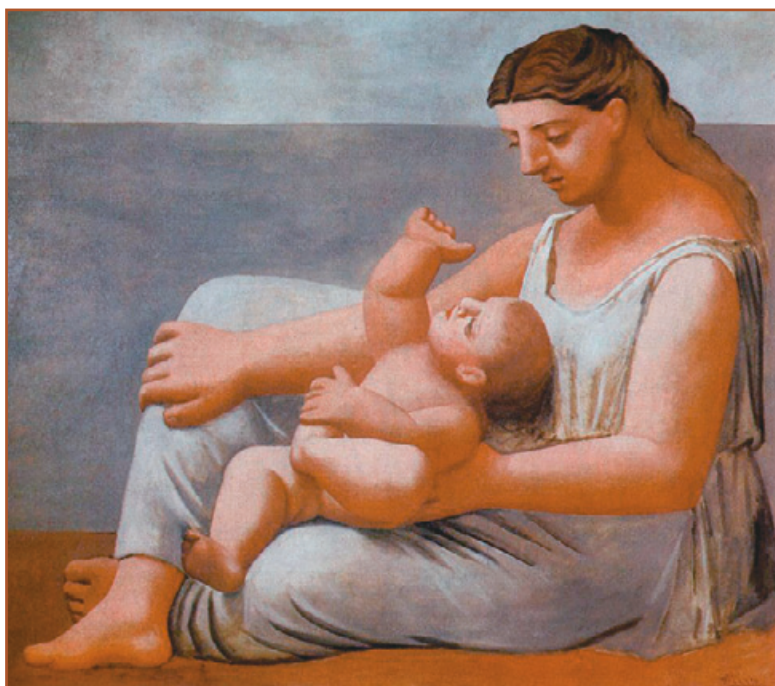


П. ПИКАССО
Портрет Ольги в кресле
1918

Свое место в центре вселенной Кирико определяет через ренессансный портрет в двух вариантах: более лирическом в духе Пьеро делла Франчески и раннего Рафаэля и более решительном в стилистике Антонелло да Мессины. Выбор всех трех авторов говорит о том, что Кирико как художник присягает на верность мастерам четкой, пластически выверенной формы.

Горящие внутренним огнем краски позднего Тициана понадобились Кирико для выражения потаенной страстности своей души в автопортрете в сиреневом камзоле. Отстраненная виртуозная манера Веласкеса в автопортрете Кирико в доспехах говорит о глубин-

П. ПИКАССО
Мать и ребенок
1921



ном драматическом конфликте личности, который не демонстрируется, поскольку «честь и достоинство — превыше всего».

В «Автопортрете с палитрой» художник представлен в одежде эпохи Просвещения, а стилистика колеблется между творческими манерами Хогарта и Шардена, которые были известны своей приверженностью идее служения на благо общества и искусства.

Романтический портрет на фоне бушующего моря и кораблекрушения свидетельствует о визионерских наклонностях Кирико и его причастности к природным стихиям. «Автопортрет» (1925) написан в реалистической манере. В нем реализм является знаком невыносимой унылости окружающей действительности, к которой художнику трудно принорочиться, вернувшись из своих метафизических странствий.

Экспрессивная стилистика раннего Сезанна использована Кирико в «Автопортрете» 1949 г. для обозначения глубоких потрясений, которые пережил художник в тяжелый для Италии период правления Муссолини. Для разговора с Вечностью Кирико избирает изобретенную им стилистику метафизической живописи. В мире метафизических сущностей возможна встреча живого человека со своим мраморным бюстом и обратный оценочный отсчет творчества художника.

САЛЬВАДОР ДАЛИ

Дали с наибольшей полнотой воплотил принцип современного искусства «всё во мне» и дал больше всего примеров использования самых разнообразных методов полистилистики. Взаимодействуя с его творчеством, зритель теряется в бесконечном лабиринте от-



ражений, всевозможных аллюзий, реминисценций, цитат и самоцитат.

Символическую нагрузку несет прежде всего выбор Дали в пользу академической стилистики. В начале творческого пути молодой художник испробовал несколько формальных систем для реализации своего «параноидально-критического метода» визуализации иррациональных сторон бытия и глубин человеческой психики. В раннем полотне «Барселонский манекен» Дали использовал формальный язык кубизма как символ бесконечной неисчерпаемости некогда единого образа человека. Зритель видит женщину, изображенную в фас, профиль и сзади, ее внутреннее, как бы высвеченное рентгеном строение, ее «дневной» и «теневой», ночной, образы, разные имиджевые конструкции, которые она создает для своей репрезентации миру.

ДЖ. ДЕ КИРИКО
Автопортрет с палитрой
1924



ДЖ. ДЕ КИРИКО
Автопортрет
1925



ДЖ. ДЕ КИРИКО
Автопортрет
1949





С. ДАЛИ
Портрет моего
покойного брата
1963



С. ДАЛИ
Незримый лев, конь
и спящая женщина
1930

В более поздней картине «Странности» мистические видения Дали реализованы в экспрессионистической манере. Символом иррациональных сновиденческих миров становится экспрессия агрессивного цвета, воздействующая напрямую на сферу подсознательных эмоциональных импульсов.

В поисках более доступного для массового зрителя языка Дали останавливается в конце концов на академическом формальном языке, который удовлетворял как потребностям в «реалистическом», легко узнаваемом изображении, так и традиционным представлениям о совершенстве и красоте произведения искусства. Однако в парадигме параноидального видения мира узнава-

емыми становятся принципиально непознаваемые объекты, реалистичность зрительно воспринимаемого мира превращается в обманчивую иллюзорность, на языке красоты реализуются безобразные реалии подсознания человека.

В классической работе Дали «Незримый лев, конь и спящая женщина» зритель, толкаемый художником на поиск зашифрованных реалий и вынужденный все время перенастраивать свое видение, не в состоянии определить даже с тем, что же является истинным объектом изображения. Адаптированный для параноидально-критического метода академический иллюзионизм становится в творчестве Дали символом ложности видимой реальности и поставляемых нашими сенсорными чувствами образов.

Раз установившаяся формально-смысловая стилистическая система фирменного языка Дали впоследствии легко адаптировала для своих нужд новые формальные языки. В «Портрете моего покойного брата» Дали органично вводит в свою иллюзорную систему популярный для поп-арта прием типографического растрового изображения. На фоне пустыни с редкими персонажами из индивидуальной мифологии художника (созерцатель со спины, персонажи «Анжелюса» Милле, маленький мальчик) образ брата из мозаичной россыпи цветных точек возникает как неизбывный фантом Судьбы.

Двойственность его мистического бытия/небытия находит объяснение в мифе, культивируемом Дали, который писал о своем особом отношении к умершему в младенчестве брату: «Он — мой мрачный бог. Мы неразделимы, как Кастор и Поллукс. Я — бессмертный Поллукс, но и он бессмертен, и я постоянно его убиваю, чтобы у Божественного Дали не было ничего общего с этим некогда земным существом».

