

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA

АВГУСТ/2012



ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 7 (480)
АВГУСТ/2012

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

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

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

Первая страница обложки:
Ф. ХАЛЬС. Портрет Даниэля ван Эйкена

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

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

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-44315 от 18.03.11
в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 14.06.12, фактически 14.06.12
Заказ № Тираж 14 250 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpk.ru, E-mail: salas@chpk.ru,
факс: 8(496) 726-54-10, 8(495) 988-63-87

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

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



Документооборот Издательского дома
«Первое сентября» защищен антивирусной
программой Dr.Web

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: **Артем СОЛОВЕЙЧИК** (генеральный директор)
Коммерческая деятельность:
Константин ШМАРКОВСКИЙ (финансовый директор)
Развитие, IT и координация проектов:
Сергей ОСТРОВСКИЙ (исполнительный директор)
Реклама, конференции и техническое обеспечение
Издательского дома: **Павел КУЗНЕЦОВ**
Производство: **Станислав САВЕЛЬЕВ**
Административно-хозяйственное обеспечение:
Андрей УШКОВ
Педагогический университет: **Валерия АРСЛАНЬЯН** (ректор)

ГАЗЕТА ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:
Первое сентября

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

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

В НОМЕРЕ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

Виктория ХАН-МАГОМЕДОВА	Воображаемый музей ВЫСТАВКА В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА3
	Портрет коллекционера ВЫСТАВКА В ОТДЕЛЕ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ГМИИ 6

УРОК МХК

Анастасия ЛОСЕВА	Традиция Рембрандта в русской живописи ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ 10
---------------------	--

НЕ ТРАДИЦИОННЫЙ УРОК

Елена МЕДКОВА	Роль инверсии в культуре СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКИХ ФОРМУЛ ..18
------------------	---

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

Ирина ЯЗЫКОВА	Художник будущего ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА30
------------------	---

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Елена МЕДКОВА	Вселенная барокко ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА38
Александр МАЙКАПАР	Шедевры старых мастеров: говорящие детали УИЛЬЯМ ХОГАРТ. ЛИНИЯ КРАСОТЫ50

УРОК ИЗО

Ольга СКУРАТОВА	Ажурная сказка КРУЖЕВНЫЕ УЗОРЫ НА УРОКАХ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ 54
--------------------	---



На CD-диске вы найдете
приложения ко всем
материалам номера

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Воображаемый музей

ВЫСТАВКА В ГМИИ
им. А.С. ПУШКИНА

А. ВАН ДЕЙК
Портрет
Марии Луизы
де Тассис
1629.

Галерея княжества
Лихтенштейн, Вадуц

Статуя писца Хети
XXIV в. до н.э. Музей
Рёмера-Пелицеуса,
Хильдесхайм, Германия



Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина отмечает свой столетний юбилей необычной выставкой «Воображаемый музей». Демонстрируется 46 произведений из 27 государственных и частных собраний разных стран мира. Но интрига настоящей выставки и ее изюминка в том, что работы не представлены единым массивом, а внедрены в разные залы постоянной экспозиции музея. Многие привозные произведения демонстрируются впервые или принадлежат художникам, чьи работы отсутствуют в наших музеях. Тем самым зрители откроют для себя много приятного, неожиданного и поучительного.

Придется потрудиться и не только прогуляться по залам главного здания, но и посетить Галерею искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков. Действительно истинное удовольствие обнаруживать настоящие новые жемчужины в основной экспозиции, хочется, чтобы они остались у нас навсегда.

Впечатляют имена представленных художников: Ганс Гольбейн Младший, Дюрер,



Хальс, Эль Греко, Мемлинг, Карпаччо, Милле, Магритт, Модильяни, Климт, Джакометти, Пикассо...

Превращения начинаются с экспозиции Древнего Египта, в которой появилась статуя писца Хети и голова Аменемхета III (1806 г. до н.э.) из Египетского музея в Берлине. Статуя Гудеа, благочестивого правителя шумерского города-государства Лагаша, строившего храмы для богов, дополняет экспозицию древнего Ближнего Востока. Больше всего в этом зале впечатляет золотая лира, инкрустированная вставками из красного песчаника, перламутра и лазурита, с мифологическими украшениями — львиноголовым богом Имдугудом.

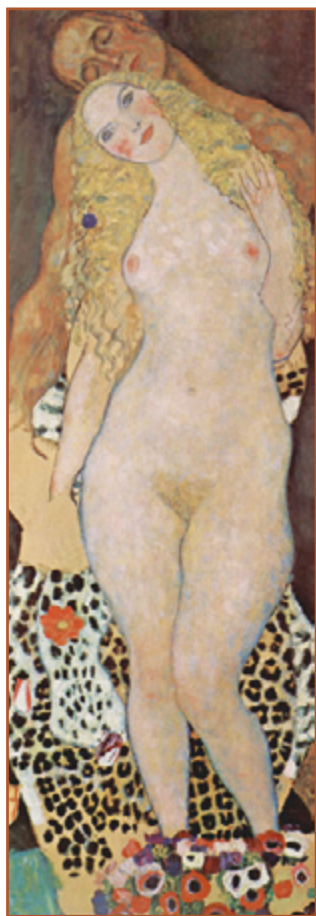
В античных залах появились: статуя танцующей менады Скопаса (римская копия), изумительный медальон с фигурой богини Геи...

Особенно любопытно проследить модификацию живописных разделов постоянной экспозиции.

Сложная и запутанная по содержанию картина Босха «Извлечение камней глупости» рассказывает об операции по удалению, по мнению средневековых эскулапов, «источников безумия». Узнаваемы аллегории глупости: воронка, книги на головах лекаря и его помощника. Фигуры персонажей трактованы схематично, их жесты скованны, складки одежд изображены очень условно. А из раны на голове оперируемого вместо камня появляется тюльпан — символ обмана. Картина напоминает, что повсюду царит глупость.



В. КАРПАЧЧО
Рождение Марии
Ок. 1504–1508. Академия
Каррера, Бергамо



Г. КЛИМТ
Адам и Ева
1918. Галерея Бельведер,
Вена



А. МОДИЛЬЯНИ
Обнаженная
Ок. 1916. Галерея Курто,
Лондон

Современник Джорджоне, Карпаччо, — увлекательный рассказчик и мастер деталей, что можно видеть на примере его работы «Рождество Марии». На картине изображена возлежащая на кровати Анна, только что родившая Марию. С расстояния за ней наблюдает престарелый муж Иоаким. Мы видим женщин, занятых разными делами, и развешанную для просушки одежду. Тщательно детализировано элегантно-архитектурное обрамление, комнаты показаны в длинной перспективе. Умиляют два кролика, знак любви и плодородия. Здесь царят тишина и сосредоточенность.

В некоторых картинах мастеров Северного Возрождения прослеживается влияние итальянских мастеров (Ян ван Скорел). Рассматривая «Портрет Антона Доброго, герцога Лотарингского» (1543) Ганса Гольбейна Младшего, обнаруживаешь гармоничные черты персонажа эпохи Возрождения, которого именно таким себе и представляешь: перед нами человек благородный и духовно цельный. Естественность и спокойствие прочтываются в портрете.

В другую эпоху переносит картина «Страсти Христовы. Христос с крестом» (1605) Эль Греко. Она написана яркими, светящимися красками. Ослепительный свет разрушает материальность форм и плотность красочного слоя. «Отрочество Богородицы» Ф. Сурбарана решено с большой теплотой. Притягивает чистота нежно моделированного лица.

А блистательный Д. Веласкес приветствует нас из глубины столетий конным портретом Бальтасара Карлоса (1635). Мастерство Веласкеса прослеживается в объединении пространственных планов, единстве освещения и красоте колорита: коричневый пони, коричневые золотистые и оливковые тона одежды принца, оживленные розовым цветом шарфа, коричнево-серая земля, холодные серо-зеленые и зеленоватого-голубые тона пейзажа и серо-сизый тон неба.

На выставке представлено много портретов, позволяющих проследить некоторую эволюцию портрета как жанра, хотя они вкраплены в соответствующие разделы.

Голландский живописец ван Дейк создал свой тип портрета, получивший широкое признание, поскольку представителям европейской аристократии нравилось, как художник умел облагородить свои модели. «Портрет Марии Луизы де Тассис» создан во второй антверпенский период, когда он живописал красавиц, аристократов, прелатов, политиков.

Подобное внедрение присланных работ в постоянную экспозицию можно обнаружить и в Галерее искусства стран Америки и Европы. Органично помещены в экспозицию «Ра-

ренный» (1845) Г. Курбе, оказавшийся среди других, более поздних его работ, и прославленный холст «Анжелюс» Ж.Ф. Милле (1859), который можно найти среди других его картин. Освещенные красноватыми лучами заходящего солнца крестьяне, собиравшие картофель, прервали свою работу, чтобы помолиться, услышав вечерний благовест.

Картина «Завтрак на траве» (1863) Э. Мане когда-то вызвала большой скандал, потому что на ней изображены одетые мужчины и обнаженные женщины. Но это оказались всего лишь художники со своими моделями. И манера письма, с черными тенями, еще была довольно, если можно так сказать, компромиссна. Но это про луврскую картину. А к нам привезли ее вариант из галереи Курто в Лондоне.

Повторяемость приемов — стрелообразные носы, длинные шеи — в портретах Модильяни вовсе не рождает ощущения однотипности. И в них угадываешь характер, настроение, ум и боль. Как в портрете молодой девушки на выставке.

Венский представитель модерна Густав Климт получил известность своими изображениями женщин. Он обожал писать женское тело, восхищаясь округлыми формами и их красотой. И в его жизни женщины играли более значимую роль, чем мужчины. После смерти отца и брата художник проводил много времени с матерью и сестрами. Именно любовь к женщине являлась постоянным источником его вдохновения, как в незаконченной картине «Адам и Ева», совсем не религиозной. Он был равнодушен к религии. На картине доминирует Ева, фигура Адама кажется незначительной.

В других залах Галереи мы также видим точечные вкрапления ярких работ: жутковатая «Женщина в шляпе» Пикассо — портрет Доры Маар, фотографа и возлюбленной художника — расположилась среди работ Пикассо разных периодов его творчества.

Представлены картины сюрреалистов Танги, Эрнста, Магритта и Дельво. Интерес вызывают «Стоящая обнаженная» Джакомоетти, «Пять углов» Колдера. А на площадке третьего этажа находится «Экспрессионистская голова» Лихтенштейна. Ему нравилось создавать головы и силуэты в бронзе и ярко их раскрашивать. «Голова», в которой проявились отличное чувство формы и техническая виртуозность Лихтенштейна, «держит» экспонаты-пришельцы в Галерее искусства стран Европы и Америки.

Посетив выставку, каждый зритель создает свой воображаемый музей.

Среди постоянных и новых партнеров ГМИИ Художественное собрание Дрездена, Лувр, лондонская Галерея Тейт, Центр Помпиду в Париже, Прадо, Музей Ашмолеан в Оксфорде.





Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Портрет коллекционера

ВЫСТАВКА В ОТДЕЛЕ ЛИЧНЫХ
КОЛЛЕКЦИЙ ГМИИ

◀ ШВАБСКИЙ ХУДОЖНИК
Святой Георгий
отказывается
поклоняться
языческому идолу

А. БЕРСТРАТЕН
Канал возле
Хейлигевегспорт
в Амстердаме зимой



Давно не случалось в Москве таких крупных выставок из частных собраний! Посвященная столетнему юбилею ГМИИ выставка «Портреты коллекционеров. Русское и западноевропейское искусство из частных собраний Москвы» удивляет необычайным разнообразием и высоким качеством представленных вещей. Всего 250 работ из 25 собраний. Это действительно портреты коллекционеров, почти у каждого свой зал. В одном зале, например, сосуществуют древнерусские иконы и произведения художников XX века. Так выявляются вкусы и

предпочтения собирателей, а зрителям предоставляется возможность поразмышлять о принципах формирования их собраний.

Можно и не следовать концепции организаторов выставки, а выбрать свой маршрут: просто получать удовольствие от экспонатов, ярких, запоминающихся, имеющих свою любопытную историю. Многие из них показываются впервые.

Впечатляет масштаб представленных произведений: византийские и древнерусские иконы, живопись, графика XVI–XVIII вв. из Германии, Голландии, Фландрии, Франции, Италии, французское искусство конца XIX — начала XX века, живопись, графика, скульптура России XVIII — первой половины XX века.

Половина залов заполнена произведениями западноевропейских художников, и это не случайно. Многие российские коллекционеры приобретают произведения зарубежных художников на аукционах в Европе и США. Причем часто покупают работы мастеров, не представленных в отечественных собраниях, тем самым вводя в обиход новые имена, обогащая наши представления об искусстве того или иного периода. Так, на выставке можно увидеть любопытные работы не известных широкому зрителю голландских художников XVII в. Гиллеса Бакерела, Франса ван дер Мейна...

У многих произведений на выставке необычная история. Обращает на себя внимание картина «Мадонна с младенцем» болонского академика Гверчино из собрания И.С. Глазунова. Когда-то принадлежавшая жене Наполеона Жозефине, картина оказалась в Эрмитаже, в 1862 г. была передана в Румянцевский музей, а в 1925 г. попала в Центральное хранилище музейного фонда. Затем она была выставлена на продажу и ее следы затерялись. Сегодня мы можем любоваться полотном Гверчино на выставке.

Демонстрируются здесь работы из собраний коллекционеров разных поколений. Так, Глазунов начал собирательскую деятельность в 1960-е годы. В круг его интересов входят полотна русских художников XVIII — первой половины XIX в. (мы можем видеть парадный портрет Екатерины II кисти Ф.С. Рокотова) и произведения западноевропейских живописцев. Его зал может показаться пестроватым, но здесь много редких вещей.

Самый цельный зал — с картинами старых мастеров, немецких и голландских, XV–XVI вв. из коллекции предпринимателя М.Б. Кочерова с очень качественными вещами.

Гармоничная коллекция Инны Важновой состоит из работ французских художников конца XIX — начала XX века: натюрморт Оди-

Н. САПУНОВ
Бал

лона Редона, этюд Жоржа Сёра, непривычные работы Альбера Марке, Мориса Утрилло, Моиса Кислинга.

Открытием выставки стали два полотна Тамары Лемпицки, стильной, успешной, модной, но вторичной художницы, работавшей в стиле ар деко, цены на произведения которой на сегодняшних аукционах зашкаливают. Это дерзкая «Обнаженная» и утонченная «Дама в черном» (коллекция К. Григоришина и А. Чистякова).

Выставка притягивает неожиданными и смелыми сопоставлениями произведений разных эпох. А перекличка собраний коллекционеров разных поколений позволяет проследить, как изменялись приоритеты в сфере собирательства за последние десятилетия.

У искусствоведов В.А. Дудакова и М.К. Кашуро отличная коллекция художников-символистов П. Кузнецова, С. Судейкина, Н. Сапунова. А коллекция С.А. и Т.А. Подстаничких, одна из самых молодых на выставке, посвящена камерному искусству акварельно-

го и миниатюрного портрета. Помещенные в витринах работы требуют длительного и внимательного созерцания.

Подробные сведения о коллекционерах и принадлежащих им произведениях помогают зрителю познакомиться с интересами и увлечениями собирателей. Но порой какие-то вещи особенно «цепляют», как произведения Пиросмани, роскошные работы А. Экстер, портреты Кеса ван Донгена, гротескная «Спевка» Л.И. Соломаткина, натюрморт Д. Штеренберга. Они властно притягивают к себе, заставляя на время забыть о сложной концепции выставки.

Пиросмани убедительно выражает вещественность и трехмерность живописных форм. Он нашел свои приемы создания композиций, рождающих ощущение незащищенности его персонажей, используя острый рисунок, лаконичную, выразительную, мрачную цветовую гамму.

Запоминается блестящая работа «Битва» Джулио Романо, ученика Рафаэля, оригинальная станковая версия композиции Рафаэля на фреске в Ватикане.

Знаменательно, что выставка проходит в Отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина, созданном в 1994 г., где хранится более тридцати коллекций и находится более семи тысяч произведений русских и западноевропейских художников XV–XX веков. Выставка «Портреты коллекционеров» удачно вписывается в этот контекст и показывает, насколько важна и плодотворна для общества деятельность наших собирателей, возвращающих на родину произведения, по разным причинам покинувшие пределы России, тщательно следящих за происхождением работ, попадающих в коллекции, и историей их владения, обеспечивающих подходящие условия для их хранения.

Н. ПИРОСМАНИШВИЛИ
Девочка и гусыня
с гусятами



А. РУССО
Счастливый квартет



А. ЛЕНТУЛОВ
Победный бой

А. ВОЛФСЕН
Портрет мальчика
с собачкой





Анастасия
ЛОСЕВА,
школа № 1199 «Лига школ»,
Москва

Традиция Рембрандта в русской живописи

ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ

КОММЕНТАРИЙ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

Это задание лучше выполнять, разбив класс на рабочие группы по 4–6 человек. Для этого необходимо сделать ксерокс или размножить материал на электронных носителях. Не забудьте стереть подписи под картинками.

РЕМБРАНДТ
Возвращение блудного сына
Ок. 1668. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



(3)

Из серии заданий для работы с «открытками» на тему «Русское искусство и европейские школы».

1. Перед вами ряд портретов русских художников, в которых по-разному преломляются грани рембрандтовской концепции личности. Расставьте эти произведения в хронологическом порядке.

2. Постарайтесь сформулировать, что из рембрандтовского варианта портретного жанра оказывается актуальным в разные эпохи развития русского портрета. И вы увидите, как изменяется восприятие наследия Рембрандта в русском искусстве.

3. Подумайте, впечатления от каких работ Рембрандта подспудно или осознанно присутствуют в картинах «Не ждали» И.Е. Репина (1884) **(1)**, «Распятие» Н.Н. Ге (1892) **(2)** и «Снятие с креста» Л.Ф. Жегина **(3)**. Какие смыслы вносит в авторскую концепцию опора на эти первоисточники?

Лучше всего предложить его после того, как вы познакомились с Рембрандтом на уроке. В этом случае ученики еще будут хорошо помнить пройденный материал, а значит, они легко смогут подобрать аналогии. Кроме того, такое задание даст представление о длительности существования рембрандтовской традиции и о ее значимости для общеевропейской, а не только голландской культуры. Для русского искусства, усваивавшего европейские открытия Нового времени за более короткий срок, рембрандтовская, так же как и караваджистская, традиция оказывается актуальной главным образом на протяжении XIX века.

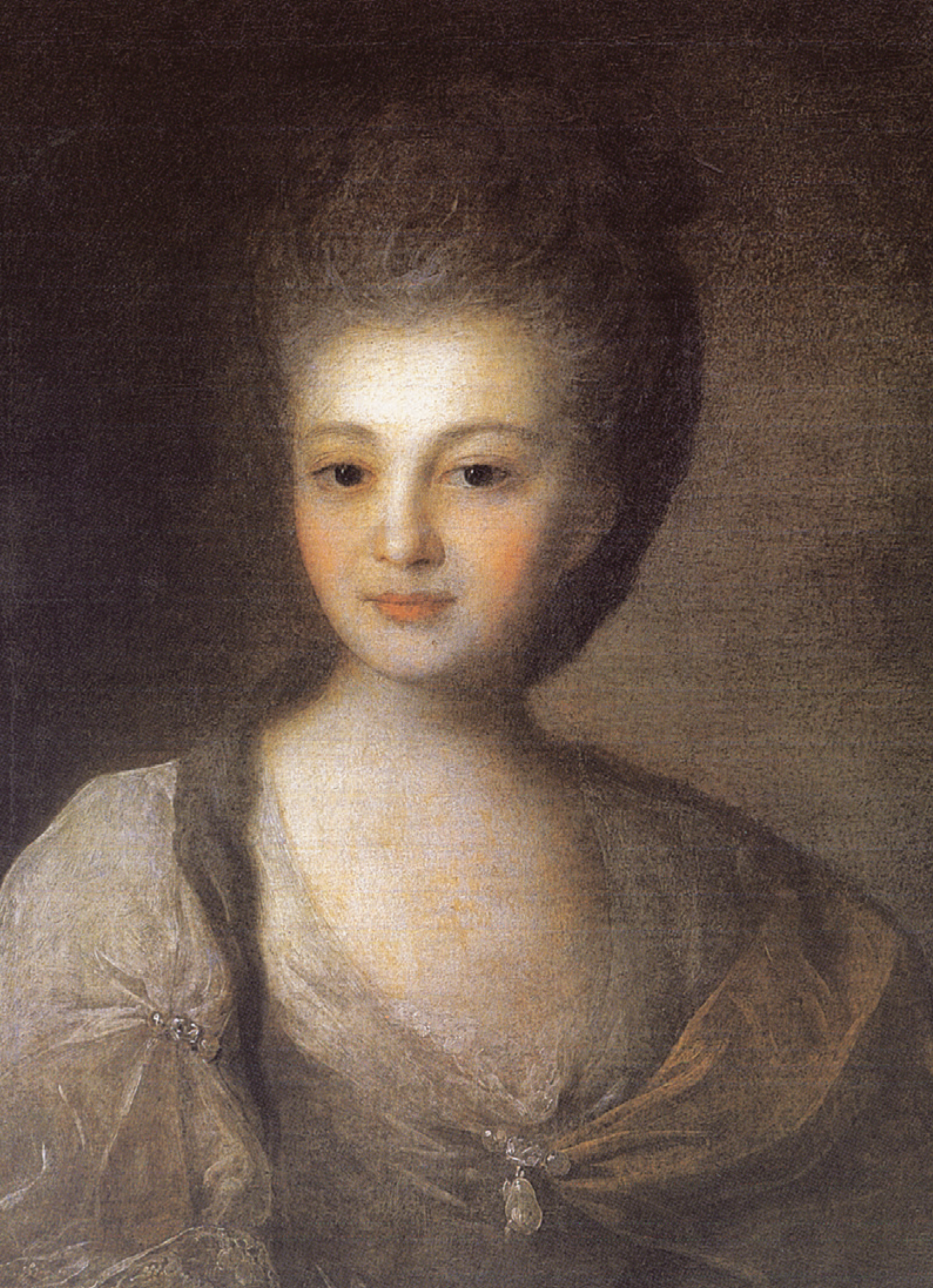
Заметим, что в России на протяжении XVIII в., в основном в эпоху Екатерины II, была собрана одна из лучших европейских коллекций произведений Рембрандта, так что с



(1)



(2)





(5)



(6)



(7)

темами и приемами его творчества русские художники имели хорошую возможность познакомиться уже на родине.

1. Ф.С. Рокотов. «Портрет Струйской» (1772) **(4)**; О.А. Кипренский. «Портрет Швальбе» (1804) **(5)**; И.Е. Репин. «Портрет П.А. Стрепетовой» (1882) **(6)**; Н.Н. Ге. «Портрет М.П. Свет» (1891) **(7)**; Р. Фальк. «В красной феске. Автопортрет» (1957) **(8)**.



(8)

◀ (4)



РЕМБРАНДТ
Молодая женщина с веером
1632



РЕМБРАНДТ
Портрет молодой Саскии
1633



РЕМБРАНДТ
Портрет Хендрикье Стоффельс
1655



РЕМБРАНДТ
Молодая женщина, примеряющая серьги
1654

2. Именно тогда, когда в русском искусстве в первый раз возникает задача если еще не передачи, то хотя бы обозначения внутреннего мира портретируемого, художники начинают использовать приемы, сравнимые с рембрандтовскими. Для Рокотова таким средством оказывается тональный колорит и уме-

ние кристаллизовать атмосферу портрета в одной детали — в данном случае, как и во многих произведениях Рембрандта, в ювелирном украшении.

Портрет Кипренского, который итальянские коллекционеры в свое время приняли за произведение Рембрандта, написан в тра-



РЕМБРАНДТ
Аристотель с бюстом Гомера
1653



РЕМБРАНДТ
Портрет мужчины в восточном костюме
1653



РЕМБРАНДТ
Портрет Николаса Брейнинга
1652

диции костюмированных портретов великого голландца. Благодаря деталям, в данном случае накидке и трости, и царственной осанке герой оказывается как бы над временем. Репин обращается к той линии рембрандтовских портретов, где мы видим открытую, длящуюся реакцию изображенного персонажа. Обычно это психологическая ре-



РЕМБРАНДТ
Автопортрет
1658

акция героя на наше вторжение в его мир. Но если у Рембрандта оттенки этой реакции это чаще любопытство, заинтересованность или тревога, то чувство героини Репина граничит с болью.



РЕМБРАНДТ
Портрет старика в красном
1654



РЕМБРАНДТ
Портрет старика
1651



РЕМБРАНДТ
Портрет старой женщины
1654

Ге и Фальк вслед за Рембрандтом обращаются к изображению психологического мира стариков. И несмотря на то что в каждом случае их диалог с традицией шире, чем диалог только с рембрандтовским наследием (Ге в данном случае обращается и к Франсу Хальсу, а Фальк — к Тициану), главное — создание портрета-биографии остается в русле творчества Рембрандта.

3. В картине Репина «Не ждали» заново воплощается притча о возвращении блудного сына, причем именно в рембрандтовской ее интерпретации. Имеется в виду картина

Рембрандта «Возвращение блудного сына», хранящаяся в Эрмитаже. Так же как и у Рембрандта, главной здесь оказывается тема прощения.

И «Распятие» Ге, и «Снятие с креста» Жегина демонстрируют, насколько важной для русского искусства оказалась светотеневая концепция Рембрандта. Здесь можно вспомнить как его живописные произведения, например «Снятие с креста» (1634) (9), так и офорты, например «Три креста» (1653) (10). В продолжение традиции Рембрандта свет становится в этих вещах субстанцией психологического переживания.



(9)



(10)





Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Роль инверсии в культуре

СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКИХ ФОРМУЛ

◀ П. РУБЕНС
Союз Земли и Воды
1618. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

Инверсия — это нарушение нормального порядка, перестановка двух элементов системы или двух понятий. В истории художественной культуры инверсия значима как один из механизмов смены культурных парадигм.

Возникновение инверсионных механизмов культуры коренится в мифологическом синкретическом мышлении, основанном на дуальных оппозициях, где любое явление определяется через свою противоположность. Исходным является характерное для первобытного человека представление о тождестве всего со всем, о способности всего сущего к изменению на противоположное. Инверсионные механизмы зародились на фоне мифологической абсолютно симметричной картины мира, в которой действует принцип «как вверху, так и внизу», только в зеркальном, перевернутом виде.

В рамках мифологической картины мира смена полюсов понятий и явлений носит циклический характер. М. Бахтин следующим образом объяснял инверсионное тождество: «Верх — это небо; низ — это земля; земля же — это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно). Таково топографическое значение верха и низа в космическом аспекте. В собственно телесном аспекте, который нигде четко не ограничен от космического, верх — это лицо (голова), низ — производительные органы, живот и зад. Снижение здесь значит

приземление, приобщение к земле как поглощающему и одновременно рождающему началу. Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение. Сбрасывают не просто вниз, в небытие, в абсолютное уничтожение, — нет, низвергают в производительный низ, в тот самый низ, где происходит зачатие и новое рождение, откуда все растет с избытком».

Инверсия — это мгновенное переворачивание понятий в оппозиции и появление сращенных образов, таких, как рождающее лоно/могила. С этой точки зрения инверсия не является разрушением, так как отказ от одной части оппозиции не ведет к переходу к чему-то другому, а буквально и есть сам этот переход, само оборачивание в ту же самую форму, но с измененными полюсами. Жертва превращается в залог сохранения жизни и космического порядка, позорная смерть на кресте — в воскресение, унижение и презрение — в преклонение, Страшный суд — в новый Небесный Иерусалим Царства Божия.

Инверсия являлась ответом на кризисные переломные моменты — на смерть и возрождение солнца и природы, на войны, стихийные бедствия, смену статуса человека (рождение, инициация, вступление в брак, смерть). Кризисы обостряли поляризацию в дуальных оппозициях до предела. Чем

Б. ТИЗИ (ГАРОФАЛО)
Жертвоприношение
1526. Национальная галерея,
Лондон

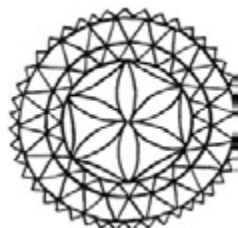




Иггдрасиль в исландском манускрипте XVII в.



МАСТЕР КНИГИ ИЗ КЕЛЛСА
Монограмма Христа. Инициал



Громовой знак.
Изображение с донца
прялки и матицы избы
XIX в.

ужаснее было положение дел, тем насущнее потребность в инверсии.

Столкновение максимально поляризованных оппозиций порождало предельно напряженное поле, в котором обозначался центральный пункт инверсии — **прорыв в иной мир**, иное трансцендентальное измерение. Например, ежегодная «смерть» природы в зимний период требовала чрезвычай-

ных средств — жертвоприношений, возврата мира в добытийное состояние хаоса. Хаотизация допускала прорыв в космическое мироздание инфернальных сил, однако целью ее было обновление, омоложение или новое рождение с использованием житнетворческих свойств хаоса. Так как в хаосе содержалась идея космоса, он был носителем идеальных сущностей золотого века — юности мира. Получение санкций «из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов» (М.М. Бахтин) обуславливало **превращение страшного испытания** — хаотизации мира **в свою противоположность** — праздник, пир, карнавал.

Символами инверсии являются: двойная спираль, песочные часы, двойной треугольник, буквы и руны, напоминающие «Х» (руна Хагал) и «Ж» («живете»), громовой



Б. СТРОЦЦИ
Старая женщина перед
зеркалом
1615. Государственный
музей им. А.С. Пушкина,
Москва



И. БОСХ
Страшный суд
Фрагмент «Ада»
1500-е. Частная коллекция

знак Перуна, крест св. Андрея, монограмма Христа, перевернутое дерево. Предметным символом инверсии является **зеркало**.

Помимо символов, в художественной культуре существует множество образов инверсии. Связь инверсии с добытийным хаосом, с его бесформенностью и недолжным соединением всего со всем нашла отражение в образности **хтонических чудовищ**. Сюда же можно отнести **фантастических зверей**, составленных из частей разных животных, **симультаные изображения** (зеркально удвоенные, типа двуглавого орла).

Знаком хаотичного текучего состояния формы стали **протеистические** (изменчивые) образы, пребывающие в пограничных состояниях трансформации и **метаморфоз**. Образы с любыми **физическими отклонениями** — карлики, великаны, уроды также считались порождением хаоса.

Хаотизация социальных статусов привела к появлению образов переодетых в женское платье или беременных мужчин, женщин с фаллосами. Неразличимость жизни/смерти реализовалась в образах беременных старух, оживших мертвецов, **смеющейся смерти**. **Гротесковые** образы, в которых соединились реальное с фантастическим, ужасное со смешным, безобразное с возвышенным, также инверсивны.

Специфическим способом освобождения от структуры и всяких законов в зоне хаоса являются **игра** и **карнавальный смех**, который согласно Бахтину «амбивалентен: он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает».

Нижний мир смерти дал ряд **инфернальных персонажей**. К ним относятся животные как бывшие боги первобытности, боги и демоны смерти, сна, мрака, ночи, души предков,



Мозаичный пол
в Отранто
Фрагмент
1165

теневые двойники человека. Потусторонний аспект инверсии связан с общим ощущением печати **чужого мира**. Приемом остранения является обращение к театрально-зрелищной образности, генетически связанной с ритуалами, регулирующими отношения человека с нижним миром. **Театр, цирк, куклы, марионетки, маски** становятся маркерами инверсионного мира.

Производящие функции вселенского низа реализуются в символике **материально-телесного начала жизни** — знаках плодородия и воспроизводства жизни, низовых персонажах мифологии типа демонов плодородия, образах самого тела, еды, питья, испражнений и половой жизни. Для этой области характерной является логика «обратности», разнообразные виды пародий и травестий, перевод всего высокого в материально-телесный план.

Мировидение палеолита представляется тотально инверсивным. Это модель мира человека, полностью принадлежащего мировому низу, порождающей все сущее мировой утробе матери-земли, воплощенной в образности пещеры. Хаотич-



Смерть на бледном коне
Фрагмент ковра
1379



П. РУБЕНС
Два сатира
1619. Старая пинакотекa, Мюнхен



«Бес».
Беломорский петроглиф

Мировое древо
Рисунок на бубне
сибирских народов



ные линии рисунков-«макарон», среди которых просматриваются фрагменты животных, наглядно представляют хаос и его свободную игру формами. Изображение «Колдуна» дает представление о механизмах формирования «оборотнического» образа. Фигурки беременных старух — это самый ранний в художественной культуре образ Смерти, беременной жизнью.

Культуры неолита/энеолита демонстрируют симметричную картину, в которой нижний мир тождествен верхнему. Примером зеркального мирового древа являются геометрические схемы на бубнах из Казахстана и Сибири. В изображении критской богини со змеями руки-ветви верхней зоны тела симметричны корням-змеям низа. Концепция круговорота жизни/смерти, согласно которой «смерть входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения. Смерть здесь всегда соотносена с рождением, могила — с рождающим лоном земли» (М.М. Бахтин), наглядно иллюстрирует пышные заросли космических деревьев, растущих на «кораблях мертвых» (о. Суматра).

Слитность верха и низа образно представлена в древовидной фигуре шамана (Нижний

Амур), который держит бубен-солнце, увенчан рогами небесного оленя и сливается в нижней части с быком, владыкой подземного мира. Пример синкретических образов верха и низа в зооморфных кодах — изображение орла и лягушки (индейцы Северной Америки), образцы «звериного» стиля.

Центральным пунктом в культуре неолита/энеолита является идея воспроизводства, чьим обобщенным символом становится менгир. Большую роль в магической живописи начинает играть веселый пляшущий бог земли и плодородия. Характерная приседающая поза с расставленными руками и ногами является общей для огромного ареала от Онеги («Бес») до Тассили. Эти фигурки являются первичным изображением бога-трикстера, который, как герой инверсионных смеховых мифов, составлял пародийную пару богу-творцу.

Незначительность дифференциации верха и низа в мировидении египтян демонстрирует изображение пары богини неба Нут и бога земли Геба, которые, подобно двум половинкам яичной скорлупы, замыкают своими телами мироздание. Тело Осириса мыслилось как тело земли Египта в двух ее аспектах — «черном плодородном аспекте и зеленом аспекте, в котором он ускоряет рост зерна в почве» (Р. Кларк).

Идея воспроизводства жизни в Египте приобрела черты земледельческого культа плодородия. Доминирование нижних воспроизводящих сил природы сказалось в переносе акцентов на подземное путешествие бога солнца Ра, в котором он присутствует в своей оборотнической звериной ипостаси рыжего кота.

Характерно, что все небесные боги исполняли параллельные функции в подземном мире. Небесная богиня Хатхор встречала умершего на пороге загробного мира и могла отождествляться по функциям с сугубо низовым божеством Таурт, чье тело было составлено из частей бегемота и крокодила. Наиболее наглядным изобразительным примером инверсии является изображение Нут на внутренней крышке саркофага. В свою очередь, боги



Египетская богиня Хатхор-Таурт
Рельеф



Египетская богиня Нут
Папирус

нижнего мира прорастали в мир верхний — столб Джек как символ позвоночника Осириса исполнял роль мирового дерева. Бог Осирис как живой мертвец был одновременно мумией и вечнозеленым растением.

Сфера жизни/смерти человека носила более частный характер и вписывалась полностью во вселенский природный цикл. Боги, ответственные за рождение, были также задействованы в заупокойном культе, который рассматривался как путь к возрождению. Танцующий бог Бэс был покровителем рожениц и помогал умершему возродиться. По своим функциям и иконографии Бэс относится к веселым богам-трикстерам — он причастен к музыке и танцам, его лицо-маска с высунутым языком является одновременно знаком веселья, угрозы для злых демонов и знаком производительных сил. Большой живот — это знак травестийной беременности, но вкупе с лотосом он становится указанием на «высокие» аспекты бытия, на то, что мир был создан Атум-Ра единолично.

В культуре Эллады возобладали аполло-ническое начало, дневные и верхние аспекты бытия. Олимпийские боги постепенно избавились от своих хтонических функций, а боги Аида заняли строго определенную нишу. Их периферийным положением объясняется отсутствие храмов в их честь в Греции. Хаос только обозначается символически, при этом внутри уже структурированного космоса. На амфоре геометрического стиля структура мира задана изображением богини «Повелительницы зверей», а динамическая изменчивость и оплодотворяющая сила окружающего ее хаоса обозначена спиральями, частями жертвенного быка, множеством фаллических символов (рыба, высунутый язык, рога).

Космизация мыслилась греками как последовательное избавление от всего безобразного. На фронте архайского храма Артемиды на о. Корфу представлено обезглавливание Персеем Медузы. Это редкий пример, когда хтоническое чудовище находится в верхних сферах фронтона, а сцена рождения вселенной путем символического акта разрывания материи хаоса мечом представлена на небесном уровне.