Игра Дали с предметом в новом семантическом поле является еще одним примером символического использования стилистики других творческих направлений. Прием реди-мэйд, использование готовых нехудожественных объектов в художественном пространстве, он воспринял у дадаистов. В скульптуре «Венера Милосская с ящиками», созданной на пару с М. Дюшаном, таким готовым утилитарным предметом является выдвижной ящик. Помещенный в тело человека, он становится символом многомерности его подсознания («скелет в шкафу»), бесцеремонности вторжения в частную жизнь. Наконец, согласно учению З. Фрейда, выдвижной ящик являет собой «некую аллерию, призванную означать воздержанность и выявлять те бесчисленные нарциссические ароматы, что доносятся из всех наших ящиков».

В работе «Лицо Мэй Уест (использованное в качестве сюрреалистической комнаты)» диван превращается в губы, картины — в глаза, нос — в камин, портьеры — в волосы. Все вме-

сте дает точный имиджевый образ голливудской кинодивы 1930-х годов.

Не менее частым приемом, используемым Дали для «отсылки к культурной традиции» (по Р. Барту), являются многочисленные аллюзии в его работах. В картине «Рассвет, полдень, день и вечер» присутствует пластическая формула молящейся женщины из картины Ф. Милле «Анжелюс». Это намек не только на картину, но и на текст читаемой католиками три раза на дню молитвы «Ангел Господень», а также на образ молящейся Богородицы, который присутствует на любом изображении распятия.

Пуантилистическая техника и репликация одной и той же фигуры, повернутой влево, отсылает к фризообразной работе Ж. Сёра «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт» и далее к торжественному шествию на фризах Парфенона. Горячие краски оранжевого заката и соотношение образа солнца с женской фигурой порождают аллюзии, связанные со священнодействием на картине символиста К.Д. Фридриха «Девушка, наблюдающая рассвет (Девушка, наблюдающая закат)» и архетипическим образом Богини-матери. Название с ритуальным перечислением частей суток отсылает к культурной памяти в диапазоне от мифологических аллегорий зари и вечерницы, через работы классицистов (К. Лоррен. «Гавань на закате») и символистов (Ф.О. Рунге. «Утро») к феериям света в сериях К. Моне («Руанский собор в полдень», «Руанский собор вечером»). Непрерывная молитва женщины от зари до заката погружает нас в сам процесс созидания связи времен и ткани мироздания.

Реминисценции или неявные цитаты используются Дали на уровне композиционных структур. В картине «Женские фигуры, воспроизводящие шхуну в движении» угадывается танец трех граций с полотна Боттичелли «Весна». Использован мотив единства трех фигур в хитросплетении ткани бытия и их «воздушность», сочетание со стихией воздуха, развевающего легкие ткани одеяний.

В картине Дали дуют совсем иные ветра. Весенний Зефир сменяется суровым Борем. В условиях буйства губительных для людей стихий фигуры богинь складываются в силуэт спасительного корабля — подобия Ноева ковчега.

Постоянным источником композиционных реминисценций в творчестве Дали является картина «Анжелюс». Дали видел в персонажах Милле не супружескую пару, а мать и сына, который, согласно эдипову комплексу, вожделеет ее. В картине «Атавизм сумерек» Дали наиболее прямолинейно в изображении криминальной подоплеки «нака-

ла замершего соприсутствия двух существ в губительном безлюдном сумраке» (С. Дали). «Архитектонический «Анжелюс» Милле» дает обобщенную трактовку влечения как закономерности органической жизни. В «Археологическом отголоске «Анжелюса» Милле» тема звучит как эхо, которое хранит вечная память горных пород.

Цитаты из произведений значимых для Дали авторов составляют целый мир духовных констант художника. Помимо «Анжелюса», который был для Дали паттерном мироустройства, большое значение для него имели классические произведения эпохи Ренессанса. В распадающемся на элементарные частицы мироздании картин «Атомная Леда» и «Обнаженный Дали, созерцающий пять упорядоченных тел, превращающихся в корпункулы, из которых неожиданно сотворятся Леда Леонардо, с набором хромосом лица Гала» образ Леды кисти Леонардо является тем духовным пределом, который останется неделимым при любой степени дезинтеграции материального мира.

Две картины о призвании художника, соответственно «Художник в мастерской» Вермера Делфтского и «Менины» Д. Веласкеса, стали для Дали знаковыми. Смиренная анонимность Вермера и волевой напор Веласкеса парадоксально соединились в его творческом кредо, о чем свидетельствуют такие работы, как «Призрак Вермера Делфтского, способного послужить и столом», «Пейзаж с загадочными деталями», «Стереоскопия с «Менинами», «Вселенский собор».

Лики Богородицы Рафаэля были для Дали символом гармонии и скреп жизни, что нашло выражение в цитировании «Сикстинской мадонны» в картинах «Гваделупская богородица» и «Взрывающаяся голова рафаэлевской Мадонны».

Образы Микеланджело томили Дали загадкой своего совершенства. Эта загадка сквозит в грустном облике посмертного портрета Джулиано Медичи в картине «Без названия (По мотивам «Головы Джулиано Медичи»)». Такой же мемориальный характер носит цитата профиля «Давида» Микеланджело в картине на смерть жены «Три знаменитые загадки Гала».

ЛИТЕРАТУРА

- Геташвили Н.В.* Дали. 1904–2004. — М., 2005.
- Демченко А.И.* Коллаж и полистистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблемы коллажа. — М., 2005.
- Иньшаков А.Н.* Проблема нового в искусстве футуризма, дадаизма и конструктивизма // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблемы коллажа. — М., 2005.
- Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // В. Холопова, Е. Чигарева. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. — М., 1990.

Роза
ЧАУРИНА

Классический реалист

БЕСЕДА О ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ БЕЛЮКИНА И ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ

Из биографии художника

В 1962 г. в Москве в семье известного иллюстратора книги Анатолия Белюкина родился сын Дмитрий. Он тоже захотел стать художником и поступил в Московский государственный художественный институт им. В. Сурикова. Учился на факультете живописи в мастерской портрета, руководил которой Илья Глазунов. В 1986 г. Д. Белюкин с отличием защитил дипломную работу — картину «Смерть А.С. Пушкина». Эта картина положила начало его пушкиниане.

Стажировался Белюкин в творческой мастерской живописи Академии художеств СССР. Здесь ему опять повезло с наставниками: его руководителями были замечательные художники братья А.П. и С.П. Ткачевы. С 1988 г. он — член Союза художников России.

В 1999 г. в Государственном выставочном зале Малый Манеж открылась персональная выставка ставшего известным художника Дмитрия Белюкина. Она называлась «Историческая картина. Портрет. Пейзаж». К тому времени он написал более пятидесяти картин и

каждая вызывала интерес. Работы Белюкина побывали на выставках в Париже, Хельсинки, Глазго, Берлине, а также в Египте, Италии, Греции...