В Парфеноне рождение мира и перемещение богини-матери/материи в небесные сферы показано с помощью возвышающей инверсии повторного рождения Афины из головы Зевса. Через идею калокагатии материально-телесное начало, высветленное изнутри духом, было вознесено греками на вершину мироздания.

Зрелое, завершенное в своих формах тело скульптуры Поликлета «Канон», лишенное

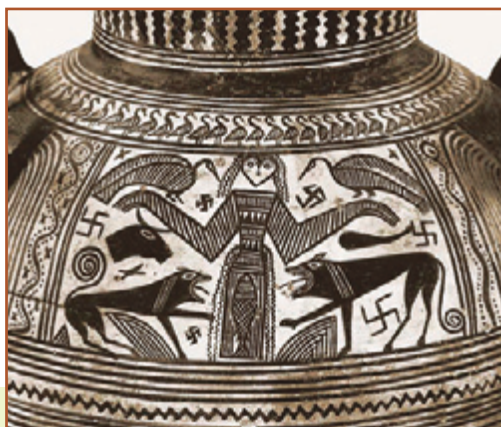


Египетский бог Бэс

каких-либо признаков переходных моментов рождения/старения, — это модель космоса олимпийских богов, обитающих на вершине мировой горы, в сиянии дневного Зевеса неба (ср. греч. Ζεύς, род. п. Διός и лат. *dies* — день).

«В классическую эпоху гротескный тип, вытесненный за пределы большого официального искусства, продолжает жить и развиваться в некоторых «низких», неканонических областях его: в области смеховой пластики, преимущественно мелкой, — таковы, например, комические маски, силены, фигурки демонов плодородия, очень популярные фигурки уродца Терсита и др.; в области смеховой вазовой живописи — например, образы смеховых дублеров (комического Геракла, комического Одиссея), сценки из комедий» (М.М. Бахтин).

Такое распределение на высокие и низкие жанры не нарушало равновесия верха и низа вселенной, так как ответственный за стихийный порождающий низ бог Дионис был оборотной, инверсионной, ночной ипостасью солнечного Аполлона. Связанные с ним эротические игры сатиров и менад, их сакральное опьянение, травестийное поведение с переодеванием имели ритуальное значение временного ночного омоложения на



Богиня — повелительница зверей
Рисунок на амфоре

пирах-симпосиях или возрождения во время тризны либо оргиастических ритуалов. Даже в «игровом пространстве» симпосия за мерой, порядком и правилами поведения строго следили глаза Диониса, смотрящие с чаш, предназначенных для ритуального питья вина (В. Михайлин).

В подземных залах этрусских гробниц дионисийская возрождающая стихия выходила на первый план, о чем свидетельствуют росписи на сюжеты симпосиев, вакхических плясок и соития.

В европейской средневековой культуре чисто духовная сущность божественного Абсолюта вытеснила материальные реалии мирового низа на периферию мироздания. Божественный мир и вся языческая культура плодородия оказались в противофазе. Однако идея о вездесущности Бога воспрепятствовала полному вытеснению материального бытия, а идея воздаяния за грехи востребовала карательные функции inferнального мира.

Ад с его адскими муками стал необходимой частью божественного мироздания. Его изображения присутствуют в надвратных композициях Страшного суда в западных соборах, во фресках с аналогичным сюжетом на западных стенах православных соборов. Общим для тех и других является то, что Ад и антипод Бога всегда занимают строго определенное место и не могут инверсионно изменить свой статус. Они есть абсолютно бесплодный низ, зло и тьма. Явления материально-телесного характера, пребывая в пограничных зонах с хаосом, принимают фантастические формы и сливаются с низшей демонологией плодородия языческих времен.

О подобных изображениях с осуждением говорил Бернар Клервоский: «Что означает это смешное уродство... эти нечестивые обезьяны, чудовищные кентавры, играющие на арфе ослы, существо с несколькими телами и одной головой или существо с несколькими головами и одним телом?» Однако изображениями именно таких существ заполнены все укромные места романских и готических соборов.

В русской традиции подобные сюжеты не допускались внутрь храма. Однако языческие персонажи полностью господствовали на стенах владими́ро-суздальских церквей. Зооморфные изображения в росписях православного храма могли присутствовать только в виде канонизированных символов евангелистов или четырех царств (Вавилонское, Македонское, Римское, Антихристово).

Исключительно редким явлением было допущение персонажей карнавальнoй сме-

ховой культуры в храмовый комплекс Софии Киевской. Изображения скоморохов, видимо, были возможны в связи со статусом башни как перехода между разными зонами бытия. Двухуровневая структура мироздания (небо/ад) и концепция храма как Небесного Иерусалима исключала присутствие земных изображений в православном храме.

На Западе оправдание существования земного мира и концепция храма как корабля спасения обусловили появление в сакральном пространстве храма крипты и надгробий с двойным изображением человека — как духовного существа и как создания тленного праха (надгробие Ричарда Флеминга в Линкольне).

На излете Средних веков идея о тщете земной жизни проложила в храм дорогу карнавальным инверсионным образам пляшущей смерти в сюжетах типа «Пляски смерти».

Ренессанс реабилитирует материально-телесный мир. На основе идей пантеизма в Северной Европе природа и все сущее наполняются сиянием божественного присутствия. Концепция Богочеловека в искусстве Италии становится основой для возвращения в высокое искусство обнаженной натуры и античных персонажей, причастных плодородию. Повышение статуса человека во всей полноте его духовно-материального существования наглядно показано в Гентском алтаре, где обнаженные Адам и Ева включены в высшую сферу небесного деисуса.

Однако в связи с начавшимися процессами разрушения синкретизма культуры и индивидуалистической направленностью культуры Нового времени человеческое тело утрачивает свои космические функции, становится телом индивидуальным и безвозвратно смертным. Наиболее явно это проявляется в композициях с кающейся Марией Магдалиной, в которых цветущая плоть сопоставлена с оскалом отнюдь не смеющегося черепа.

С этих пор призрак смерти в виде черепа стал постоянным фантомом, преследующим человека: в натюрмортах *vanitas*, в портрете («Портрет французских послов Жана де Дантевиля и Жоржа де Сельва» Г. Гольбейна), в библейских сюжетах с Марией Магдалиной Эль Греко, Латура, Сезанна. Трагизм осозна-





Х. ДЕ ВАЛЬДЕС ЛЕАЛЬ
В мгновение ока
(слева).
Конец земной славы
(справа)
1670–1672. Госпиталь
Каридад. Севилья

ния смертности с потрясающей силой передал Микеланджело в автопортрете-маске в виде содранной со св. Варфоломея кожи.

Искусство маньеризма дало крайне неустойчивую инверсивную картину мира. Время в ней как бы спрессовывалось и являло человеку его старость и смерть (М. ван Хемскерк. «Автопортрет»). Пространство искажалось и делало большим то, что раньше было малым (Пармиджанино. «Автопортрет»). Тленное и низменное переносилось на самый верх ценностной пространственной иерархии, примером чего является триптих И. Босха, в котором место деисуса занимает стог сена, кишачий человечками, предающимися низменным страстям.

Место божественного пастыря занимает Слепой в картине «Слепые» П. Брейгеля. В картинах «Игры детей» и «Битва Поста и Масленицы» того же художника жизнь в целом теряет смысл, попадая в зону тотальной

игры. Брейгель развоплотил образ рая как праздника-пира всеобщей сытости с помощью доведения до абсурда количества еды, которая сама бежит за человеком («Страна лентяев»). Вещи в его работах («Война сундуков и копилочек») обретают демоническую жизненность и активность.

На этом фоне модель двух взаимодействующих художественных систем, изобретенная в XVII веке, оказала стабилизирующее воздействие на мировидение в целом. Классицизм и барокко, взяв на себя разные функции, оказались в инверсионной противофазе. Первый разрабатывал идею завершеного, устойчивого, иерархически правильного космоса. Второй взял на себя исследование всех инверсионных отклонений и создал из них такую же устойчивую в своей динамичной изменчивости систему ценностей.

В барочной системе залогом неиссякаемости жизни становятся порождающие воз-



ЭЛЬ ГРЕКО
Мария Магдалина
1589. Музей изящных искусств, Будапешт



М. ВАН ХЕМСКЕРК
Автопортрет в Риме на фоне Колизея
1553. Музей Фитцвильяма, Кембридж



Ф. ХАЛЬС
Кавалер Рамп
1623. Собрание Уоллес, Лондон



РЕМБРАНДТ
Автопортрет с Саскией на коленях
1635. Дрезденская картинная галерея

возможности природной материально-телесной стихии низа. Союз земли и неба сменился «Союзом Земли и Воды» (П. Рубенс). Даже абсолютный низ, ад, в работах Рубенса превращается в своеобразный котел переплавки живой телесной материи («Падение проклятых»).

Как пишет А. Якимович, «производство живой материи и энергетика жизни настолько сильны, что им не грозят ни Страшный суд, ни свирепые битвы, ни иные способы истребления жизни». Рубенс создает мощный образ производящего жизнь тела. В его работах с обнаженной натурой тело «перерастает себя самого, выходит за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир... Это — вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело» (М.М. Бахтин).

Д. БЕРНИНИ
Надгробие блаженной
Лудовики Альбертони
1674. Церковь
Сан-Франческо в Рипа, Рим



Рубенс вводит обнаженное тело в парадный портрет («Шубка»), историческую живопись («Встреча Марии Медичи»), делает главным героем многочисленных картин на вакхические сюжеты.

Праздничный пир становится принципом объединения людей в откровенно карнавальных работах Я. Йорданса («Король пьет»), в групповых портретах Ф. Хальса («Банкет офицеров гражданской гвардии Св. Георгия»), в жанрах малых голландцев (А. Браувер. «Кабачок»). Пиршественное изобилие жизни царит в натюрмортах Ф. Снейдерса. Даже битая дичь выглядит на них живой или животворящей пищей для живых. Хаос и смерть подвергаются карнавальному осмеянию и отрицанию.

В барочном надгробии из Трира Смерть смиренно ждет, пока ее клиент прочитает Священное Писание. В «Портрете молодого человека с черепом» Хальс пародирует тему *vanitas*, мистифицируется сюжет кающейся Марии Магдалины и трагизм монолога Гамлета на краю могилы. Еще смешнее ситуация с заменой черепа на челюсть животного («Портрет неизвестного»).

Смех становится героем таких знаковых произведений, как «Кавалер Рамп» Хальса и «Автопортрет с Саскией на коленях» Рембрандта. В последнем художник вопреки морализаторству религиозной традиции изображает себя в образе блудного сына, кутящего напропалую. В серии автопортретов Рембрандт исследовал все аспекты смеха — от глумливой усмешки мо-



ВЕЛАСКЕС
Венера перед
зеркалом
1651. Национальная
галерея, Лондон

лодости до трагической маски смеющейся смерти.

В надгробиях Бернини смерть трактуется как экстатический переход в иное состояние бытия (надгробие Лудовики Альбертини). Метаморфозы являются ведущей темой в его искусстве: камень превращается в воду («Фонтан Четырех рек»), человек — в дерево («Аполлон и Дафна»).

Любителем метаморфоз был и Арчимбольдо. Он складывал портреты из любых артефактов природного и предметного мира, любил игры с перевертышами портретов-натюрмортов. Метаморфозы и преобразования были стихией Рембрандта в жанре костюмированного портрета. Себя он наряжал в одежды патриция, волхва, гуляки офицера, а свою жену Саскию — в фантастические наряды Флоры. Но главным его достижением в рамках инверсионного преобразования стали портреты возвышенной старости, в которых черты разрушения человеческого тела приобрели необыкновенную духовную притягательность.

Мастером театральных инверсий был Веласкес, вынужденный жить в театрализованной искусственной среде испанского двора. Амбивалентность жизни-театра придает его «Пряхам» праздничный, а «Менинам» inferнальный оттенок. Смещение бытия и небытия на картинах Веласкеса реализуется с помощью рекурсивных пространств, которые то удваиваются в зеркальных отражениях («Венера перед зеркалом»), то множатся по принципу матрешки («Пряхи»).



С. ПАЛМЕР
Луна урожая
1833

Художники рококо зафиксировали скольжение в сторону отрицательных и inferнальных смыслов тематики театра и театрализованной жизни. Если в работах А. Ватто это просто грусть и игра в чувства, то у Ж. Калло гипертрофированность эротизма масок и жестов начинает приобретать устрашающий характер («Два Панталоне»). В работах П. Лонги черная карнавальная маска оборачивается личиной смерти. Ж. Калло в литографии «Дерево повешенных» лишает мировое древо жизнотворческих сил.

Полный пересмотр барочной и рокайльной тематики со знаком минус произошел в эпоху романтизма. В ранних работах Ф. Гойи («Паяц», «Гигант») рокайльная

идиллия приходит в столкновение с инфернальностью безвольной марионетки и уродством составленного из детей монстра. Монструозность людей-кукол является главной характеристикой персонажей парадного портрета «Карл IV и его семья». Как писал М. Бахтин, в романтической трактовке образов куклы и марионетки «на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми».

Хаотизирующие и смертоносные стороны выходят на первое место в трактовке Гойей народных сезонных праздников плодородия. Над безумной праздничной толпой в «Похоромах сардинки» реет зловещая карнавальная маска, которая «полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий характер и приобретает мрачный оттенок. За маской часто оказывается страшная пустота, «Ничто» (М. Бахтин). Обнаженное тело становится источником угрозы для жизни в таких работах, как «Гигант» и «Сатурн, пожирающий детей». Старость приобретает отталкивающую образность живой смерти («Два старика, кушающие суп»).

В серии «Бедствия войны» древо присутствует исключительно как орудие пытки и убийства. Демоны и порождения ночи заполняют листы «Капричос». В листе «Сон разума рождает чудовищ» Гойя вводит в искусство тему помрачения ума и безумия. Ту же тему в сторону безвыходной трагичности развивает Т. Жерико в серии портретов людей, страдающих разными видами маний.

Кошмары ночи становятся ведущей темой в работах английских романтиков (Г. Фюзели.

«Ночной кошмар»; У. Блейк. «Геката»). Луна сменяет Солнце в пейзажах С. Палмера («Луна урожая»). В работах Блейка Бог приобретает хтонические черты («Элохим и создание Адама») или же хтонические существа затмевают солнце («Красный дракон и женщина, одетая в красное»).

В результате конструируемый романтиками мир оказывается страшным и чуждым человеку. «Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Свой мир вдруг превращается в чужой мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное» (М.М. Бахтин).

Символисты и художники модерна, продолжая линию романтизма, выводят на вершину мироздания откровенно инфернальные образы. О разрушении позитивного центра мироздания и полной инверсии ценностей и символов верха и низа свидетельствуют знаковые для конца XIX в. работы Ф. Штука «Люцифер» и М. Врубеля «Демон поверженный». Ряд работ Г. Моро («Сфинкс», «Орфей»), Штука («Грех»), Э. Мунка («Вампир») свидетельствуют о сращивании Эроса и Танатоса. На уровне символа значима работа М. Чюрлениса, на которой в лучах мертвого солнца воздвигается крест с вползающим на него змеем.

На этом фоне в качестве итога многовековой истории обратной инверсии в искусстве совершенно естественным выглядит «Черный квадрат» К. Малевича, черная икона, в которой в качестве центра мироздания утверждается полное Ничто, Небытие, черная дыра, поглощающая вселенную.

В XX веке отрицательные инверсионные аспекты культуры полностью перемещаются с периферии в ее центр и становятся одним из главных творческих стимулов современной эпохи. Согласно мнению М. Эпштейна, мастера самых разных направлений авангарда оценили роль парадоксальной инверсии в качестве силы, «способствующей предельной концентрированности творческих усилий».

В. Кандинский изучил все возможные варианты образности Хаоса — от разрушительно-жизнетворческих («Потоп») до смертоносных («Смутное»). М. Шагал развернул невероятно пеструю ткань инверсионных нелепостей человеческого жития, как, например, признание в любви маленького, но вечно зеленеющего, подобно Осирису, человечка небесной корове («Я и моя деревня»).

Эсхатологическое видение мира породило в творчестве П. Филонова полотно «Пир

М. ЧЮРЛЕНИС
Видение
1905



королей» как извращенную версию «Тайной вечери», в которой фантасмагорические персонажи вместо причастия «пьют и едят нашу смерть» (Б. Гребенщиков). М. Эшер создал свои «невозможные пространства», в которых вода течет вверх, а спускаться вниз означает подниматься вверх («Водопад», «Относительность»).

М. Дюшан смешал низменное и высокое, назвав писсуар фонтаном и поместив его в музей, а также вознес на «пьедестал» табуретки велосипедное колесо.

П. Пикассо вызвал из глубин архаики образы животных, властителей подземного мира. В его «Гернике» бык-убийца торжествует свою победу над жизнью.

Р. Магритт, как и подобает сюрреалисту, перевернул все мыслимые ситуации, связанные со смертью. В его вариациях на жизне-радостную картину Э. Мане «Балкон» «место живых занимают атрибуты смерти, которые — и это шокирует — равным образом хорошо воспроизводят живых» (М. Пале). Ему ведомо как тоска Льва по жизни, так и ностальгия по небытию Ангела смерти, стоящего на мосту перехода в золотое сияние вечной жизни («Ностальгия»). В картине «Убийца под угрозой» Магритт заставляет зрителя переживать за судьбу убийцы, который, заслушавшись музыки, демонстрирует полное безразличие к собственным убийцам.

На этом фоне карнавальное изображение Смерти в эпических полотнах Д. Риверы («Сон о воскресном дне в парке Аламеда») и в игровых образах Ники де Сен-Фаль («Смерть») кажутся спасительной сказкой о том, что у жизни еще есть шанс в этой вселенной.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.

Кларк Р. Священные традиции Древнего Египта. — М.: Фаир-Пресс, 2002.

Михайлин В. Дионисова борода: природа и эволюция древнегреческого пиршественного пространства // Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. — М.: НЛО, 2005.

Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII—XVIII веков. — СПб.: Азбука-классика, 2004.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

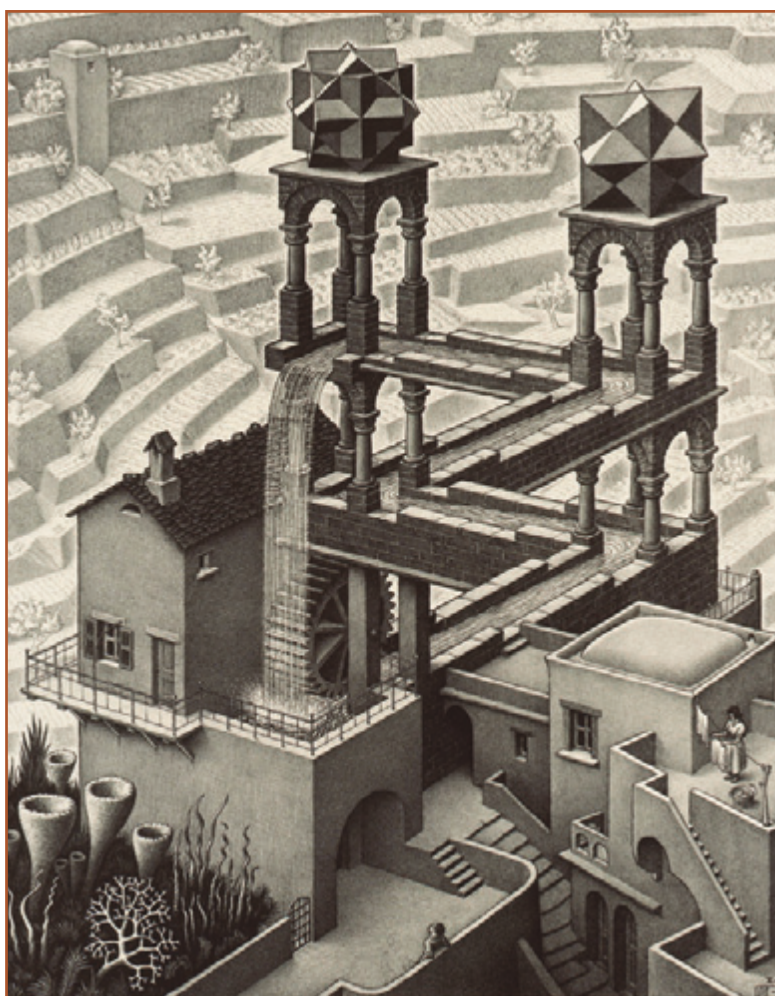
<http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>

<http://ec-dejavu.ru/d-2/Dionysus.html>



В. КАНДИНСКИЙ
Смутное

1917. Государственная
Третьяковская галерея, Москва



М. ЭШЕР
Водопад
1961

Ирина
ЯЗЫКОВА

Художник будущего

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА

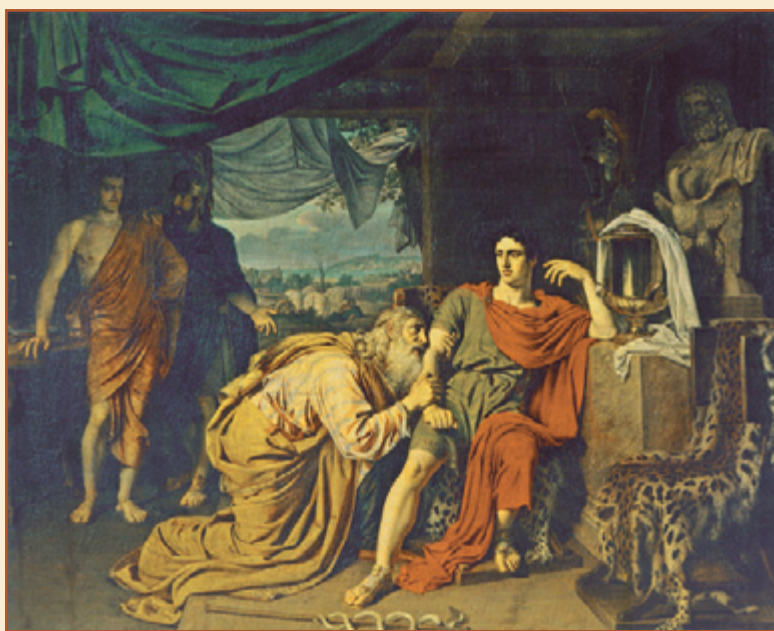
С. ПОСТНИКОВ
Портрет художника
Александра
Андреевича Иванова
Ок. 1873. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

Ученические годы

Александр Иванов был, безусловно, одним из самых крупных живописцев первой половины XIX века. Казалось, что он был рожден, чтобы стать художником.

Александр Андреевич Иванов родился в 1806 г. в Петербурге, в семье профессора исторической живописи Академии художеств Андрея Ивановича Иванова, который и стал его первым наставником в искусстве. В 11 лет отец отдал мальчика в Академию художеств. Особенно отличался Александр в рисовании с натуры и уже вскоре после поступления в Академию получил две медали за рисунок.

Его первая крупная живописная работа, написанная на сюжет из «Илиады» Гомера — «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824), — получила самое высокое признание. Она показала, что молодой художник прекрасно усвоил уроки Академии. В этой картине все совершенно: классическая красота Ахиллеса, восседающего в кресле и с видом победителя взирающего на престарелого коленопреклоненного Приама; искусная композиция; мастерски выписанные одежды, лежащие мягкими складками; персонажи второго плана, подобные античным статуям, — все это сделало бы честь любому мастито-



Приам, испрашивающий
у Ахиллеса тело Гектора
1824. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

Беллерофонт
отправляется в поход
против Химеры
1829. Государственный
Русский музей, Санкт-
Петербург



му академику, а автору было всего восемнадцать лет.

Ученические годы Иванов завершает исполнением работы на библейский сюжет — «Иосиф, толкующий сны заключенным в темнице виночерпию и хлебодачу». За эту картину молодой живописец удостоился большой золотой медали, и Общество поощрения художников заказало ему еще одну картину, на этот раз на тему из древнегреческой мифологии — «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» (1829). Наградой за нее стала поездка в Италию, о чем мечтали все воспитанники Академии художеств.

Первые впечатления

Александр Иванов отправлялся в Италию как в паломничество, потому что итальянская живопись считалась тогда эталоном искусства и русские живописцы стремились подражать итальянским мастерам.

Иванов ехал через Германию, где посетил Дрезден с его знаменитой галереей, затем были Флоренция, Рим, Болонья, Венеция, Неаполь. Александр Иванов остался равнодушен к живописи Болонской академии, к искусству XVI и XVII веков, зато он открыл для себя мастеров раннего Возрождения. В Италии он впервые увидел мраморные античные статуи, на гипсовых слепках с которых учились рисовать в классах Академии художеств. И, конечно, средиземноморская природа, напоенная солнцем, запахом моря и ощущением свободы, вдохновляла молодого художника.

Свои первые итальянские впечатления Александр Иванов отразил в картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831–1834). В этом полотне он воплотил идею гармонии божественного и человеческого в идиллическом мире природы. Но, взявшись за этот сюжет с большим воодушевлением, художник не закончил картину. В письмах к родным Иванов признался, что бросил работу, потому что утратил веселое расположение духа. К тому же в это время он получает известие об отставке отца, уволенного на тридцать третьем году службы из Академии художеств по велению Николая I.

В Италии Иванов копировал «Сотворение человека» Микеланджело в Сикстинской капелле. И, окончательно охладев к античности, он обращается к сюжетам из Библии. Он изучает Священное Писание, в особенности Новый Завет, зачитывается популярной в то время книгой «Жизнь Иисуса» Д.Ф. Штрауса, по своему пересказавшего Евангелие. И Библия захватывает его с необычайной силой. Он постоянно делает эскизы на библейские сюжеты, в которых уже ощущается его личное отношение к темам и образам, поиск нового живописного подхода. Пример тому — хранящиеся в Русском музее эскизы к неосуществленной картине «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина» (1831–1833).



Рождение замысла

В 1835 году Иванов пишет картину «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения». В этой картине художник еще не выходит за рамки того, чему его учили в Акаде-

Иосиф, толкующий сны заключенным в темнице виночерпию и хлебодару
1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением
1831–1834. Государственная Третьяковская галерея, Москва





Явление Христа Марии
Магдалине после
Воскресения
1835. Государственный
Русский музей, Санкт-
Петербург



мии: классическая правильность фигур и лиц, идеально выписанные складки, четко выстроенная композиция — все соответствует академическим канонам красоты. Картина с успехом экспонировалась в Риме, а затем была отправлена в Петербург в качестве пенсионерского отчета и была принята с восторгом. За нее Иванов получил звание академика живописи, а Общество поощрения художников продлевает его пансион в Италии еще на три года.

Но был ли доволен своим произведением сам художник? Он хотел передать ощущение Встречи, но его в картине нет. Мария Магдалина в порыве бросается навстречу Христу и, стоя на коленях, протягивает к Нему руки. Христос же повелительным жестом останавливает ее. Фигуры выдвинуты на авансцену, природа выполняет роль кулис. Театральность поз и жестов лишает диалог Христа и Магдалины той пронзительности, которую мы находим в Евангелии, когда воскресший Христос говорит Магдалине таинственные слова: «Не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу» (Ин.20:17).

Но все же окрыленный успехом художник продолжает работу над евангельской темой. В это время в Риме была довольно большая колония русских — художники, писатели, философы да и просто те, кто любит красоту и искусство, охотно селились здесь. Но Иванов мало с кем общался, ведя уединенную,

затворническую жизнь, отдавая всего себя работе.

Правда, несколько друзей в Риме все же у него было. Художник довольно близко сошелся с Н.В. Гоголем, который оказал огромное влияние на его мировоззрение, в том числе подтолкнул к размышлению над христианскими темами. В 1841 г. Александр Иванов написал портрет Гоголя, который считается одним из лучших.

Гоголь познакомил его со славянофилами, членами кружка Д.В. Веневитинова. Но наиболее важной для художника стала встреча с Фридрихом Овербеком, главой группы немецких художников-назарейцев. Овербек был последователем Шеллинга и считал искусство высшей формой постижения мира, а художнику отводил роль пророка (отсюда и название группы).

Назарейцы отдавали предпочтение библейским сюжетам, стремились жить и работать, как средневековые мастера, мечтали расписывать храмы. Они отрицательно относились к методам европейских академий, ориентировались на «дорафаэлевское» искусство XV века, когда, по их мнению, творчество было непосредственным выражением религиозных чувств. Под влиянием Овербека Иванов задумал создать масштабное полотно, в котором мог быть выражен «весь смысл Евангелия». Так родился замысел главного произведения его жизни — картины «Явление Мессии».

Дело жизни

Над этой картиной Иванов работал двадцать лет — с 1837 по 1857 год. Он вложил в нее не только все свое мастерство, но и душу, он выразил в ней свои мысли о судьбе человечества, вышедшего навстречу Спасителю. Художник сделал сотни эскизов, рисунков, набросков. У него было несколько вариантов картины. Сначала Иванов начал писать на холсте размером 172 на 147 см, а через два года, когда работа была уже близка к завершению, он взял другой холст, в семь раз больший — 540 на 750 см.

Художник мечтал посетить Святую Землю, увидеть Иордан и Иерусалим и в 1837 г. даже обратился в Общество поощрения художни-

ков с просьбой оплатить поездку, но ему решительно отказали, а собственных средств не было. И Иванову пришлось довольствоваться поисками типажей в Риме и итальянским ландшафтом, в котором было нечто общее с Палестиной.

Шли годы, срок пенсионерства давно истек, художник оказался в тяжелом материальном положении. Но он продолжал работать над картиной. Приходилось экономить на каждой мелочи, питаться порой только хлебом и водой. Почти все деньги, которые удавалось достать, художник тратил на содержание громадной мастерской, покупку художественных материалов и оплату натурщиков.

Художник постоянно ходил мрачный, и в обществе стали поговаривать о психическом расстройстве, эти слухи постоянно приходилось опровергать Гоголю. В одном из писем он пишет: «Иванов не только не ищет житейских выгод, но даже просто ничего не ищет; потому что уже давно умер для всего остального мира, кроме своей работы».

И вот картина закончена. В 1858 г., спустя почти тридцать лет, Иванов возвращается в Россию, чтобы представить на суд свое детище, которому отдал лучшие годы жизни.

Впервые русская публика узнала о картине из письма Гоголя, а до этого о ней ходили слухи по Риму, но в римскую мастерскую Иванова мало кто мог проникнуть. Вокруг картины завязывалась интрига, все хотели увидеть плод двадцатилетнего труда Александра Иванова. Наконец картина была показана в России: сначала в Зимнем дворце, императорской фамилии и двору, затем в Академии художеств — критике и всем желающим. И всюду она была встречена довольно сдержанно.

Вскоре в журнале «Сын Отечества» появился резкий отзыв критика В. Толбина. Официальные академические круги также высказали негативное отношение к картине, утверждая, что автор не оправдал надежд и ожиданий. Ни сюжет, ни идея «Явления Мессии» не соответствовали вкусам и интересам тогдашнего общества. Вскоре и сам Иванов стал считать свое произведение большой неудачей.

Разочарованный и подавленный, художник уезжает из Петербурга в Москву, по дороге подхватывает холеру и 3 июля 1858 года, спустя всего несколько месяцев после возвращения на родину, умирает.

Портрет Н.В. Гоголя
1841. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



Жених, выбирающий
кольцо для невесты
1839. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



Посмертная слава

Признание приходит к Александру Иванову после смерти. Буквально через несколько дней после кончины художника становится известно, что государь император Александр II покупает «Явление Мессии» для Румянцевского музея и жалует автору орден Святого Владимира.

На похороны художника в домовую церковь Академии собралось огромное число людей. Трагическая смерть, завершившая трагическую жизнь, не могла не поразить всякого, кто интересовался искусством. Об Иванове заговорили все газеты. Появилось несколько некрологов и воспоминаний. Журнал «Современник» сравнил Иванова с Пушкиным, обоих при жизни не оценили по достоинству. Славянофил А.С. Хомяков писал: «Видеть картину Иванова не только наслаждение, но гораздо большее: это событие жизни». И даже атеист Чернышевский назвал Александра Иванова принадлежащим «к небольшому числу избранных гениев, которые решительно становятся людьми будущего».

Почему же картина, которой Иванов отдал столько лет жизни, не была понята и принята современниками? Была ли эта картина действительно неудачей художника? Почему сегодня она привлекает к себе столь огромное внимание? На наш взгляд, «Явление Мессии» было первым по-настоящему глубоким произведением на библейскую тему в русской живописи, но российское общество не было еще готово к серьезному разговору на эту тему.

Вглядываясь в картину

Рассмотрим произведение художника подробнее. На берегу Иордана изображена толпа людей, пришедших послушать проповедь Иоанна Крестителя, призывающего к покаянию. В центре композиции — Иоанн Креститель, он выше и крупнее всех, он — ось картины. Пророческим жестом Иоанн указывает на идущего вдали Христа, долгожданного Спасителя. Но главным героем картины становится не Христос, а народ. Не случайно картину, которую Иванов назвал «Явление Мессии», публика переименовала в «Явление Христа народу».

Народ здесь изображен самый разный: фарисеи и воины, рабы и свободные люди, женщины и мужчины, юноши и старики, бедные и богатые... И каждый персонаж этой многоликой толпы написан с поразительной точностью, и в каждом подчеркнута его индивидуальность. Это целый спектр характеров, духовных состояний и психологических реакций: один сомневается, другой, напротив, открыто радуется, третий растерян, четвертый полон скепсиса, пятый безоговорочно верит.

Чтобы найти образы для своей картины, художник сделал сотни эскизов и набросков.

Архангел Гавриил поражает Захарию немотой



Благовещение



Христос в Гефсиманском саду (Моление о чаше)



Христос и Никодим



Богородица, ученики Христа и женщины, следующие за Ним, смотрят издали на распятие



Посылая эскиз отцу в Петербург, Иванов сопровождал его подробным описанием, по которому можно узнать героев будущей картины: учеников, окружающих Иоанна Крестителя и готовых последовать за Христом; выходящих из воды людей, спешащих увидеть Мессию; юношу, уже принявшего крещение; группу левитов и фарисеев и др.

С самого начала Иванов задумал изобразить Христа в отдалении от других персонажей. «Иисус должен быть один совершенно», — подчеркивал художник. Он хотел изобразить Христа как высший идеал на все времена, долго искал Его образ, но именно этот образ в картине кажется самым непроработанным и невнятным. Так, может быть, не желая того, художник выразил духовное состояние эпохи, которая никак не может встретиться с живым Христом, не узнает и не понимает Его.

Не случайно композиция построена так, что взгляд зрителя словно натывается на невидимую стену и постоянно возвращается от идущего по дороге Спасителя к толпе на берегу. Да и Христос изображен так, словно он никогда не приблизится к ожидающим Его людям. Симптоматично, что среди персонажей картины художник изобразил и себя: вот он в шляпе паломника сидит у ног пророка. Среди толпы виден и Гоголь (он изображен в правой части картины, в коричневом одеянии). Как бы оглядываясь, писатель смотрит на идущего Христа и композиционно оказывается наиболее близким к Спасителю.

«Просека в непроходимых дебрях...»

Александра Иванова принято считать автором одной картины, а между тем он был создателем многих произведений, каждое из которых могло бы стать предметом интереснейшего анализа. Во время долгих раздумий над «Явлением Мессии» внутри художника вызревало огромное количество идей, требовавших выхода. Так, уже в начале 1850-х Иванов задумал серию стенных росписей (предположительно, для храма Христа Спасителя).

Эти росписи должны были стать своего рода современным истолкованием Библии. Так появилась серия библейских эскизов — более двухсот акварельных композиций на темы Ветхого и Нового Завета. В них Иванов действительно проявил себя как художник будущего, предвосхитивший искания творцов рубежа XIX–XX веков. В библейских эскизах поражает сочетание яркой выразительности образа и свободной эскизной манеры. Благодаря текучести акварели эскизы воздушны, светоносны, дышат какой-то особенной свежестью. В них хорошо видно, как глубоко Иванов воспринимал Библию, как стремился найти адек-

Три странника
возвещают Аврааму
о рождении Исаака



Хождение по водам



ватный язык, чтобы передать не только сюжет, но и энергию библейского откровения. Рационализм, свойственный эпохе Просвещения, на котором и был замешан академизм, отступает здесь перед опытом живой встречи с божественной реальностью.

Библейские эскизы были открыты только через двадцать лет после смерти художника. В 1879 г. в Берлине было начато, а в 1887 г. закончено их литографированное издание отдельными выпусками. Эти цветные литографии многим открыли глаза на Иванова.

Эпическим полотном «Явление Мессии» и библейскими эскизами Александр Андреевич Иванов открывает новую страницу в русском искусстве. В Академии художеств библейские сюжеты были в одном ряду с мифологическими и воспринимались только как повод для решения формальных задач. Иванов же увидел драму Евангелия, хотел выразить духовный смысл событий, показать соотношение высоких христианских идеалов с реальной жизнью.

Он поднял религиозную живопись на философскую высоту и проложил путь для многих художников, обратившихся к этой теме: В.П. Перова, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, В.Д. Polenova, В.М. Васнецова, М.М. Нестерова, М.В. Врубеля и других. Каждый из них в той или иной степени отталкивался от Иванова.