Больше всего волнуют художника две темы: пушкиниана и Гражданская война. Назовем лишь несколько картин: «Пушкин в гостях у семейства Осиповых-Вульф в Тригорском», «Белая Россия. Исход», «Эвакуация дроздовцев и корниловцев из Крыма», «Осколки», «Зеркало». А еще он любит писать родники и колодцы. Источники его вдохновения — Валдай и Русский Север, земля заповедная, святоотеческая.

Много и плодотворно Белюкин работал в студии военных художников им. М.Б. Грекова. Он отмечен многочисленными званиями и наградами: Заслуженный художник РФ, Народный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств. В 2009 г. художник был удостоен премии Фонда Святого Всехвального апостола Андрея Первозванного «За веру и верность». В том же году он стал обладателем Национальной премии «Чело-

Смерть А.С. Пушкина
1986



век года-2009». А в октябре 2010 г. в Москве, в Царской башне Казанского вокзала торжественно открылась Картинная галерея народного художника РФ Д.А. Белюкина.

Писатель Николай Черкашин сказал о живописце: «По знаку зодиака Дмитрий Белюкин — Весы. И в каждой работе его качаются чаши незримых весов, где «за» и «против», добро и зло, справедливость и возмездие определяют гражданскую позицию художника довольно четко».

Картины Белюкина разговорчивы, нужно только найти с ними общий язык.

Вступительное слово учителя

Принцип революции — это принцип саранчи (для поля), топора (для леса), принцип Людовика XV: после меня хоть потоп!

М. ЦВЕТАЕВА

История — учебник жизни. Поэтому его следует не только читать, но и перечитывать. И не надо вырывать из него страниц. Лучше подумать, как не повторить старых ошибок и не допустить новых.

И когда отгрохочет, когда отгорит и отплатится... Не забыть бы тогда, не простить и не потерять.

В. ВЫСОЦКИЙ



Пушкин в гостях
у семейства
Осиповых-Вульф
в Тригорском
1989

А иллюстрациями в этом учебнике жизни стали картины многих художников, среди которых Василий Суриков, Илья Репин, Василий Верещагин, Павел Корин, Илья Глазунов, Дмитрий Белюкин, Митрофан Греков...

Начало XX века — кровотокающая страница российской истории. Октябрь 1917 г. взорвал Россию изнутри, породил Гражданскую войну и интервенцию. Не Брестский ли мир с немца-

Зеркало
1991–1992



ми, названный позорным, был поводом для того, чтобы одна Россия подняла оружие против другой? Следствием Брестского мира стало массовое возмущение в первую очередь кадрового офицерства, которое восприняло мир с главным врагом, Германией, как предательство...

Окончание Первой мировой войны вернуло в Россию огромное число людей с оружием, которые не хотели возвращаться к тяжелому крестьянскому труду. Получили оружие в руки бандиты и авантюристы, а идейные бойцы растворились в этой стихии.

Большевистское правительство назначило своего главнокомандующего, Николая Крыленко, который заявил, что враги советской власти — внешний голод и контрреволюционный командный состав. «Красные» сражались

с «белыми». Ощущение единого государства исчезло. В провинции люди защищали только свои интересы. «Свое» было важнее, чем интересы всей страны.

У истоков создания Добровольческой армии стоял русский генерал М.В. Алексеев, а командовали лучшие российские генералы: А.И. Деникин, П.Н. Врангель, Н.Н. Юденич, В.О. Каппель (кто смотрел фильм «Чапаев», навсегда запомнил эпизод «психической атаки» каппелевцев, шедших словно на параде, стройными рядами под барабанный бой), А.В. Колчак, Л.Г. Корнилов и др. Однако они не смогли защитить ни царя, ни отечество. «Белые» недооценили «красных», которые быстро учились воевать.

Эмигрировавший в Великобританию Юденич, объясняя причины своего поражения,

Осколки
1996





Святая паломница
2001



Первая гроза
2005

писал, что ему приходилось воевать с людьми, которые «шли разутые и раздетые по снегу и безоружные с песней бросались под танки».

Гражданская война — война против своих, война братоубийственная. Люди одного государства воюют друг с другом: брат против

Дорога к храму
2003



брата, сын против отца, внук против деда... Поэт Максимилиан Волошин в стихотворении «Гражданская война» с болью писал:

А я один стою меж ними
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

Война бала тотальной. Она втянула в кровавую мясорубку все население страны и привела к огромным людским потерям и к разрушению экономики. Считается, что непосредственно в боях погибли 500–600 тысяч человек, а миллионы (!) умерли от голода, болезней, разбоя и репрессий. Еще более двух миллионов эмигрировали и тысячи были высланы.



Эвакуация дроздовцев
и кирилловцев
из Крыма
1990-е



Светлый покой
1996

Так кто же победил в Гражданской войне? Ответ известен: красные. Но это лишь часть ответа. Победу одержали всеобщая ненависть, подозрительность, аморальность, готовность творить расправу без суда и следствия. А проиграли все: и те, кто вынужден был покинуть страну, и те, кто остался.

**Беседа по картине Д. Белюкина
«Белая Россия. Исход» (1992–1994)**

На картине мы видим до отказа набитый людьми и второпях собранными вещами «ковчег», покидающий Россию.

● Как называется картина и когда она была написана? Что означают слова «белый», «исход»?

[Белый — название (от цвета знамени) контрреволюционеров в России в годы Гражданской войны и военной интервенции: Белая армия, белогвардейцы, белая эмиграция; исход — завершение, конец: исход дела, на исходе дня.]

● Как вы считаете, удачно ли сравнение корабля с ковчегом? [Да, потому что Гражданская война и эмиграция напоминают Всемирный потоп из библейской мифологии, когда праведник Ной по велению Бога построил ковчег (судно) и вместе с людьми и животными сумел спастись.]

На полотне художника солдаты и офицеры без полков; монахи и священники без приходов; женщины, среди которых и сестры милосердия; казаки и гимназисты; купцы и чиновники... Однако есть и реальное историческое лицо.

● Послушайте его словесный портрет и попытайтесь догадаться, кто это: «Сухощавый, синеглазый, изящный, с боковым пробором русо-каштановых волос и своей знаменитой эспаньолкой» (т.е. короткой стриженной бородкой).

[Это Иван Алексеевич Бунин (1870–1953). Если ученики затрудняются ответить на вопрос, то учитель может использовать вторую подсказку: с людьми сходилась не просто. Его сдержанность и холодность были всего лишь защитным покровом. И когда в 1933 г. ему присудили Нобелевскую премию, все деньги он пожертвовал писателям, которые нуждались.]

Революцию Бунин не принял, считал ее «игрой», приносящей народу страдания. Он понимал, что Россия переживает «агрессию насилия» и результаты будут плачевными.

Обратите внимание, что, несмотря на то что все пассажиры корабля такие разные, у них есть общее. Это — смертельная усталость и леденящая душу скорбь при расставании с

родиной. Заметим, что у картин Дмитрия Белякина есть особенность: зритель невольно включается в атмосферу эмоциональных переживаний героев. «Белая Россия. Исход» — не исключение. И каждый задается вопросом «А что бы выбрал я: пароход с пробитыми бортами или берег, с которого стреляют?».