И.Н. Крамской писал: «Историческая заслуга Иванова та, что он сделал для всех нас, русских художников, огромную просеку в непроходимых до того дебрях и именно в том направлении, в котором нужна была большая столбовая дорога...»



Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАН

Вселенная барокко

ЕДИНСТВО
ВИДОВ ИСКУССТВА

◀ П. ДЕ КОРТОНА
Аллегория
божественного
провидения
1633–1639. Палаццо
Барберини, Рим

Бесконечная изменчивость

В эпоху Ренессанса изменилось представление о положении человека в трехмерном мире при сохранении геометрии мироздания. Трехмерность пространственной картины мира, как и в Средние века, основывалась на геоцентричной, статичной и абсолютно симметричной модели, и подмена в ней Бога на Богочеловека не изменила общего равновесия системы. Открытия Д. Бруно, Н. Коперника и И. Кеплера привели к усложнению пространственной структуры мира. Гелиоцентрическая модель, догадка о существова-

нии бесконечного множества миров, принципиальный полицентризм движений небесных объектов лишили земной мир и человека статуса центра мироздания, подорвали саму идею статики мироздания, открыли понятие бесконечности не в метафизическом, а в реальном физическом смысле. В космологию и в философскую картину мира вводится принцип самодвижения тел.

Кеплер считал, что «ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов». В результате «гармоничное равновесие человека и божественно предзаданного взрывается динамикой обнаруженных в нем разнонаправленных асимметричных энергетических потоков».

На новом этапе развития восстановление равновесного состояния человека и космоса происходило на территории, открытой еще стараниями ренессансного богочеловека, который «к двум мирам, к миру ограниченному и посюстороннему и к миру непреходящему и потустороннему, прибавил третий мир: мир художественной концепции» (М. Дворжак).

После того как человек Ренессанса присвоил себе демиургические свойства Бога, человек XVII в. наделил созданную им вторую реальность искусства атрибутами божественного творения. Он не ограничился созданием модели божественного мира, а стал формировать с помощью художественных средств саму реальность.

Основываясь на двух разных сторонах человеческого естества: стихии чувственно-телесного и упорядоченности разума, — он создал два параллельных варианта реальности — вселенную барокко и космос классицизма. Соотношение автора и творения при этом, согласно А. Кудряшову, предполагало, что «автор является лишь той силой, с помощью которой произведение возникает. Во главу угла поставлена сущность бытия, отраженная и интерпретированная самим произведением. Соответственно и смысловые аспекты такого произведения заложены в самой его конструкции». В результате в XVII в. возникли два больших стиля, претендующих на всеобщность и обладающих своей ярко выраженной имперсональной системой языковых форм.

Барокко выстроило свою вселенную, культивируя стихийные аспекты бытия и человека. В антиномии рационального и сенсуалистического барочная реальность опиралась на последнее. Для нее исходным моментом была концепция «живого космоса». Она естественным образом предполагала бесконечную изменчивость, присущую живому организму, в результате чего движение становится имманентным свойством всех параметров системы.



Я. ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ
Астроном
1668–1669. Лувр, Париж

Д.Л. БЕРНИНИ
Давид
1623–1624. Галерея
Боргезе, Рим**Тип, мерность, ориентация**

ТИП (основные значимые параметры пространственно-временной модели эпохи, выраженные через число и геометрический символ). Барочная модель — это движущаяся трехмерность, воспринимаемая с точки зрения постоянно перемещающегося в пространстве и времени субъекта.

В основе ее механизма лежат процессы стремительного отдаления верхнего уровня мироздания от низа мира земного. Антиномия земного и небесного предельно напрягается, что ставит во главу угла всей системы категорию движения как единственного способа преодоления центростремительных тенденций и восстановления целостности.

На макроуровне понятие движения находит воплощение в едином потоке космических стихий. На уровне человека высшей формой движения становится иррационально-чувственное экстатическое прозрение божественных сущностей, а низшей — многообразные процессы ветвления человеческих судеб и исторических событий.

МЕРНОСТЬ (качественная характеристика пространственных зон и временных параметров) определяется тем, что пространство и время рассматриваются не как данности, а как процессы, «процессы, в которых есть прогресс и регресс, рост и увядание, борьба и покой, качественные трансформации и необратимость времени, стимулы и цели» (Т.В. Чердниченко).

В эпоху барокко «пространство все более насыщается временем, приобретая его стремительность и изменчивость» (Б.Р. Виппер).

Основным механизмом трансформации пространства во временной процесс является соединение противоположных сущностей на основе принципа антитезы. Пространство мыслится в качестве существующей до и вне материи абстрактной пустоты, стихии без координат, без начала и конца. Его бесконечность парадоксальна, как парадоксален афоризм Б. Паскаля: «Бог — шар, центр которого везде, а поверхность нигде».

Материя обретает статус стихийной перво-материи, обладающей бесконечной потенци-ей творения. Бесконечность барочной вселенной подчеркнута стереоскопична за счет «складок» и «изгибов» мироздания (Г. Лейбниц).

Трехмерность барочного пространства-материи характеризуется следующими качествами: наличием многих направлений и центров, центробежностью и экстравертностью, открытостью и «относительной ясностью» (Г. Вёльфлин), вертикальной ориентацией, единством, основанным на принципе субординации. Ее геометрическим символом является бесконечная спираль.

Главной характеристикой барочного времени является его бесконечная изменчивость, самодостаточность («Изжив себя вконец, рождает время время») и тотальная относительность («Весьма различны времена по временам: То нечто, то ничто — они подобны нам». П. Флеминг). Текучесть времени становится единственным наиболее стабильным явлением в глобально неустойчивом мире.



Рене Декарт



Пауль Флеминг



Гавриил Державин

На вселенском уровне его процессуальность возникает как результат парадоксально-го соединения божественного «времени без времен» и реального времени («Одной длительности нашей жизни достаточно для показания существования Бога». *Р. Декарт*). На уровне человеческого бытия — в устремлении человека от сновидческой мимолетности реальной жизни («Жизнь есть сон». *Кальдерон*) к пробуждению в вечности. Непостижимость времени без ясной перспективы («Во времени живя, мы времени не знаем». *Флеминг*) соединена с его конкретной реализацией в разворачивании истории человеческого рода или человеческой судьбы («Но время это — мы!» *Флеминг*).

ОРИЕНТАЦИЯ (соотнесение позиции человека с пространственно-временной системой). Динамическая позиция человека в мироздании является исходным положением. Согласно Ю.М. Лотману «подвижные герои таят в себе возможность разрушения данной классификации и утверждения новой или представляя структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую вариантность».

Человек из опоры мироздания становится агентом хаоса. Он существует на грани «буйной жизни» и «имманентной катастрофичности» этой жизни». Его образ определяется «безумной антропологической антиномией» (А.К. Якимович) «я царь, я раб, я червь, я бог» (Державин). Маленького несовершенного человека повседневности и титанического «Человека барокко» (*К. Гурлитт*) роднит предельная интенсивность жизни, умение «жить до смерти» в рамках быстротечной, как мгновение, жизни.

Высшей этической ценностью становится опора на себя (неостоицизм), самостояние вопреки всему.

Слово.

Безграничное поле возможностей

В логике дуалистического мышления барокко роль языка получила двоякую взаимоисключающую оценку. Огромная сила слова и относительность результатов его использования обозначена в стихах немецкого поэта А. Грифиуса «Величие и ничтожество языка»:

Все — только в языке! — находит выраженье.
В нем жизни торжество, в нем — смерти поражение,
Над дикостью племен власть разума святого.
Ты вечен, человек, коль существует слово!
Но что на свете есть острее языка,
Что в бездну нас влечет с нещадной быстротою?..
И коли речь твоя — рабыня смысла злого,
Ты гибнешь, человек, убитый ядом слова!

Напряженная антиномия жизнотворческого и губительного воздействия языка на

реальность очерчивает безграничное поле возможностей приложения языка. Среди выразительных средств языка — сложные парадоксальные поэтические тропы, которые позволяют совершать головокружительные образные и смысловые скачки, минуя логически обусловленные промежуточные ступени.

В литературе барокко большое распространение получают метафора, метонимия, олицетворение, синекдохи, гиперболы и литоты.

Испанскому поэту Л. де Гонгоре, для того чтобы перенестись в поэтическую утопию (поэма «Одиночества»), понадобились метафоры, основанные на субъективных ассоциациях, инверсия правильных синтаксических и грамматических конструкций, неологизмы. Сама неясность «темного и трудного стиля» побуждает читателя к размышлению и вовлекает его в динамический процесс разгадывания смыслов текста.

Испанский прозаик и теоретик литературы Б. Грасиан создал теорию остроумия, согласно которой суть остроумия состоит в сближении далеких понятий, в чем непредумышленно, без логического обоснования, может открыться истина. Афоризмы Грасиана, в форме которых написан его «Карманный оркул», являются только «зародышами» мыслей и содержат в себе возможности бесконечного развития и усложнения заложенных в них смыслов.

В области большой формы идеям барокко наиболее соответствует жанр романа. В нем человеческая судьба показана в становлении и во взаимосвязи с разнообразными жизненными обстоятельствами. Роман Грасиана «Критикон» состоит из трех частей, называемых «Кризисами», которые соответствуют трем периодам жизни человека. Это своеобразное инверсионное путешествие «природного человека» Андриено по кругам, правда, уже не Дантова ада, а цивилизованного мира.

Путешествие — наиболее динамический сюжет, соответствующий идее всеобщности в категории движения барокко. Спектр произведений-путешествий был очень широк — от продолжающих традиции Средневековья «хождений» («Повесть о Савве Грудцыне»), до романов Д. Дефо («Робинзон Крузо») и близких идеям Просвещения сочинениях Д. Свифта (тетралогия «Путешествия Гулливера»). Тематика путешествия предоставляла возможности для реализации нравственного идеала барокко в образе одинокого странствующего героя, который в любых ситуациях должен полагаться только на себя.

Идеи полицентризма вселенной в литературе воплотились в множественности уровней разнообразных реальностей, в свободной и непредсказуемой комбинации мифологических, религиозных, философских и реалистических компонентов, фантастическом смешении разных эпох и экзотических национальных миров. Напряженность миро-

Д.Л. БЕРНИНИ
Площадь Святого Петра
1656–1657. Рим



А. ПОЦЦО
Апофеоз Игнатия
Лойолы
1691–1694. Церковь
Сант-Иньяцио, Рим



вой вертикали отразилась во взаимодействии таких различных концептов, как «низкие истины» и «возвышающий обман».

Объем литературного произведения наращивался за счет разработки понятия «среды» как активного агента повествования. На это же работало «многозначие», принципиальная неоднозначность и незавершенность высказывания. Примером бесконечности смыслового объема является стихотворение П. Флеминга «Озарение», в котором смертность человека связывается с религиозной онтологией жертвенной жизни/смерти:

Я жив. Но жив не я. Нет, я в себе таю
Того, кто дал мне жизнь в обмен на смерть свою.
Он умер, я воскрес, присвоив жизнь живого.
Теперь ролями с ним меняемся мы снова.
Моей он смертью жив. Я отмираю в нем.
Плоть — склеп моей души — ветшает с каждым днем.

Усиление личного начала реализуется в появлении психологического романа (М. де Лафайет), в непостижимых психологических мотивировках («Сказание о Полифеме и Галатее» Луиса де Гонгоры).

Архитектура. Порыв к небесам и погружение в глубины

Открытие пространства и присущих ему качеств бесконечности и процессуальности позволило архитекторам барокко осознать значение ландшафта, дали, природы, пейзажа как «специального» предмета художественно-пространственной организации (Е.Б. Мурина). Как единое пространство была осмыслена городская среда.

Ансамблевое мышление колоссальными объемами проявилось в раскрытии барочных площадей вовне и соединении их системой перспектив. Ориентация на слияние с космическими природными стихиями сказалась на экстравертности городского пространства, организованного по принципу «трезубца» Бернини. В Санкт-Петербурге эта идея была подкреплена включением в городской ансамбль вод Невы. Форсированные «нечеловеческие» размеры архитектурных сооружений барокко также свидетельствуют об ориентации на все-ленские масштабы.

В барочном парке природа освобождается от диктата архитектуры и обретает самодостаточность. Бесконечность в нем реализуется как на символическом уровне в виде обязательного зеленого лабиринта, так и на физическом — в виде организации множественности видовых ракурсов и раскрытия дальних видов (Во-ле-Виконт, Петергоф).

Освоение всех векторов трехмерности в ландшафте парка проявилось в вертикальной

планировке террасами, погружении в подземные пространства гротов (сады Боболи), горизонтальной процессуальности, встроенной в осевую планировку, в организации множественности ракурсов обозрения (пересечение оси парка и Большого канала в Воле-Виконте). Динамика стихии природы присутствует как на аллегорическом уровне (сад Бормацо), так и в реальности текущей воды, бьющих фонтанов, коррозии скал гротов.

Объемы храма и дворца утрачивают замкнутость. Их фасады волной включаются во вселенские ритмы (церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане, палаццо Кариньяно) или раскрываются в природное окружение П-образными уступами (Мезон-Лафит). Купола приобретают параболическую или спиралевидную форму (церковь Сант-Иво алла Сапиенца) и вместе со шпилями башен (Петропавловский собор) тянутся к небесам.

В храме возврат к базиликальной форме оживляет идею Крестного Пути в горизонтальном направлении. Светский ритуал придворной жизни стал основой организации процессуальности дворцового здания на основе анфиладного принципа (Царское Село). Восстановление концепции светозарного купола в храме активизирует силы вертикального вознесения в горние сферы. На создание впечатления вертикального прорыва работают иллюзионистические росписи плафонов («Апофеоз Игнатия Лойолы», «Триумф Урбана VIII»).

В барочном интерьере на равных взаимодействуют вектор «порыва к небесам» и вектор «погружения в глубины» (Г. Вельфлин). Построенные на основе комбинации треугольников, овалов, многоугольников и звездчатых форм планы провоцируют дополнительное движение по диагонали и множат

ракурсные точки зрения. Сами планы не читаются напрямую, но задают импульс динамической игре выступов и провалов, света и тени.

Возникает впечатление зрительного сгущения и синкопирования (пропуска) форм и пустот, таинственного появления и выпадения материи и пространства, стихийной пульсации. На это же работают такие приемы, как группировка колонн и пилястр, раскреповка антаблемента, замена стены нишей, дематериализация стены с помощью орнамента, зеркал и огромных окон. Архитектор как бы стремится заглянуть за грань видимости, вглубь «складок» и «изгибов» мироздания. На абстрактном уровне концепцию храма можно представить как «вечно длящееся чудо победы пространства над материей» (Е.Б. Мурина). На духовном — как неиссякаемый порыв духа к Богу, а на светском — как переход в сверхреальность мира сакрализованной власти.

Трансформация ордерной системы в пластический декор, слияние архитектурной и скульптурной массы, S-образно изгибающиеся статуи, множественность дробных переходных архитектурных и орнаментальных форм, моделирующих непрерывное движение, — все это лишает конструкцию естественной тектоники, а материю — тяжести.

Архитектор «экспериментирует с альтернативной тектоникой, подвергает сомнению принципы верха и низа, тяжелого и легкого, несущего и несомого», он оперирует со «сверхмощными трансцендентными энергиями» (А.К. Якимович). Отсюда принципиальная открытость барочного пространства.

Как пишет Ж. Делез, перед архитектором стояла «проблема не в том, как завершить складку, но в том, как ее продолжить, пересечь ею потолок, устремить ее к бесконечности».

Суть взаимоотношений интерьера и экстерьера в барокко состоит в длящемся процессе истекания вовне, втягивания внутрь, взаимопроникновения и взаимоперетекания внутреннего и внешнего. Человек в этой ситуации находится все время в состоянии перехода между миром сакральным и реальным.

Орнамент. Трансформация мотивов

В архитектурном синтезе барокко орнаментальные мотивы утрачивают свою самостоятельность и становятся частью единой динамичной стихии материи, по своим глубинным характеристикам близкой хаосу с его текучей неопределенностью и бесформенностью.

Наиболее характерным орнаментальным мотивом становятся ормушь (ушная раковина) и кронпель — хрящевидный орнамент, похожий то ли на морду фантастического существа, то ли на волну, которая непроизвольно или намеренно складывается в гримасу-маску.

Изменчивость формы порождается внутренним импульсом, что говорит о стихий-

Эскизы металлической посуды XVII–XVIII вв.





Флемская резьба на консоли иконостаса
Конец XVII в. Троицкий
кафедральный собор, Псков

ности материи, обладающей собственной могущественной волей. Нестабильность образности провоцирует наше воображение дорисовать образ, так сказать, утверждая его зависимость от воспринимающей фантазии зрителя.

Реальность раздваивается на два потока: непредсказуемой космической стихии и волюнтаристской стихии человеческого восприятия. Эта антитеза дополняется напряжением, которое возникает из характерного для барокко сочетания отвлеченной идеи и наглядно-натуралистической образности. Под воздействием этих полюсов напряжения происходит трансформация традиционных орнаментальных мотивов, унаследованных барокко от классической традиции.

Изменение мотива раковины в фантастический растительно-цветочный веер является примером склонности барочного образа к метаморфозам. Инверсионному переструктурированию подвергся мотив круга — мастера барокко как бы разрезают круг и разворачивают две его половинки обратной стороной друг к другу, в результате чего получается мотив двойных завитков буквы «С».

Картуш овальной сплюсненной формы становится наглядным свидетельством противоборства стихийных сил. Это впечатление особенно усиливается асимметричной окантовкой из растительных мотивов или змеящегося плетения лент. Спираль античного аканта получает неограниченную свободу поступательного развития. Личины маскарон становятся агрессивно-экспрессивными, как стихийные лики самой материи.

Образность растительных мотивов строится на антитезе идеи витального движения изгибающихся ветвей и стволов и матери-

альной тяжести сочных плодов. К таковым относятся натуралистические мотивы виноградных лоз и спелых гроздьев, дерева с плодами граната, а также аллегорический мотив дерева с овальными медальонами, в которых изображены святые. Последний образ является примером характерной для барокко парадоксальности высказывания — «святые и есть плоды священного Древа, на котором распят Христос».

Фантастическое дерево канделябрного стиля перерабатывается в вертикальную балдахинную конструкцию (стиль Людовика XIV), главной темой которой становится внутренний конфликт вертикального прорыва и гнетущей его горизонтали перекрытия.