Творческую манеру художника отличает внимание к деталям. И каждая деталь несет в себе смысловую нагрузку, а все вместе усиливают драматизм происходящего.

● **Назовите замеченные вами детали.**

[На борту судна герб с двуглавым орлом, корзины, баулы, шляпные картонки, казаки седла, солдатские скатки, кокарды на головных уборах, звездочка на погоне штабс-капитана, четки в руках монаха, шитье на ризе священника, узоры на дамских сумочках, ку-клеты...]

Думается, что на картине есть и еще одна деталь. Зная русские обычаи, о ней можно догадаться. Это — горсть родной земли, чтобы всегда помнить о родине и скорее вернуться.

Если бы картины могли звучать, мы бы услышали, как стонут раненые, а пробоины в борту судна вторят им; как звякают сви-

сающие за борт стремена и скрипят на кранбалках шлюпки; как перекатываются по трапу стреляные гильзы и вздыхает изношенная пароходная машина; как тихо поют, прощаясь с родиной, а кто-то еле сдерживает слезы, шепчет молитву; как тревожно кричат чайки...

● **Скажите, кто автор книг «Бег», «Белая гвардия», «Дни Турбиных» и о чем в них рассказывается? Как сложилась судьба этих книг?**

[Михаил Булгаков (1891–1940). В книгах рассказывается о жизни людей, попавших под колеса истории; о русской интеллигенции, гибнущей в пожаре революции; о трагичности Гражданской войны; о крахе «белого движения»; об эмиграции. Судьба произведений Булгакова драматична. Пьеса «Бег» вызвала яростные нападки властей, так как она пробуждала сочувствие, даже симпатию к антисоветской эмиграции. Пьеса «Дни Турбиных» шла на сцене только потому, что И.В. Сталин, посмотрев ее, «разъяснил»: «Эти «Дни Турбиных» есть демонстрация всепокрушающей силы большевизма, ибо даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, признав свое дело окон-



чительно проигранным». Однако М. Булгаков в пьесе показывает обратное: гибель ждет ту силу, которая убивает душу народа — культуру и людей, носителей этой культуры.]

В XX в. русская эмиграция пережила три волны: первую — после Октября 1917 г. и Гражданской войны; вторую — по окончании Второй мировой войны; третью — в 1970-е годы.

● **О какой волне эмиграции картина Д. Белюкина «Белая Россия. Исход»? [О первой.]**

● **Зная год эмиграции Ивана Бунина, можно ли предположить, когда произошло событие, изображенное на картине? [В 1920 г.]**

Автор картины «Белая Россия. Исход» вспоминал: «Я писал этих людей не по старым фотографиям. Мне позировали мои современники, москвичи: врачи, священники, природные казаки... Я заканчивал свою работу осенью 1993 года, когда Белый дом обстреливали танки. Мастерская находилась недалеко от гостиницы «Украина», и в ее окна залетали шальные пули. Правда, ни одна из них не попала в холст...» Вот таким неожиданным образом проявилась связь времен.

● **Как вы думаете, нужна ли была художнику гражданская смелость, чтобы решиться написать картину «Белая Россия. Исход»?**

[Конечно, нужна. Не об этом ли говорит, к примеру, Николай Черкашин в своих заметках с выставки Белюкина в Малом Манеже: «Московский живописец первым из своих собратьев по творческому цеху «запечатлел душу русской усобицы». До него художники... запечатлевали эпизоды Гражданской войны, победы и подвиги красноармейцев, лики вождей, но душу братоубийственной усобицы, душу смятенную, расколотую, горестную, омытую слезами и кровью душу той давней... русской беды постигнуть в красках удалось пока что лишь этому парню с Чистых прудов».]

Заключительное слово учителя

«Изгнанники родной страны...» Судьбы эмигрантов складывались по-разному, но для многих «горек был чужой хлеб, тяжелы ступени чужого крыльца»... Чтобы сбегать детей от голода, их отдавали в приюты. Жившие в Париже приводили своих детей по воскресеньям в церковь Александра Невского, чтобы они не забывали русский язык. На чужбине одни работали швейцарами или таксистами, другие — слугами, третьи торговали на блошином рынке остатками привезенных с собой вещей...

Что же произошло с пассажирами парохода на картине Д. Белюкина, мы сказать не мо-

жем. Мы знаем лишь о судьбе писателя Ивана Бунина. Прежде чем обосноваться в Париже, он побывал в Константинополе, Софии, Белграде... Природа наделила Бунина не только писательским талантом. Он известен и как прекрасный переводчик Байрона, Лонгфелло и др. Остроумный, неистощимый на выдумку, он был столь одарен, что сам К.С. Станиславский уговаривал его войти в труппу МХАТа и сыграть роль Гамлета. О феноменальной памяти и наблюдательности Бунина в литературных кругах ходили легенды: по свидетельству М. Горького, всего три минуты понадобилось, чтобы не только запомнить и описать внешность, костюм, приметы, вплоть до неправильного ногтя у незнакомца, но и определить его жизненное положение и профессию.

В эмиграции Бунин написал «Окаянные дни» (1920). По форме это — дневник очевидца событий 1918 г. Произведение проникнуто отчаянием, тоской, ощущением бессмысленности происходящего, сарказмом, ненавистью, пониманием, что «гибнет вся прелесть России». В 1933 г. Иван Бунин стал лауреатом Нобелевской премии, а как он ей распорядился, вы знаете. Им созданы «Жизнь Арсеньева» (1927–1938) — художественная биография с чертами мемуаров и лирико-философской прозы; сборник рассказов о любви «Темные аллеи» (1937–1945), — по словам автора, лучшая его книга.

Иван Бунин умер в Париже в 1953 г.

Среди уехавших из России были и замечательные религиозные философы Н.А. Бердяев (1874–1948), И.А. Ильин (1851–1921). Это были яркие личности. Например, Николай Александрович Бердяев известен своими работами по философии истории, творчества, социальной философии... Идеальный противник марксизма и коммунизма, Николай Бердяев о себе говорил: «Я лишь бунтарь, искатель истины и правды». В одном из эпизодов книги «Самопознание» он рассказал о том, как однажды еще на родине в страшном 20-м году его повезли из тюрьмы ЧК на допрос к самому Дзержинскому. Допрос вылился в диспут. Бердяев на коммунизм с философских позиций нападал, а Дзержинский с тех же позиций защищал. После этого председатель ВЧК, которого называли святым убийцей, приказал доставить философа домой на автомобиле. Автомобиль не нашлось, но на мотоцикле все-таки отвезли...

О Ф.Э. Дзержинском философ Николай Бердяев вспоминал: «Это был фанатик. Он производил впечатление человека одержимого. В нем было что-то жуткое. В прошлом он хотел стать католическим монахом и свою фанатическую веру перенес на коммунизм».

В 1922 г. Н.А. Бердяев был выслан из России.

Незаурядной личностью был и Иван Ильин. В одной из своих работ он пророчески заповедовал: «Не дело русских художников всех искусств и всех направлений заботиться об успехе на международном эстраде и международном рынке — приспособляться к их вкусам и потребностям... У русского художества свои заветы и традиции». Думается, эта мысль философа актуальна и сегодня.