Внутренняя конфликтность является одной из базовых характеристик барочного орнамента. Выход конфликта наружу порождает динамичность орнаментальной системы в целом. Вертикализм композиций развивается в оппозиции восхождение—опадение. На плоскости экстравертность витальной динамики орнамента вступает в конфликт с границами обрамления, сопротивляется одной из основных композиционных закономерностей раппортности.

Глубинная активность орнамента проявляется в плотности, изобильности и перегруженности орнаментальных масс и разворачивается в подчеркнутой трехмерности глубокого рельефа.

В целом стихийность не способствует созданию устойчивой выверенной орнаментальной системы. В разработке эскизов орнамента на первое место выходит индивидуализированная система каждого художника, а в исполнении — рукотворность и связанная с ней бесконечная вариативность (флемская резьба русских барочных иконостасов, орнамента фландрской школы, декор сооружений Б. Растрелли).

Балдахинная конструкция.
Спальня Людовика XIV
Версальский дворец



П. ДА КОРТОНА
Галерея Памфили
1655. Рим

Изобразительное искусство. Жанровое разнообразие

Принципиальная автономность «человека барокко» породила невероятное жанровое разнообразие в изобразительном искусстве. Исследуя разные уровни мироздания, художник реализовывал свой опыт в алтарной картине сакральных видений (Эль Греко) и реалистическом жанре, чьим предметом был бюргерский быт (Я. Вермер) или жизнь низов (А. Браувер, стиль бодегон в Испании). Он работал на территории мифа (П. Рубенс) и реальной истории (Д. Веласкес).

В портрете запечатлевал великие мифы сакральной власти (Рубенс, Веласкес, ван Дейк) и интимный мир частного челове-

ка (Рембрандт). Познавал тайны мистических (Эль Греко) и стихийных сил природы (героический пейзаж Рубенса), с одной стороны, а с другой — конкретные особенности национального пейзажа (голландский пейзаж). Организовывал предметный мир согласно своим натурфилософским взглядам о тотальной одушевленности даже «мертвой природы» (Ф. Снейдерс) или религиозным представлениям о преходящести бытия (жанр *vanitas*).

Многообразие мироздания, которое раскрывается перед постоянно странствующим по этажам мира художником, породило множество смешанных жанровых образований. Простонародье из «низких» жанров вторгается в мир алтарной картины (Караваджо), а античные боги причащают вином испанских бродяг («Пьяницы, или Триумф Вакха» Веласкеса). Историческое событие превращается в миф (история Марии Медичи кисти Рубенса), а незначительные факты — в историю («Сдача Бреды» Веласкеса). Христианские сюжеты или история кельтов переносятся в фантастический мир восточной культуры («Заговор Юлия Цивилиса» Рембрандта), а восточные диковины становятся театральным зрелищем, на которое сбегается все население Венеции (П. Лонги).

В одной картине могут сосуществовать сразу несколько миров, как бы спрессованных в лабиринтообразную формулу пространственной композиции. Только Веласкес дает два варианта композиционного решения перехода между мирами. В «Пряжах» движение идет послойно: от переднего, реалистического плана к заднему, мифологическому. В «Менинах» применена пространственная инверсия, в которой реальность мистифицируется отражением в зеркале, а иллюзорность картины превращается в реальность. При этом в невидимой для зрителя картине сохраняется «терра инкогнита» — пространственная зона, видимая только создающему ее художнику.

А. БРАУВЕР
Курильщики

Ок. 1637. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Ф. СНЕЙДЕРС
Натюрморт с птицей и
дичью

1614. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн





П. РУБЕНС
Прибытие Марии
Медичи в Марсель
1625. Лувр, Париж

Наибольшей популярностью для организации переходов пользовались вертикальная и диагональная композиции. Вертикаль применял Эль Греко для своих мистических видений и Рубенс для триумфов. Диагональные построения особенно эффектны были у Тинторетто и мастеров фламандской школы. Следуя линии диагонали, персонажи барочных картин были склонны переходить границы условной картинной плоскости и устанавливать активный контакт со зрителем.

Предметным знаком перехода пространственных границ становится занавес (парадный портрет), картина или зеркало («Христос в доме Марфы и Марии» Веласкеса), триумфальная арка (Ф. Гварди), анфилада (голландский жанр). По линии сюжета — это мотивы сна («Видение св. Педро Ноласко» Сурбарана), экстаза («Экстаз св. Терезы» Бернини), смерти («Погребение графа Оргаса» Эль Греко), странствия («Возвращение блудного сына» Рембрандта).

Многомерность реальности барочной картины, ее «многозначность» реализовались в аллегории («Союз Земли и Воды» Рубенса), в предметных символах (символы *vanitas*) и в «скрытой» пластической и композиционной символике. Примером последнего может быть

картина Веласкеса «Севильский водонос», в которой передача чаши с водой ассоциируется с добрым самаритянином, причастной чашей и чашей в сцене «Да минует меня чаша сия».

Ландшафт — специальный объект интереса художников барокко, так как в нем пространство присутствует в чистом виде. В пейзажах голландской школы предметом исследования становится бесконечность просторов, открытых горизонтов и жизнь стихий облачных и воздушных масс, света и тени.

Освоение понятия процессуальности времени происходило по многим направлениям. Одно из них связано с концепцией «живого космоса», в свете которой трансформация во времени является имманентной характеристикой стихийных и витальных сил природы. Бернини воплотил эту идею с помощью мифологических метаморфоз («Аполлон и Дафна»).

В творчестве Арчимбольдо использован инверсионный вариант метаморфоз: не человек превращается в природный объект, а природные объекты и предметы творят образ человека, чаще всего такой же преходящий, как и дары природы («Вертумен»). В пейзаже Рубенса «Возчики камней» каменная плоть земли представлена в истории геологических напластований.

Идея витальности живого космоса парадоксально воплощена им же в многочисленных охотах на диких зверей и битвах. В картине «Битва греков с амазонками» неистовое сражение рассматривается как необходимый двигатель круговорота жизни и смерти во вселенной.

Веласкес воплощал образность времени, данную в исторических деяниях людей, и создал первое историческое полотно «Сдача Бреды». В нем есть не только настоящее событие — передача ключей побежденного города, но и слава испанской сословной армии предыдущего века колониальных завоеваний, и будущее голландского общества, основанного на личной свободе.

Третье направление представлено в творчестве Ф. Хальса, для которого время воплощалось в образах разных возрастов человека, от бесшабашной юности («Кавалер Рампл»), через солидную зрелость («Групповой портрет офицеров стрелковой роты Св. Георгия») к увяданию старости («Групповой портрет регентш приюта для престарелых»). Намного сдержаннее и глубже та же тема сквозного движения времени через личность человека реализована в серии портретов короля Филиппа VI, а также в серии автопортретов Рембрандта. При помощи переодевания и разыгрывания разных ролей Рембрандт изучал также динамику разнообразных аффективных состояний человека и соотношение разных сторон своей личности.

При всей важности сюжетно-тематической составляющей главным средством передачи динамики бытия является приобретаемая художественную автономность открытая вольная фактура живописи. Это и трагическое проти-



И.Б. ФИШЕР ФОН ЭРЛАХ
Гора Афон с фигурой
Александра
Из серии «Историческая
архитектура»
1721

востояние света и тьмы в работах Караваджо, и «вулканическая, визионерская, титаническая, достигающая иной раз интенсивности кошмара иступленная круговерть холодных и горячих красочных материй во всех агрегатных состояниях» в работах Рубенса, и «отважные «фехтовальные» выпады кисти Хальса». Предельно открытая фактура поздних работ Рембрандта поражает световыми вспышками и потоками духовных энергий. В портретах стариков содержится путь страданий и прозрений («Блудный сын»).

В бурно пульсирующей вселенной световых стихий утверждается автономность, артистическая независимость и титанизм художника-демиурга эпохи барокко. Предельным выражением титанизма человека барокко является композиция «Памятник Александру Великому» И.Б. Фишера фон Эрлаха, на которой фигура Александра Македонского, высеченная из горного пика, по масштабу и стихийной мощи уподоблена природному объекту.

Музыка. Кристаллизация системы

Динамическую составляющую трехмерной барочной картины мира в музыке наиболее легко зафиксировать на сюжетно-тематическом уровне. Тематика Пути превагирует в протооперном и оперном жанрах, примером чего является «драма на музыке» И.С. Баха, посвященная теме «Геркулес на распутье», и опера Монтеверди «Возвращение Улисса на родину».

В духовной музыке странствие человека истолковывается аллегорически как крестный или жизненный путь. В произведении Баха «Охотно я понес бы крест» обе идеи соединены: о крестном пути как нравственно-эталонном говорится в первой части, а далее следует описание уподобленного мореплаванию жизненного странствия человека, завершающегося обретением покоя в мирской пристани и упокоением в смерти. В «Маленьком гармоническом лабиринте» того же автора блуждание души связано с пространственной структурой лабиринта, в центре которого находится символическая тема креста, а на вы-

ходе — имя его создателя: знаменитый мотив В-А-С-Н.

Процессуальность столкновения конфликтных начал мироздания интересовала итальянских инструменталистов Д. Скарлатти, А. Корелли, Б. Марчелло, которые создали ряд пьес под названием «Баталья». А. Вивальди воссоздал процессуальность времени годового цикла («Времена года»).

Среди музыкальных выразительных средств надо отметить прежде всего факт окончательной кристаллизации мажорно-минорной ладовой тональной системы, в которой звукоряд утратил равновесное состояние и предстал в виде энергетически заряженного рельефа. Как пишет Чередниченко, «на участках, подводящих к полутону, движение отмечено как бы нарастанием напряжения, тогда как на участках, к которым подводит полутон, — ослаблением напряжения, «замедлением». Там, где движение «ускоряется», возникает эффект близости «цели» или особой интенсивности «причинного» импульса».

В результате уже на уровне лада возникает представление о движении как развитии, а не колебании вокруг фиксированной точки вечности, как это было прежде. Главным принципом соотношения опорных тонов — тоники (Т, I ступени), доминанты (D, V ступени) и субдоминанты (S, IV ступени) стала субординация. Совмещающая в себе начало (причину) и конец (цель) тоника обрела главенство над доминантой (указывающей на Т в качестве конца) и субдоминантой (указывающей на тонику как на начало).

Общую формулу развития их отношений можно представить как уход от тоники (Т S) и возвращение к тонике (D T). Множественное повторение этих отношений дает «много-слойную иерархию сил и тяжестей, стремлений и успокоений, замкнутую между исходной тоникой-причиной и заключительной тоникой-целью» (Т.В. Чередниченко).

На уровне ритмического членения в структуре музыкального текста выделилось понятие абстрактной временной координатной сетки — метра, задающего согласно выбранному размеру (3/2, 2/4, 6/8, 4/4) равномерное чередование долей (сильных и слабых) и акцентов.

С переходом от полифонии к гомофонии трехмерное пространство музыки обретает большую конкретику. Музыкальная ткань делится на три фактурных пласта: верхний уровень — это мелодия в качестве главного агента движения-развития; нижний — бас в качестве опоры тонального движения; средний — аккордовое заполнение пространства между I и III уровнем.

Благодаря единой метрической сетке все уровни согласованы по вертикали: смена напряжения и покоя, кульминаций и цезур, нарастания и спадов во всех уровнях происходит одновременно, в результате чего линия горизонтального движения музыкальной темы становится более отчетливой.

РЕМБРАНДТ
Заговор Юлия Цивилиса
1661–1662. Национальный
музей, Стокгольм





Д.Л. БЕРНИНИ
Аполлон и Дафна
1622–1625. Галерея
Боргезе, Рим

На первых порах роль направляющего начала играл мелодизированный басовый голос. Он определял движение всех голосов, в том числе и солирующей мелодии. Позднее под влиянием развития идей Флорентийской камераты на передний план выходит мелодия, которая подчиняет себе аккордовое сопровождение. Развитие мелодии мыслится в параметрах линейного движения времени, в котором четко прописываются стадии и соответствующие им параметры музыкальной структуры.

Началу соответствует рельефная тема, сильная доля, главная тональность, жесткая структура. Срединной части развития соответствуют дробление тематического рельефа, побочные тональности, рыхлая структура. Конец обозначает исчерпанность темы, ему соответствует сильная доля, главная тональность, жесткая структура. Аккорды придают мелодии объем. Продвижение аккордовой массы становилось частью развития мелодической темы, ее ритмического и интонационного рельефа.

В чисто музыкальной сонатно-симфонической форме тематическая горизонталь и вертикаль становятся условными измерениями единого трехмерного подвижного и живого музыкального организма, а сама тема — воплощенной процессуальностью жизни.

Согласно антиномичному видению мира композиторы барокко использовали динамичные возможности ладогармонической структуры для создания конфликтной картины мира, соединяя несоединимое на основе парадоксальных механизмов концепции «остроумия».

Дж. Фрескобальди и Д. Скарлатти намеренно шли на «неправильные» (не в тонику) разрешения и насыщение музыкальной ткани хроматизмами и диссонансами, что порождало чувство незавершенности движения музыкальной темы, ее открытости и экстравертности. Некоторые неаполитанские музыканты экспериментировали с целью «доказать устойчивость и естественность диссонансов и неустойчивость, дисгармоничность консонансов» (А.Ю. Кудряшов). Барочная техника ачкаатуры (от итал. *вмятина*) предполагала одновременное звучание аккордовых и неаккордовых звуков, что подчеркивало идею движения через кризисы столкновения противоположных сущностей.

Теоретики барокко разработали разветвленную технику риторических фигур, означающих движение в пространстве и времени: анабазис — фигура восхождения, катабазис — нисхождения, циркулатио — фигура бесконечного движения по кругу. «Движение» чувств представляли риторические фи-

гуры экскламацио — восклицание; абрупцио — вздох, пауза; катахреза — предельное выражение трагизма и напряжения. И то и другое рассматривалось как средство воплощения процессов борьбы разных аффективных ситуаций и состояний, через которые происходило разворачивание динамической барочной картины мира.

В большой форме образность движения в подвижной изменчивости мира имела несколько решений. В опере, где господствовало несакральное время, основным двигателем линейного сюжетного развития был речитатив. В арии музыкальными средствами была представлена динамика аффективных состояний души. Сквозную линию общего вектора движения оперы указывало непрерывное звучание генерал-баса.

Инструментальная музыка сформировалась на основе танцевальных жанров, генетически связанных с понятием движения. В характерных для барокко формах сонаты (итал. *sonare* — звучать) и концерта (лат. *concerto* — состязаясь) динамическое видение мира реализовывалось за счет «контраста резко рельефной темы и общих форм движения, который позволял выстраивать чистый музыкально-временной ряд, подобный своей членораздельностью смене сценических картин (но без их наглядности) или развитию романного повествования (но без его событийной конкретности)» (А.Ю. Кудряшов). Жанровая калейдоскопичность, неожиданная смена фактурных типов изложения, динамическая разнохарактерность, сопоставление ансамблевого звучания и сольных партий создавали подобие бесконечного подвижного пространственно-временного лабиринта музыкального текста.

В духовной музыке, где царствовала вечность, на логику тональной динамики накладываются идеальные симметричные композиционные структуры, а изнутри их пронизывают символические риторические фигуры типа креста. Кантата И.С. Баха «О вечный огонь, о источник любви» имеет симметричную структуру: хор — речитатив — ария — речитатив — хор. Каждая часть построена в тональной логике: $T \rightarrow D \rightarrow T$.

Крайние хоры и центральная ария написаны в мажоре, а промежуточные речитативы — в параллельном миноре. Мелодия центральной арии центрируется символическим мотивом креста. Из него, как из центрального ядра, расходится тональная симметрия четырех окружающих частей.

В произведениях, написанных в технике свободной полифонии, движение реального времени обозначает генерал-бас, а идеальную геометрию вечности — канон и имитация. Усвоенные полифонией риторические фигуры расцвечивают картину мира множественностью векторов человеческих судеб. В божественную вечность вливается все богатство хронотопа истории («Высокая месса» И.С. Баха).



Эскизы костюмов
Людвика XIV:
Играющий на лютне,
Воин, Аполлон.
«Королевский балет
Ночи»
1653



Д. РАБЕЛЬ
Сцена из балета
«Великий бал богатой
вдовушки из Бильбао»
1626

Танец. Эволюция движения

Завоевание стереометрической подвижной пространственности в танце происходило в несколько этапов и определялось эволюцией сюжетной композиции, музыкального сопровождения и собственно пластики.

Общим для всех видов барочного балета было представление мира в качестве многоуровневого пространства, в котором есть место для фольклорной реальности («Маскарад Сен-Жерменской ярмарки»), сказки («Балет об Альсине»), античной мифологии («Балет аргонатов»), для христианской легенды («Святой Алексей»), исторической реальности рыцарского Средневековья («Безумие Роланда»), для современного низового быта («Алхимик-надувала», «Счетоводы») и высокой сферы политической аллегии («Освобождение Рено»).

Практиковался прием вставки в балет другого балета («Свадьба Фетиды» в «Королевском балете Ночи»). Традиция фольклорного синкретизма, наиболее долго удерживаемая танцевальным действием, позволяла соединять в динамические конструкции уровни низовой смеховой культуры и высокой драмы, о чем говорят сами названия балетов («Балет о Латоне и лягушках»).

Балеты-маскарады начала XVII в. делились на две части: сценическое действие, в котором танец иллюстрировал стихи, и бал с танцами, в котором принимали участие все зрители. Сюжет не имел большого значения, он только окантовывал отдельные острохарактерные номера («Маскарад Сен-Жерменской ярмарки»). На основе этого сформировалась многокомпонентная форма балета (выход музыкантов, антре, гран-балет, бал) с четко прописанной кодой в гран-балете.

В драматическом балете возрастает роль сюжета-странствия с отработкой логических или аллегорических связей эпизодов. На сцену возвращается сильный герой, который обладает важной жизненной целью, придающей действию целеустремленность («Похождения Танкреда в очарованном лесу»).

Декламация заменяется пением, что способствует слитности танцевального движения. Однако в самом музыкальном сопровождении отсутствовало единство в силу того, что его сочиняли несколько человек, мастеров вокальных номеров и танцевальной музыки.

В наиболее позднем балете с выходами движение сюжета по типу путешествия заменяется внутренним становлением героя. В «Королевском балете Ночи» король Франции, подобно ночному солнцу, проходил страстной путь взросления и созревания, чтобы в конце воссиять на небосклоне своего государства в качестве Короля-солнца. Отсутствие драма-

тического сюжета-действия давало возможность сосредоточиться на эмоциональной выразительности пластики.

В плане эволюции движения первоначально динамика строилась на противопоставлении острохарактерной пантомимы, иллюстрирующей действие или заявленный в антре характер, и фигурного танца — чистой игрой линий и форм движения.