Генерал Антон Деникин эмигрировал в 1920 г. Во время Второй мировой войны гитлеровцы предлагали ему продолжить борьбу с большевиками, пообещав дать другую квартиру и возможность работать с архивами. На это генерал ответил: «Нет! Никогда!» Он призывал русских участвовать в борьбе с фашистами за освобождение России, которую всегда хотел видеть «единой и неделимой». Выражение «Единая и неделимая!» стало даже его прозвищем.

Некоторые эмигранты и высланные прошли через фашистский концлагерь Дахау... Русские эмигранты принимали активное участие в борьбе с фашистами. Во Франции, например, они вошли в движение Сопротивления. О погибших напоминают мемориальные доски на русском кладбище... Добровольцем французской армии был и эмигрировавший в 1922 г. русский поэт Г.В. Адамович (1894–1972). Борясь с фашистами, он боролся за Россию, куда мечтал вернуться. Одно из стихотворений поэт так и назвал: «Когда мы в Россию вернемся...».

¹ Черная «маруся», «черный ворон» — так называли машины для перевозки арестантов.

Родник
1990-е



Многие эмигранты лояльно относились к Советскому государству и после декретов об амнистии (в 1921 г. и др.) и Великой Отечественной войны приняли советское гражданство и вернулись на родину. Однако тех, кто вернулся в СССР, обвинили в сотрудничестве с фашистами и отправили в лагеря. «Советский Союз, как сыпь, усыпан лагерями...» Об этом мы читаем в литературном памятнике жертвам тоталитарного режима «Архипелаг ГУЛАГ» А.И. Солженицына. «Машина государственного каннибализма», «истребительно-трудовые лагеря» работали без простоев:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных «марусь»...¹

АННА АХМАТОВА. «РЕКВИЕМ»

Парадоксально, но высылка стала спасением от гибели в советской России. Только два примера. Белый генерал А.В. Колчак (1874–1920) после поражения, имея возможность уйти за границу вместе с большей частью золотого запаса России (16 вагонов золота), остался и сдал золото большевикам, объяснив это одной фразой: «Пусть лучше золото достанется большевикам, ведь среди них тоже есть русские». А через несколько дней они его расстреляли...

Эмигрировавший из России писатель, непревзойденный мастер сказа И.С. Шмелев (1873–1950) во время Гражданской войны жил в Крыму. У него был единственный сын, офицер-доброволец. После взятия Крыма он, как и многие другие, поверил объявленной большевиками амнистии и пошел на регистрацию... Все явившиеся на регистрацию офицеры были расстреляны или брошены с привязанными к ногам камнями в море. Вода в Черном море чистая, и говорят, что было видно, как стоят на дне — чуть ли не шеренгами — эти мальчишки, не захотевшие покинуть родину и обманутые большевиками.

Однако не хотелось бы заканчивать нашу беседу на такой трагической ноте. Ведь человек всегда хочет верить, что добро победит зло. Вспомним строки Нобелевского лауреата Бориса Пастернака (1890–1960), на себе испытавшего травлю советских властей:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони.
Мне наружу хода нет.
.....
Но и так, почти у гроба.
Верю я, придет пора,
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

«НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ»

Николай
БАРАБАНОВ

«Иду сказать людям, что они сильны и могучи»

ИДЕЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ
В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. СКРЯБИНА

Окончание. Начало см. в № 4, апрель 2013

Всенародное торжество

В эволюции мировоззрения Скрябина на протяжении его недолгой жизни достаточно отчетливо просматриваются несколько этапов. В юности это был пантеизм, что видно, например, из его писем.

Июнь 1893 года (Скрябину 21 год), путешествие на пароходе по Волге: «Вчера в природе было что-то особенное, неуловимое. На всем была печать какого-то чудного, неведомого настроения. Казалось, что каждая травка, каждый цветок начинает понимать всю важность бытия; все замерло и с благоговейным вниманием прислушивалось к таинственному шепоту божественного вдохновения. Слышалось: создания, вы одарены жизнью, но не думайте, что мир для вас или вы для мира. Вас не было, а мир существовал; вас не будет, а мир будет существовать. Не пытайтесь же отделиться от того, чему всецело сами принадлежите, не пытайтесь постигнуть великую тайну бытия или завладеть миром, которым уже владеет мысль...».

Забегая вперед, процитируем отрывок из письма Скрябина Т.Ф. Шлецер-Скрябиной, написанного в начале января 1905 года: «В тысячный раз обдумываю план моего нового сочинения. Каждый раз мне кажется, что канва готова, вселенная объяснена с точки зрения свободного творчества и что я могу наконец стать богом, свободно играющим и свободно создающим! А завтра, наверное, еще сомнения, еще вопросы! До сих пор все только схемы и схемы!.. Но иначе нельзя! Для того громадного здания, которое я хочу воздвигнуть, нужна совершенная гармония частей и прочный фундамент. Пока в моем мышлении не придет все в полную ясность, пока не будут объяснены все явления с моей точки зрения — я не могу лететь. Но время это приближается, я чувствую... О, как я хочу праздника! Я весь желание, бесконечное! И праздник будет! Мы задохнемся, мы сгорим, а с нами сгорит вселенная в нашем блаженстве...»

Человек и окружающий его мир в масштабах вселенной, человек, стремящийся обрести душевную гармонию в единении с этим миром, человек, стремящийся гармонизировать это мир СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА, — все эти темы будут волновать Скрябина до конца его дней.

Сохранились (еще со времени обучения в Московской консерватории) наброски так и не написанной Скрябиным оперы «Кейстут и Бирута», главный герой которой мессия, «юный неизвестный философ-музыкант-поэт» (то есть сам Скрябин), открывает человечеству силой искусства прекрасный и свободный мир и ведет народы к счастью.

Я силой чар гармонии небесной

Навею на людей ласкающие сны,
А **силою любви**, безмерной и чудесной,
Я сделаю их жизнь подобием весны.
Дарую им покой давно желанный
Я **силою мудрости** своей.
Народы, радуйтесь, от века жданный
Конец настал страданий и скорбей.

Позиция Скрябина в данном случае явно противостоит основополагающему тезису христианства об искупительном страдании в земной жизни ради блаженства в жизни загробной, и эта идея потом будет присутствовать в концепции «Мистерии». Необходимо сказать и о другом произведении композитора — законченной весной 1900 г. шестичастной Первой симфонии, создавая которую Скрябин полагал, что он выполняет в искусстве свою мессианскую задачу. Ключом к ее пониманию является хоровой финал, прославляющий искусство, преобразующее мир. Текст финала был написан самим композитором.

Ты чувств безбрежных океан
Рождаешь в сердце восхищенном,
И лучших песней песнь поет
Твой жрец, тобою вдохновленный.
Царит всевластно на земле
Твой дух, свободный и могучий.
Тобою поднят, человек
Свершает славно подвиг лучший.
Придите все народы мира,
Искусству славу воспоем!