В связи с тем что за танцем наблюдали сверху, одной из первых композиционных форм связности танца стал планиметрический узор перегруппировки. Нововведения композитора Ж.Б. Люлли (сопровождение танца арией) и хореографа П. Бошана (разработка языка балета) способствовали окончательному формированию барочного танца, который предполагал «организованную во времени и пространстве смену пластических горизонталей и вертикалей. Сольный танец расчерчивал сцену в разных направлениях скользящими горизонталями *pas glissade* и *pas chassé*... Брызги и всплески заносок, напротив, утверждали вертикаль, прерывали изломом плавную линию танца, при этом горизонталь преобладала в темпах адажио, а темпы аллегро развивали и совершенствовали вертикаль» (В.М. Красовская). В результате планиметрическая хореография была заменена на стереометрическую. Движение завоевало трехмерную пространственность для своей более полной и свободной реализации.

ЛИТЕРАТУРА

- Виппер Б.Р. Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. — М.: Изд-во Академии художеств, 1962.
- Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. — М.: Искусство, 1978.
- Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. — М.: Логос, 1998.
- Кеплер И. О шестиугольных снежинках. — М.: Наука, 1982.
- Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. — М.: Искусство, 1979.
- Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв. — СПб.: Лань, 2006.
- Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
- Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. — М.: Искусство, 1982.
- Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. Ч. 1—2.
- Якимович А.К. Искусство и культура XVII—XVIII веков. — СПб.: Азбука-классика, 2004.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

<http://slovari.yandex.ru>



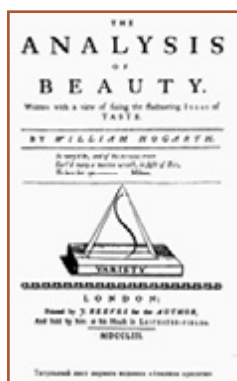
УИЛЬЯМ ХОГАРТ
Художник и его мопс
1745. Галерея Тейт. Лондон

Александр
МАЙКАПАР

Шедевры старых мастеров: говорящие детали

УИЛЬЯМ ХОГАРТ Линия красоты

В любой картине непременно имеются детали, и они более или менее важны для ее понимания. Старые мастера в каждую деталь вкладывали смысл, включали ее для выражения какой-то идеи. Рассматривая картину, задаешься вопросами, на которые не всегда можно сразу ответить или в которых за очевидными ответами кроются более глубокие соображения. Кстати, наука, устанавливающая смысл изображенного, раскрывающая значение изображенных персонажей, реалий, предметов, называется иконографией. Без учета огромного накопленного ею опыта нельзя проникнуть в замысел и идеи многих творений старых мастеров.



УИЛЬЯМ ХОГАРТ
Титульный лист трактата
«Анализ красоты»

Ж.Б. ШАРДЕН
Натюрморт
с атрибутами искусства
1766. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург



«Официальное» название картины, под которым она экспонируется в лондонской Галерее Тейт — «Художник и его мопс», — не совсем точно. Правильнее сказать: «Автопортрет художника и его мопс». Между этими названиями есть тонкое различие: художник не просто себя представляет, он представляет себя опосредованно, смотрит сам на себя как бы со стороны. Это картина в картине. Этот прием широко использовался в портретной живописи старых мастеров.

Уильям Хогарт (1697–1764) — великий английский художник, гравер, теоретик искусства. Прославился своими сатирическими картинами и гравюрами, изобличавшими пороки современного ему английского общества. Творчество и эстетика Хогарта пронизаны идеалами Просвещения. Большое значение имел его теоретический труд «Анализ красоты» (1753).

Хогарт начал работу над этим автопортретом в середине 1730-х. В наше время картина была исследована в рентгеновских лучах, и обнаружилось, что замысел художника по ходу работы менялся: поначалу портрет за-

думывался в типично барочном стиле — художник хотел представить себя в официальном виде: в пальто и парике. Позже парик был заменен на модную тогда охотничью шапочку (*Montero cap*), а пальто — на домашний халат, которые мы видим в окончательной версии картины. Художник написал себя в компании своего любимого мопса Трампа. Тем самым он хотел сказать, что для него гораздо важнее не официальный статус человека, а его частный мир, не его роль в обществе, а индивидуальность и характер. И роль его любимца в выражении этой идеи очевидна.

На переднем плане расположены детали, относящиеся к жизни художника, в частности книги Шекспира, Свифта и Мильтона. Они должны дать понять зрителю, что перед нами человек интеллекта. Более того, что это — *uomo lettere* (итал. человек образованный [литературно]). Детали вполне конкретно символизируют жанры, в которых автор проявил себя ярчайшим образом, — драму, сатиру, эпическую поэзию.

И вот, наконец, главная интересующая нас деталь — палитра. Во-первых, она однозначно определяет модель как художника. И в этом своем качестве является типичным атрибутом, таким, как музыкальный инструмент или нотный лист на портрете музыканта или скипетр и держава на портрете монарха. Мы, безусловно, должны знать и понимать язык атрибутов, если хотим понять содержание и смысл картины.

Итак, присмотримся к палитре. Она необычна: на ней нет красок; в этом смысле она странном образом пуста. Чуть позже этой картины Хогарта свою картину «Атрибуты искусства» (1766) написал Жан Батист Симеон Шарден. И здесь палитра — едва ли не главный атрибут живописи. Мы видим ее готовой для труда живописца: на нее выдавлены краски, которые художник, взяв ее в руки, смешает, соединит и наложит на холст. Именно в этом смысле палитра Хогарта на его картине кажется пустой.

Но это не так. На нее нанесена извилистая линия. Зачем она? Что она значит? К этой загадочной извилистой линии художник тут же дает пояснение (надпись на палитре): «Линия красоты и изящества».

В 1753 г. Хогарт опубликовал свой важнейший теоретический труд — трактат «Анализ красоты». Титульный лист украшен гравюрой, являющейся визуальным воплощением (эмблемой) идеи «Разнообразия» (*Variety*) и содержащей внутри прозрачной пирамиды как драгоценность «линию красоты».

В предисловии к трактату Хогарт говорит об этой таинственной линии (имея в виду ранний автопортрет): «...ни один египетский иероглиф не занимал умы в течение столь долгого времени, как эта линия. Художники и скульпторы являлись ко мне, чтобы узнать значение этих слов, были озадачены ими не менее, чем все прочие, до тех пор, пока не получали разъяснение». Таким образом, эта картина с автопортретом — первая декларация будущей концепции художника.

Итак, Хогарт ввел в эстетику понятие *линия красоты*. Свойствам различных линий посвящена в трактате седьмая глава. Она так и называется — «О линиях». Хогарт устанавливает несколько их типов и по поводу самой выразительной говорит:

«Волнообразная линия, как линия красоты, еще более многообразна и состоит из двух изогнутых, противопоставленных линий, а потому становится еще красивее и приятнее; даже рука, изображая такую линию на бумаге, делает живое движение пером или карандашом. И, наконец, змеевидная линия, изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия, если мне позволено будет употребить такое выражение. Благодаря тому что эта линия имеет так много различных поворотов, о ней можно сказать (несмотря на то что это одна линия), что она несет в себе различное содержание. Поэтому все ее многообразие не может быть выражено на бумаге одной непрерывной линией без помощи нашего воображения либо без помощи какой-нибудь фигуры. Смотрите рисунок 26 таблицы 1, где этот тип соразмерной, извилистой линии, которая впоследствии будет называться точной змеевидной линией или линией привлекательности, представлен красивой проволокой, обвивающейся вокруг изящной многообразной фигуры конуса».

Поскольку всякая линия разграничивает и одновременно соединяет два пространства, самая совершенная линия дает самое гармоничное их соединение. Но разделение про-

странства змеевидной, или волнистой, линией не даст совершенной гармонии, пока сама линия не приобретет должного совершенства — не только в самой своей извилистости, но и в соразмерности ее толщины и длины. В десятой главе трактата Хогарт анализирует и сравнивает разные извилистые линии.

Кстати, в трактате Хогарт проводит различие между *линией красоты* и *линией привлекательности* (или *изящества*). Это, очевидно, следствие детального анализа этой проблемы в период работы над трактатом; когда художник писал автопортрет с mopсом, он *одну* линию, прочерченную на палитре, назвал тем и другим именем — *линией красоты и привлекательности*. Итак, он пишет: «Ведь если среди огромного многообразия волнообразных линий, какое только можно представить себе, существует лишь одна, которая поистине заслуживает названия *линии красоты*, то существует также только одна точная змеевидная линия, которую я называю *линией привлекательности*».

На своем так называемом втором автопортрете 1764 года Хогарт представил себя за работой над картиной, изображающей музу комедии: решение художника изобразить себя с этой музой вполне в духе его эстетики. Он заявлял: «моя картина — сцена, а мужчины и женщины — мои актеры». Исследователи выявили шесть стадий работы над этим автопортретом. Изучение его в рентгеновских лучах обнаружило, что поначалу в правом нижнем углу была изображена собака (как на первом автопортрете) — явное пристрастие художника.

В том же году была создана гравюра по этому портрету. Она любопытным образом отличается от картины: на ней изображен стоящий на полу и прислоненный к ножке мольберта трактат художника. Чтобы не осталось никаких сомнений в том, что это именно его трактат, а не какая-то другая книга, Хогарт вложил в нее в развернутом виде первую из приложенных к ней гравированных таблиц, на которой явно читается и надпись: «Анализ красоты». Без ответа, однако, остается вопрос, почему трактата нет на окончательной версии картины и каким образом он оказался на гравюре?

Столь мастерски прочерченная «линия красоты» на раннем автопортрете невольно заставляет вспомнить рассказ о другой линии — проведенной легендарным античным художником Апеллесом. Хогарт, прочертив свою линию, вполне сознательно уподобил себя Апеллесу, как бы говоря нам, что он, Уильям Хогарт, есть Новый Апеллес. И доказательство этому — строки об Апеллесе в его трактате:

«В рассказе Плиния о посещении Протогена Апеллесом существует обстоятельство, подтверждающее такое предположение. Надеюсь, мне будет позволено повторить этот рассказ. Апеллес, услышав о славе Протогена, отправился в Родос, чтобы навестить его, но не застал его дома. Тогда он попросил доску, на которой нарисовал линию, сказав служанке, что по этой линии хозяин сможет узнать, кто приходил навестить его. Нам точно не-

УИЛЬЯМ ХОГАРТ
Автопортрет
1764. Частное собрание





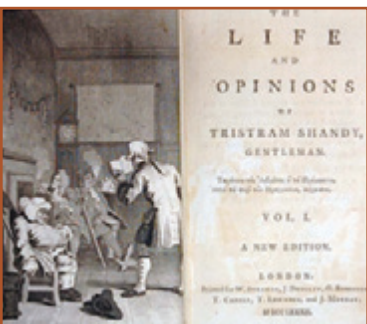
УИЛЬЯМ ХОГАРТ
Автопортрет
1764

известно, что это была за линия, которая могла с такой определенностью характеризовать одного из лучших в своем искусстве. Если это была просто прямая линия (хотя бы даже тонкая, как волос, как полагает Плиний), она никоим образом не могла бы выразить талант великого художника. Но если мы предположим, что это была линия необыкновенного свойства, например змеевидная, то Апеллес, желая оказать честь Протогену, не мог оставить более подходящей подписи. Протоген, вернувшись домой, понял намек и нарисовал рядом еще более тонкую или, вернее, еще более выразительную линию, чтобы показать Апеллесу, если тот придет еще раз, что он понял его мысль. Апеллес вскоре возвратился и был очень доволен ответом, который ему оставил Протоген, и по нему убедился, что слава, идущая о Протогене, справедлива. Он еще раз исправил линию, сделав ее, быть может, еще более изящной, и уехал. Рассказ этот может иметь только такой смысл, а в том виде, в каком он обычно толкуется, его нельзя воспринимать иначе, как забавную историю».

От раннего автопортрета Хогарта нити тянутся не только в прошлое. Он заставляет обратиться к фигуре, близкой самому художнику, — писателю Лоренсу Стерну, автору романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». (Стерн очень хотел, чтобы Хогарт сделал иллюстрации к его роману; Хогарт их сделал.) Не говоря уже о родстве их темпераментов, можно констатировать если не заимствование одного у другого (остается, правда, открытым вопрос, кто у кого заимствовал; быть может, уместно говорить, что просто идеи витают в воздухе и многие их подхватывают), то, во всяком случае, близкий ход мыслей.

В частности, описывая внешний вид одного из персонажей романа, рассказчик (Тристрам Шенди, он же рупор идей Стерна) бросает ремарку: «Если вы читали «Анализ красоты» Хогарта (а не читали, так советую прочесть), то вы должны знать, что карикатуру на такую внешность и представление о ней можно с такой же верностью дать тремя штрихами, как и тремя сотнями штрихов».

Чуть раньше в романе мы встречаем такое страстное восклицание, очень близкое хогартовским мыслям и даже использующее его терминологию: «Господи Боже! Как *росо рiù* и *росо тепо* [итал. немного больше и немного меньше. — А.М.] итальянских художников — нечувствительное *больше* или *меньше* определяет верную линию красоты в предложении, так же как и в статусе! Как легкий нажим резца, кисти, пера, смычка *et cetera* дает ту истинную полноту выражения, что служит источником истинного удовольствия!»



У. ХОГАРТ
Фронтиспис к роману
Л. Стерна «Жизнь
и мнения Тристрама
Шенди, джентльмена».
Капрал Трим читает
проповедь

На этот счет в трактате Хогарта говорится: «Если читатель проследит в своем воображении за наиболее искусными поворотами резца в руках мастера в тот момент, когда он окончательно отделяет статую, то очень скоро поймет, чего ждут истинные ценители от руки такого мастера. Итальянцы называют это *il rosso più* — «чуть больше», и это отличает в действительности оригинальные шедевры Рима даже от самых лучших копий, сделанных с них».

В какой-то момент по ходу романа Тристрам Шенди описывает ораторскую позу капрала Трима, одного из персонажей романа, — и вновь в выражениях и терминах трактата Хогарта (мы сохраняем чрезвычайно оригинальную пунктуацию автора): «Он стоял, — я это повторяю для цельности картины, — согнув туловище и немного наклонив его вперед; — правая его нога покоилась прямо под ним, неся на себе семь восьмых его веса [нужно знать контекст романа, чтобы здесь и далее ясно почувствовать иронию Стерна. — А.М.]; — ступня же его левой ноги, изъятая которой не причинял никакого ущерба его позе, была немного выдвинута, — не вбок и не вперед, а наискосок; колено было согнуто, — но не круто, — а так, чтобы поместиться в пределах линии красоты — и, прибавлю, линии научной также... Сказанное рекомендую вниманию художников...»

Итак, это, конечно, ироничное описание, основанное на тех страницах трактата Хогарта, на которых анализируются линии фигуры человека в разных позах (глава XVI «О положениях тел»).

В одном из своих писем Ричарду Беренгеру, которого просил ходатайствовать перед Хогартом, чтобы тот сделал иллюстрации ко второму изданию его романа, Стерн писал (имея в виду именно ту сцену, из которой взята цитата): «Наспех сделанный набросок Трима... устроил бы меня — он бы взаимно осветил систему Хогарта и мою». Хогарт откликнулся на просьбу Стерна и нарисовал фронтиспис, на котором изображен капрал Трим в этом эпизоде.

И если капрал прочертил извилистую линию в воздухе, то Хогарт, утверждавший, что извилистая линия — самая красивая линия, прочертил ее для гравировки в романе (том IX, глава IV):

Точно так же о линии, прочерченной на палитре в раннем автопортрете Хогарта, можно сказать, что она вызывает «духа размышления».

И, вероятно, не только размышления о красоте, то есть об эстетике, но и о жизни в целом, то есть и об этике. Во всяком случае, так, вероятно, считал Балзак. Он неожиданным образом использовал линию, прочерченную капралом Тримом / Лоренсом Стерном / Уильямом Хогартом, в качестве... эпитафии (!) к своему роману «Шагреневая кожа». Кажется, это единственный случай в мировой литературе (по крайней мере, среди признанных шедевров) использования рисунка в качестве эпитафии. Почему и зачем это сделано — сюжет другого очерка...



Ольга
СКУРАТОВА,
кандидат педагогических наук,
учитель ИЗО, Москва

Ажурная сказка

КРУЖЕВНЫЕ УЗОРЫ НА УРОКАХ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Кружево широко известно во всем мире. Его вяжут крючком и на спицах, плетут челноком, шьют иглой. И все эти различные техники объединяет особая ажурность, когда композиция узора содержит множество сквозных участков.

«Кружево — дитя моды» — эта французская поговорка как нельзя лучше раскрывает причину появления этого вида декоративно-прикладного искусства в России. Нитяное кружево из хлопка и шелка пришло к нам только в начале XVIII в. благодаря указу Петра I о ношении русской знатью западноевропейского костюма. Именно тогда широко распространилась мода на тончайшее кружево с растительным узором на тюлевом фоне из ромбовидных и шестигранных ячеек.

Вначале кружево было привозным и, следовательно, очень дорогим. Желание же приближенных к царскому двору дам блистать на балах и приемах в новых нарядах, которые отличались бы обилием кружевной отделки, привело к необходимости активно развивать ремесло кружевоплетения. В дворянских усадьбах дворовые девушки стали плести кружева по западным привозным образцам, используя иноземную технику и рисунки.

В XIX в. кружевоплетение тоже было подстегнуто модными тенденциями, тогда кружево уже прочно закрепилось в отделке одежды самых различных сословий: купечества, мещанства (1) и зажиточного крестьянства (2). В России кружево глубоко укоренилось в народном быту: кружевные изделия обязательно входили в состав девичьего приданого, свадебные простыни украшались белоснежными прошивами и ажурными краями. Кружевной узор стал неотъемлемой частью праздничных рушников, скатертей, предметов одежды. Спрос был огромен! Отмена крепостного права благоприятно повлияла на дальнейшее развитие кружевоплетения в России: с увяданием промысла в помещичьих усадьбах кружевоплетение сосредоточилось и расцвело в руках сельских и городских мастериц.

Одним из традиционных центров кружевоплетения в России стала Вологодская губерния, в которой русские мастерицы созда-



вали ажурные изделия из беленых и суровых льняных нитей с конца XVIII века. Лен, или северный шелк, обладал особыми упругостью и блеском, сравнимыми с особенностями настоящего шелка.

Инструменты мастериц были бесхитростны: туго набитый валик-подушка (3), стоящий перед мастерицей на особой подставке — пальцах, и коклюшки — деревянные палочки, на которые наматывались нитки (4).