«Искусство в понимании Скрябина — «светлая мечта», «праздник», «отдохновение», «утешение» и в то же время как бы «новый» источник «сил, павших в борьбе», источник новых мыслей и чувств, вдохновляющих на «совершение подвига». Скрябин видел в искусстве путь к объединению человечества и в этом смысле понимал искусство как массовое, всенародное торжество» (В.Ю. Дельсон).

В бесконечности пространства и времени

Что явилось идейной основой скрябинского мессианства?

Примерно около 1900 года Скрябин стал членом московского Философского общества, близко сошелся с философом-идеалистом С.Н. Трубецким, а также с философом и журналистом Б.Ф. Шлецером, братом будущей второй жены (первой женой и матерью четверых его детей была талантливая пианистка и пропагандист музыки Скрябина В.И. Исакович, с которой он расстался — в немалой степени по причине непонимания ею скрябинской философии). К 1904 г. Скрябин станет последовательным субъективным идеалистом.

Январскому (за 1905 г.) письму Шлецер-Скрябиной (которое мы уже цитировали) будут предшествовать такие, например, откровения: «Действительность представляется мне множеством в бесконечности пространства и времени; причем мое переживание есть центр этого шара бесконечно большого радиуса». «Вселенная, которую я произвожу, как бы построена вокруг переживаемого мною чувства».

В 1904 г. Скрябин принимает участие в проходившем в Женеве Втором философском международном конгрессе, где было уделено большое внимание работам крупнейшего немецкого субъективного философа-идеалиста И.Г. Фихте. Под влиянием услышанного на конгрессе Скрябин утверждает: «Материал, из которого построен мир, есть творческая мысль, творческое воображение»; «Все — мое творчество»; «...мир есть активность моего сознания».

За субъективным идеализмом Скрябина стоит важнейшая для понимания его творчества идея могущества и достоинства человеческой личности. Для Скрябина важен, как отмечал один из виднейших исследователей его творчества А.А. Альшванг, самый процесс творчества, процесс созидания, взятый в самой общей форме, психология творчества — «от смутного зарождения мысли или ощущения, через противоречивое их развитие, до ясного раскрытия идеи в ее полноте».



Фотопортрет
Т.Ф. Шлецер-Скрябиной
1902

Более того: «Скрябин впервые в истории русской музыки поставил своей задачей воспроизведение самого процесса становления творческой мысли — как она возникает, растет и органически развивается, пока не достигнет зрелости и всестороннего оформления».

Да, он ошибочно полагал, что воспроизводит не философию творящего художника, но весь космический процесс. Но ценность скрябинского наследия заключена, «помимо заложенного в нем непосредственного лирического обаяния, в его реально-психологическом содержании, ибо оно фиксирует драгоценнейшее проявление человеческого духа — творческий процесс — в его стройности, единстве и красоте».

К «Прометею» сказанное имеет самое прямое отношение.

На основе точного расчета

Скрябин, создавая «Поэму огня», проявил себя одновременно и вдохновенным художником, и, как это ни покажется на первый взгляд неожиданным, гениальным «музыкальным конструктором». Ибо партитура «Прометея» поражает своей сложностью, обилием образующих единое целое структурных элементов, каждый из которых имеет строго определенное смысловое значение, и эти элементы тщательнейшим образом «пригнаны» друг к другу на основе точного конструктивного расчета (Л.В. Данилевич). Все продумано, взвешено, подчинено строгому плану, ничего случайного и необязательного.

Высшее выражение логики музыкального мышления Скрябин усматривал в единстве гармонии и мелодии. Шесть звуков «промеевской гаммы» объединены в открывающий произведение исходный диссонансный по остроте звучания аккорд-устой, и эти звуки являются основой — как гармонической, так и мелодической. Причем темы, построенные на одних и тех же звуках, воспринимаются как контрастные, но слушатели этих совпадений не замечают.

В некоторых случаях Скрябин контрапунктически соединяет подобный материал, но и тогда он не воспринимается как объединение вариантов одного и того же звукоряда. Подчеркнем: начиная с «Прометея» аккорд у Скрябина заменяется мелодико-гармоническим комплексом, являющимся концентрированным изложением того или иного лада. И такой аккорд-лад представляет собой не элемент тональной системы, а саму систему в концентрированном виде.

Да, многое в творчестве композитора и, в частности, в «Прометее» основано на точном расчете, на схемах, но это не производит впечатления холодного конструирования,

ибо конструктивное начало музыки Скрябина всегда сочетается с бурной экспрессией и изысканно-утонченной поэтичностью.

Существенно также следующее. Сочетание акустического диссонирования с ладо-гармонической устойчивостью соответствовало художественным задачам, которые ставил перед собой Скрябин. «На «обыгрывании» разного типа диссонирований Скрябин создает загадочные звучания зовов, звонов, гулов, тем самым развивая и обогащая гармоническую выразительность. Так воплощаются им смутные таинственные прообразы стихий природы и космоса, связанные с отображением его «космических концепций» и сложных символических программ «промеевского» и «послепромеевского» периодов» (В.Ю. Дельсон).

В «Поэме огня» новаторство Скрябина проявилось и в том, что все его темы построены строго на упомянутом выше «промеевском звукоряде», без каких-либо выходов за его пределы. Эти темы проходят стадии мастерски выполненных метафорически осмысленных трансформаций, когда при постепенном преобразовании характера тем подчеркивается победа одного начала над другим — прием, являющийся в «Прометее» основополагающим: кроме двух «волевых» тем трансформируются все темы.

Темы «Прометея»

Назовем основные темы в порядке появления в партитуре и с указанием их роли в сонатной форме, в которой, как уже говорилось, написан «Прометей». Попутно по возможности отметим их цветовые характеристики согласно восприятию Скрябина.

Первая тема, «тема творческих стремлений», символизирующая дерзновенную мечту Прометея, есть первая тема интродукции, когда на фоне исходной шестизвучной «промеевской гармонии» (струнные и деревянные духовые) ее излагают засурдиненные валторны. Указание Скрябина: *Lento. Brumeux* (медленно, сумрачно, в тумане) — сине-лилово-серый цвет хаоса.

Ноты начала поэмы



Здесь, согласно творческим принципам позднего Скрябина, мелодия понимается как развернутая гармония, а гармония — как свернутая мелодия.

Лаконичная «тема воли» призывно-заклинательного характера — вторая тема интродукции (сочетание соло трубы и трех труб с сурдинами); потом она входит в фортепианную партию, насыщая ее чертами властности.

«Тема разума» — спокойная и ясная главная партия экспозиции (по Скрябину, *Contenplatif*, то есть созерцательно, — окраска ярко-синяя) звучит в изложении флейт. Ее окончание совпадает с вступлением партии солирующего фортепиано — «теме разума» как бы отвечает решительная «тема воли». Далее в фортепианной партии слышатся отголоски несколько видоизмененной «темы разума». В плане формы ее можно считать связующей партией.

Эту тему сменяет искристая танцевальная, полетная тема побочной партии, достаточно часто звучащая в дальнейшем.

Завершает экспозицию «тема наслаждения», с ее утонченными трелями, триолями и стремительными взлетами. На несколько видоизмененной теме интродукции широкими и величественными фразами фортепиано при поддержке оркестра открывается огромная психологически насыщенная разработка, начало которой Скрябин ассоциировал с красным цветом.

Частая смена настроений, изменчивость образов придают ей черты калейдоскопичности и взрывчатости, но «тема воли» (*forte* двух труб) и «тема Прометея» (*fortissimo* четырех валторн) в разработке сохраняют свое доминирующее положение. К концу разработки появляется первая кульминация поэмы.

В краткой репризе в несколько измененном виде повторяются основные моменты экспозиции. В заключительной партии (на ремарке *extatique*) к оркестру присоединяется хор, исполняющий «тему творческих стремлений», выросшую из последней фразы первой темы интродукции. Далее начинается вторая, генеральная кульминация произведения — «тему Прометея» торжественно проводит хор при поддержке органа и колоколов. Скрябин предполагал здесь освещение зала ослепительно белым светом.

Звук и цвет

Отдельно — о «цветовой строке» скрябинской партитуры. В архиве Скрябина сохранились письма профессора Чарльза Майерса, английского физика и одновременно директора Психологической лаборатории Кембриджского университета, ученого, интересовавшегося психологией восприятия музыки, в частности проблемами цветного слуха. В 1914 г., во время пребывания Скрябина в Англии, Майерс с ним встречался.

Скрябин полагал, что ощущаемая им цвето-световая окраска должна быть общей у всех людей, обладающих цветным слухом, что изменение тональности влечет за собой изменение цвето-световой окраски, причем изме-

нение цвета он ощущает раньше, чем осознает изменение тональности.

Утверждение Скрябина относительно общности цвето-светового восприятия вызывает возражения. Так, Римский-Корсаков, тоже обладавший цветным слухом, иначе, нежели Скрябин, воспринимал цвет мажорных и минорных тональностей. У Скрябина единый цвет имели параллельные тональности, построенные на одних и тех же звуках звукоряда, а у Римского-Корсакова единый цвет имели одноименные тональности.

Были расхождения и по одинаковым тональностям: до мажор у Скрябина ассоциировался с красным, у Римского-Корсакова — с белым цветом, ля мажор у Скрябина с зеленым, у Римского-Корсакова — с розовым и т.д. А бывали случаи, когда цвет и звук соотносили композиторы, цветным слухом не обладавшие. Например, цветного слуха не было у Рахманинова, но в опере «Скупой рыцарь» сцена в подвале написана им в основном в ре мажоре, то есть в «цвете золота» — на это однажды его внимание обратил Римский-Корсаков.

В целом цветовое восприятие Скрябиным различных мажорных тональностей можно представить следующим образом.

ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЯ
ТОНАЛЬНОСТИ И ЦВЕТА

Тональность (в расположении по квинтовому кругу)	Цвет
C-dur (до мажор)	Красный
G-dur (соль мажор)	Оранжево-розовый, огненный
D-dur (ре мажор)	Оранжево-желтый, золотистый, солнечный
A-dur (ля мажор)	Желто-зеленый, травяной
E-dur (ми мажор)	Сине-зеленоватый
H-dur (си мажор)	Синий с голубизной
Fis-dur (фа-диез мажор)	Ярко-синий с склонностью к фиолетовому
Des-dur (ре-бемоль мажор)	Фиолетовый
As-dur (ля-бемоль мажор)	Красновато-лиловый
Es-dur (ми-бемоль мажор)	Синеватый, стальной
B-dur (си-бемоль мажор)	Металлический, серо-свинцовый
F-dur (фа мажор)	Багрово-красный с металлическим блеском

Видно, что ряд ладо-тональностей воспринимался Скрябиным не в чистых цветах, а в их смешении. Кроме того, световая строка «Прометея» не во всем соответствует данной таблице, поскольку лад и гармонии данного произведения не укладываются в традиционный мажоро-минор.

«К «Прометею» мы уже приобвыкли и слушаем его с такой же легкостью и наслаждением, как и другие скрябинские сочинения, но вследствие этого сильнее чувствуем и недостатки поэмы: недостаточную формальную спаянность (особенно это заметно в заключении), несоответствующую роль фортепиано, ибо требования, к нему предъявляемые, явно превышают силы инструмента (в противопоставлениях оркестру) и, наконец, несколько назойливую общую звучность, вследствие злоупотребления ворчащим басовым фоном. Но указанные погрешности не мешают «Прометею» производить впечатление неизгладимое...» (Н.Я. Мясковский)

Сверхзадача «Мистерии»

После премьеры «Прометея» Скрябин прожил четыре года. О последних фортепианных сочинениях композитора — сонатах, поэмах, прелюдиях выше уже говорилось. По их стилистике в какой-то мере можно судить о возможном музыкальном языке ненаписанной «Мистерии».

Каким в итоге должно было стать исполнение «Мистерии»? Разные исследователи творчества Скрябина на этот вопрос отвечают поразному. Л.Л. Сабанеев в своей книге о Скрябине пишет, что исполнение «Мистерии» есть однократный акт, заключающий историю человечества. Но из воспоминаний А.А. Гольденвейзера видно иное. Скрябин говорил о храме, где «Мистерия» будет происходить всегда, и люди будут ездить туда, подобно тому как ныне они ездят, к примеру, в Германию, в вагнеровский оперный театр в Байрейте.

Верным, однако, представляется то, о чем впоследствии говорил А.В. Луначарский. Скрябин превратил свою утопическую идею в почти безумную мысль, что именно он, «с его музыкальным гением и властью над звуком, призван через посредство музыкальной проповеди, больше того — через посредство какого-то магического музыкального акта спасти вселенную, освободить дух, превратить полную тень и злобы жизнь в мире в настоящую гармонию».

Гармонизация не только взаимоотношений людей на уровне человеческой цивилизации, «стремление вернуть человечеству затерянное в глубинах ушедших тысячелетий знание и могущество, избежать очередной бессмысленной гибели цивилизации» (А.И. Бандура),

наконец, гармонизация самого мира в масштабах вселенной — вот что было сверхзадачей «Мистерии».

Предварительное действие

В глубине души Скрябин, мечтая о «Мистерии», все же, по-видимому, чувствовал фантастичность и практическую неосуществимость своего замысла. Поэтому после «Прометея» он приступил к сочинению произведения, которое можно считать подходом к «Мистерии», ее облегченным вариантом, именуемым «Предварительным действием». В значительной степени он его создал, фрагменты играл на рояле знакомым, но записать не успел. Остались лишь 55 нотных страниц эскизов, хранящихся в архиве музея Скрябина в Москве — одна страница черновика партитуры и наброски либо в фортепианном, либо в абстрактном изложении, а также полный стихотворный текст.

Он не имеет большой литературной ценности. По крайней мере, такой знаток литературы, как Вячеслав Иванов, вообще не считал скрябинские стихи поэзией. Но на уровне концепции этот текст примечателен тем, что в нем достаточно отчетливо слышны отголоски философии Б. Спинозы, которую Скрябин изучал.

Из замысла «Мистерии» в «Предварительное действие» было перенесено немало. Да, Скрябин отказался от идеи создания новых музыкальных инструментов и решил ограничиться средствами обычного оркестрового аппарата. Но он говорил о необходимости переучивания музыкантов, поскольку нужны были некие новые исполнительские приемы, тем более что каждый оркестрант должен был стать активным «участником действия», движения музыкантов и артистов хора должны были быть почти танцевальными.

Себе Скрябин отводил роль дирижера, хотя опыта дирижирования он не имел никакого. Световые эффекты в единстве с музыкой, костюмированные танцы и шествия, хоровая декламация, даже «вкусовая симфония» — все это в «Предварительном действии» предполагалось. Правда, в отличие от «Мистерии», «Предварительное действие» должно было исполняться не в храме, а в особом зале со спускающимися амфитеатром ступенями, где располагались бы исполнители — в особом иерархическом порядке в зависимости от степени их причастности к «Действу».

Отсюда — его интерес к театру и хореографии, хотя традиционный театр, в котором исполнители и зрители разделены рампой, Скрябин отвергал. В частности, Скрябина заинтересовал возникший в те годы в Москве Камерный театр, созданный выдающимся режиссером XX века Александром Таировым.



Алиса Коонен



Александр Таиров

Премьерой театра (25 декабря 1914 года) был спектакль «Сакунтала» по драме великого индийского поэта и драматурга V века Калидасы, а Скрябин видел исполнение «Мистерии» именно в Индии, о которой, правда, имел достаточно смутное представление. «Сакунталу» Скрябин смотрел несколько раз. В спектакле Таирова ему импонировали и отсутствие театрального натурализма, и строгость трактовки, и изобразительное решение художника П.В. Кузнецова.

Творческие поиски

Главную роль в спектакле играла выдающаяся актриса, жена Таирова, Алиса Коонен. Скрябин уже видел ее в роли Митиль в легендарной постановке Художественного театра «Синяя птица». И однажды, во время работы над «Прометеем», Скрябин предложил молодой актрисе попробовать перевести какой-нибудь небольшой отрывок из его музыки в пантомиму, дабы иметь возможность увидеть эту музыку в пластике, в символическом жесте. Так начались совместные творческие поиски, в которых Скрябин стремился к такой хореографии, где главенствовала бы «магия ритмов», близкая пантомиме, но без театральной сюжетности. Классический балет, утвержденный в России М. Петипа, Скрябин отвергал, считая, что в нем слишком много театральных условностей.

Коонен вспоминает: «Встречая меня в прихожей, он (Скрябин. — Н.Б.) говорил: «Сегодня вы не в гостях, сегодня мы работаем». Я надевала в соседней комнате хитон и сандали и шла в кабинет. Скрябин играл. Его музыка, становясь для меня уже привычной, все больше и больше завладевала мной. В первые дни занятий я просто пыталась искать движения, которые бы своим пластическим рисунком выразили настроение того этюда или отрывка, который играл Александр Николаевич. Но постепенно я стала расширять задачу. Иногда, слушая музыку, вызывала в своем воображении какой-то образ, а иногда возникала целая сюжетная линия. Так родились две маленькие новеллы, над которыми я с увлечением работала и которые очень нравились Александру Николаевичу...»

А однажды Скрябин устроил артистке экзамен. Проигрывая сложные пассажи, он стал спрашивать ее о цвете той или иной тональности. Коонен вспоминает: «Никакого цвета я не видела и решала все очень просто. Если музыка громкая и бурная, мне казалось, что она должна быть окрашена в яркие, интенсивные цвета. Музыка лирического звучания должна быть нежных и мягких тонов. Так я и отвечала великому экзаменатору».

Услышав это, Скрябин пришел в ужас от непонимания его идей. А через некоторое

время предложил Коонен главную роль в будущей «Мистерии», повергнув ее в душевное смятение. «Всякий раз, когда Скрябин заговаривал о «Мистерии», я даже смутно не могла себе представить конкретный образ этого вселенного празднества. И уж тем более не могла представить себя в ведущей роли. Я пыталась объяснить Александру Николаевичу, что я актриса драматического театра, что мое призвание в том, чтобы воплощать живые человеческие образы. Но Александр Николаевич ничего не хотел слушать, он убеждал меня, что мое призвание никак не противоречит участию в «Мистерии»...»

В итоге Коонен все же нашла в себе силы отказаться от участия в «Мистерии», понимая, что замысел Скрябина для нее как для актрисы непосилен. Разговор получился тяжелым. В дом Скрябина она потом приходила редко, хотя неизменно бывала на его концертах. В том числе и на триумфальной премьере «Прометея»...

Очертания Мистерии

Александр Николаевич Скрябин умер в Москве в апреле 1915 года в возрасте 43 лет. Смерть была нелепой — ее причиной стал фурункул на губе, обернувшийся общим заражением крови. Присутствовавшая на его похоронах Алиса Коонен вспоминала: «Я подошла к церкви Николы на Песках, где происходило отпевание. Увидев огромную толпу народа, остановилась на улице. Прямо на меня шла траурная процессия. Яркое солнце как-то по-праздничному освещало множество цветов, качавшихся над головами людей, несущих гроб. Это шествие никак не выглядело похоронным. Люди шли необычно быстро, стремительно. И вдруг на секунду мне почудилось, что, если бы сейчас тысячу оркестров грянула скрябинская музыка, можно было бы увидеть в этой необыкновенной процессии очертания той Мистерии, о которой мечтал этот великий гений с сердцем ребенка».

ЛИТЕРАТУРА

А.Н. Скрябин. Сборник статей. — М.: Сов. композитор, 1973.

Бандура А.И. Александр Скрябин / Серия «Биографические ландшафты». — Челябинск: Аркаим, 2004.

Дельсон В.Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества. — М.: Музыка, 1971.

Коонен А.Г. Страницы жизни. — М.: Искусство, 1975.

Мясковский Н.Я. Сборник статей и материалов: В 2 т. — М., 1964.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. — М., 1925.

Скрябин А.Н. Письма. — М.: Музыка, 2003.



Педагогический университет
«**Первое сентября**»

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

ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

Ведется прием заявок на 2013/14 учебный год

образовательные программы:

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ **108** УЧЕБНЫХ ЧАСОВ

Стоимость – 2990 руб.

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ **72** УЧЕБНЫХ ЧАСА

Стоимость – 2390 руб.

По окончании выдается удостоверение о повышении квалификации
установленного образца

Перечень курсов и подробности на сайте edu.1september.ru

Пожалуйста, обратите внимание:

заявки на обучение подаются только из Личного кабинета,
который можно открыть на любом сайте портала www.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

ЭКОНОМИЧНЫЙ тарифный план

ОПТИМАЛЬНЫЙ тарифный план

МАКСИМАЛЬНЫЙ тарифный план

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





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