(1)



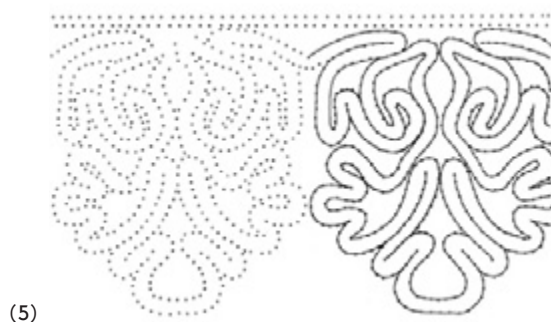
(2)



(3)



(4)



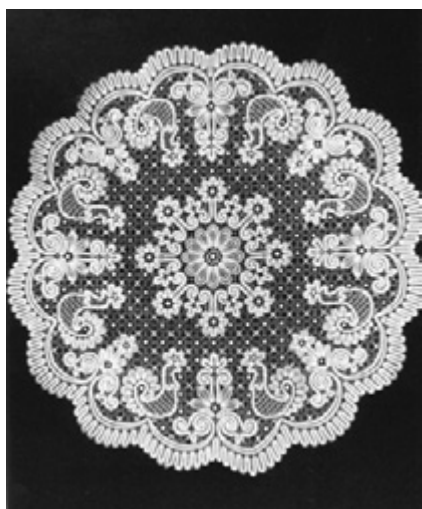
(5)

Процесс создания узора начинался со «сколка» — нанесенного на бумагу рисунка, прикалываемого булавками на подушку (5). Между этими булавками мастерица воздушными движениями переплетала нити, шаг за шагом строя элементы кружева. Легкая структура вологодского кружева складывается из ровной «полотнянки», ажурных «сеток», похожей на зернышко «насновки» и шнурочков-«плетешек».

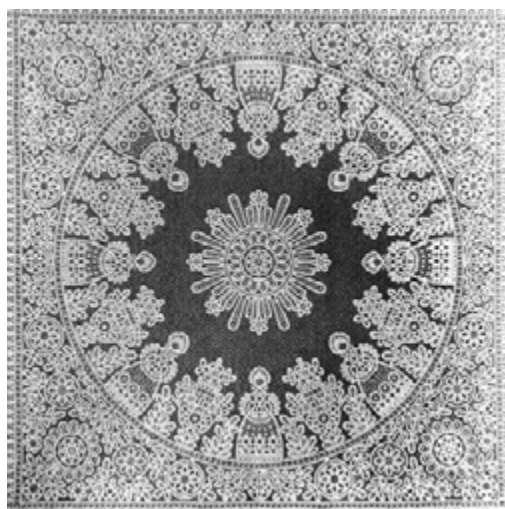
Коклюшечное кружево плели штучным и мерным. Штучные кружевные изделия имеют замкнутую композицию. Они представляют собой цельное законченное произведение



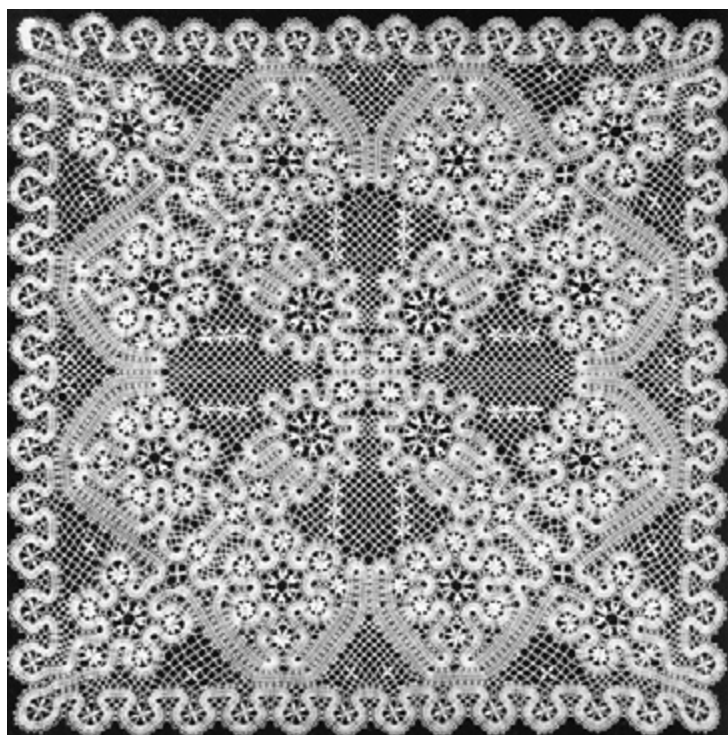
(6)



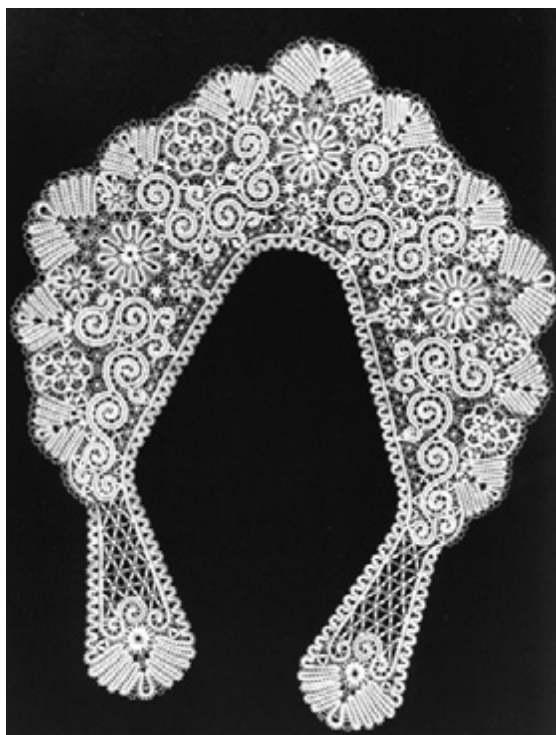
(7)



(8)



(9)



(10)

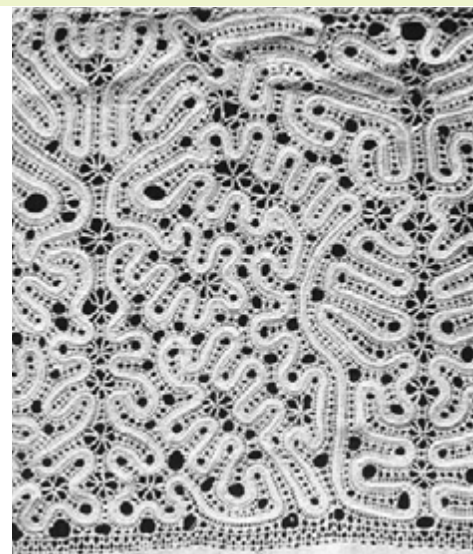
и не нуждаются в объединении с другими материалами. Одни из них предназначены для украшения интерьера: скатерти, салфетки, занавесы и т.п. (6–9). Другие — для украшения костюма: воротники, накидки, шарфы, манжеты, жилеты и др. (10–12).

Мерное же кружево — это бесконечная ажурная лента с волнистым или прямым краем (кайма, прошва и пр.), которая не имеет самостоятельного значения, а предназначена только для украшения изделий из ткани (13–17).

Особое развитие вологодское кружево получило в 30-е гг. XX века, когда шел активный поиск новых форм. Именно в это время на смену ажурным сказочным переплетениям приходят индустриальные мотивы, отвечающие духу времени. Мастерицы начинают создавать изображения парашютистов, тракторов, самолетов, украшая ими бытовые



(13)



(14)



(15)



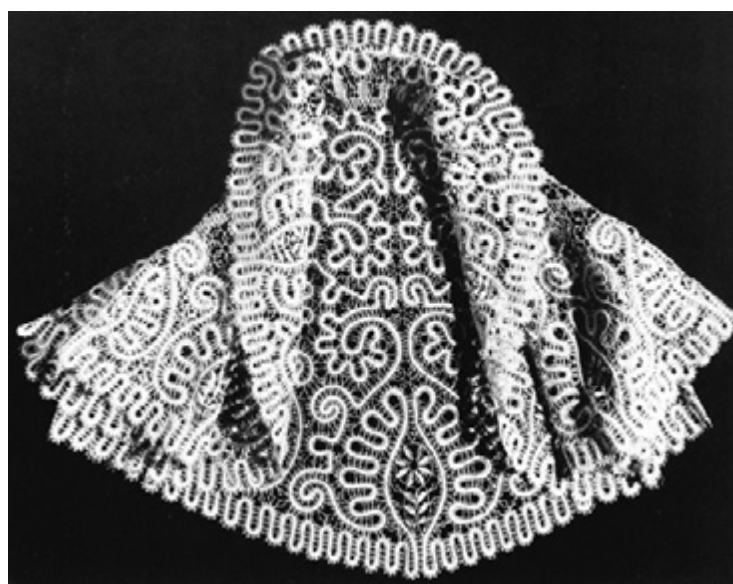
(16)



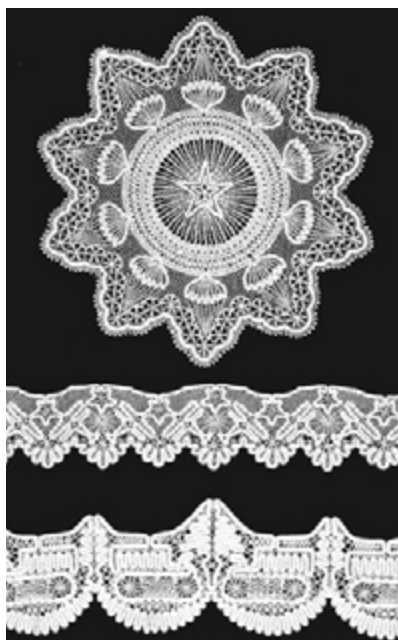
(17)



(11)



(12)



(18)



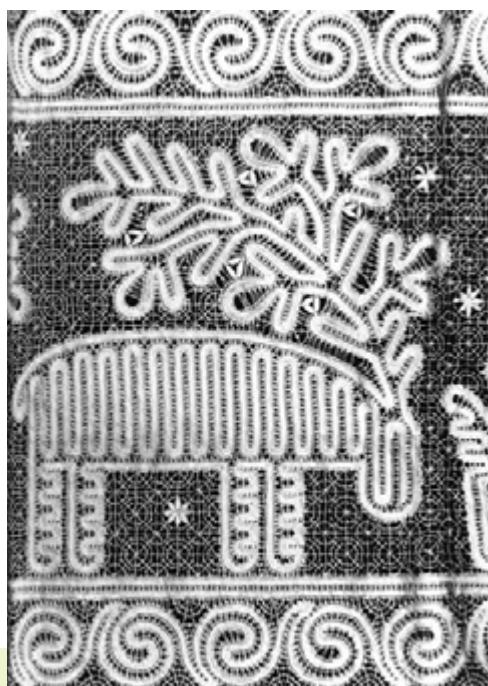
(19)

предметы **(18)**. В 1940 г. художницы Волкружевосюза создают уникальное панно «Достижения земледелия и животноводства» для оформления Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве, на котором впервые в кружевоплетении появились образы конкретных животных и растений. Панно было утрачено, только один из фрагментов с изображением коровы сохранился в коллекции Русского музея **(19)**.

Работы вологодских мастериц были широко известны не только по всей России, но и за рубежом. Интересен тот факт, что в конце XIX века в Лондоне был открыт кустарный склад

мастерских Вологодской земской управы, а с начала XX века русское кружево стало экспортироваться даже в Японию и Южную Америку.

На Международной выставке в Париже в 1937 г. Вологодский кружевной союз был награжден высшей наградой — Гран-при за новизну и художественное исполнение изделий, а Брюссельская выставка 1958 г. принесла вологодскому кружеву золотую медаль. Современная жизнь вологодского кружева связана с объединением «Снежинка», где традиции кружевоплетения хранятся и преумножаются в творчестве профессиональных кружевниц и художников.



(20)



(21)



(22)



(23)

Практическая работа

Знакомить учащихся с вологодским кружевом лучше через создание эскиза зимнего декоративного панно, в основе композиции которого могут лежать мотивы фигурок животных и птиц, забавных человечков, деревьев, новогодней елки, занесенного снегом

русского пейзажа, праздничного стола, снежинки, архитектурных сооружений (20–33) и т.д. Впоследствии выполненные работы могут быть использованы для создания художественной выставки и оформления интерьера школы к праздникам.



(24)



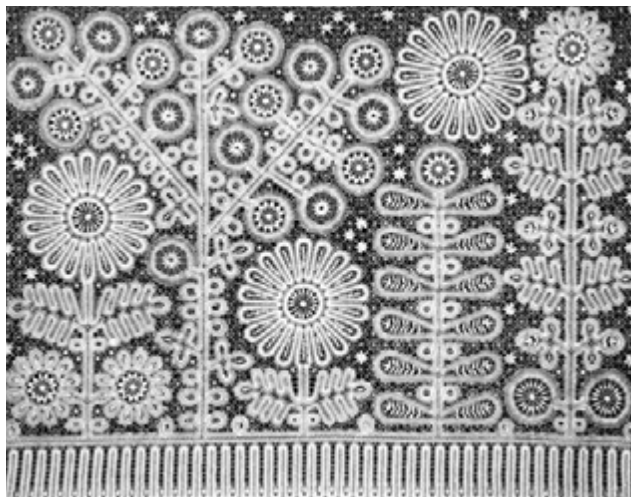
(25)



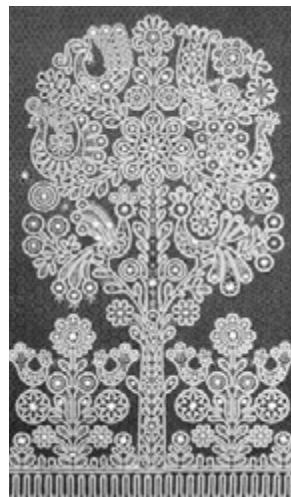
(26)



(27)



(28)



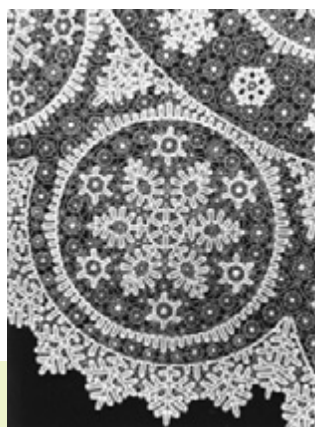
(29)



(30)



(31)



(32)



(33)



(34)



(36)



(38)

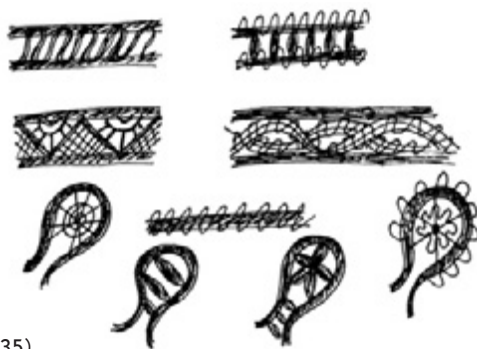


(39)

Материалы: листы темной (лучше черной) матовой цветной бумаги, белая гуашь, кисти тонкие и средней толщины.

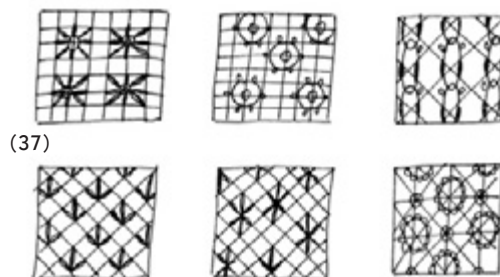
1. Кистью средней толщины наносим контур основных элементов будущей композиции и детализируем их (34).

2. Узорами, имитирующими вологодское плетение (35), заполняем пространство между отдельными деталями композиции (36).



(35)

3. Ажурными узорами, имитирующими сетку вологодского кружева (37), тонкой кистью закрываем фон работы (38).



(37)

4. Законченную композицию можно украсить рамкой из «мерного кружева», что придаст панно завершенность (39).

При работе необходимо акцентировать внимание учащихся на том, что мы не просто рисуем что-то зимнее белым цветом по черному фону, а создаем эскиз, по которому теоретически возможно было бы создать реальное изделие.

МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ ПРИГЛАШАЮТ
родителей с детьми на экскурсионную программу

МАЛЬТИЙСКИЙ ОРДЕН: ИСТОРИЯ ЛЕГЕНДАРНЫХ РЫЦАРЕЙ

5 июля — 9 сентября 2012 г.

● На нашей интерактивной экскурсии вы узнаете о возникновении и героической истории Мальтийского ордена. Мальтийский орден — первый духовно-рыцарский орден в истории, но существует он до сегодняшнего дня. За свою 900-летнюю историю рыцари ордена занимались защитой паломников, слабых и безоружных, врачеванием,

борьбой с неверными, дипломатией и благотворительностью.

● На экскурсии вы поучаствуете в охоте за сокровищами Мальтийского ордена. Победители получают призы. Продолжительность программы — **1 час 30 минут**. Телефон для записи: **(495) 697-03-49**.

ДЕТСКИЕ РАБОТЫ



Федя Ветров



Максим Ковыков



Настя Кулишова



Маша Чаброва



Костя Краулин



Вика Нисан



Марина Петросян



Вика Лузанова



Дистанционные курсы повышения квалификации

вне зависимости от места проживания
(обучение с 1 сентября 2012 по 31 мая 2013 года)

Имеются два варианта учебных материалов дистанционных курсов:
брошюры и брошюры+DVD.

Курсы, включающие видеолекции (DVD), помечены значком 

Нормативный срок освоения каждого курса – 72 часа.

Дополнительная информация – на сайте edu.1september.ru

Окончившие дистанционные курсы получают удостоверение установленного образца.

Базовая стоимость курса (без учета скидок) составляет

2190 руб. – для курсов без видеоподдержки

2390 руб. – для курсов с видеоподдержкой.

код

08-001

Е.С. Медкова. Искусствоведческие методики в преподавании МХК

08-002

Т.В. Себар. Как научить понимать язык искусства

08-003

Т.Б. Сапожникова, О.А. Коблова. Методика проведения уроков изобразительного искусства по теме «Декоративно-прикладное искусство в жизни человека»

08-004

Б.М. Неменский, И.Б. Полякова, Т.Б. Сапожникова. Особенности обучения школьников по программе Б.М. Неменского «Изобразительное искусство»

08-005

Е.С. Медкова. Как разбудить в ребенке художника: современные технологии развития творческих способностей (на основе первообразов искусства)

08-006

Л.А. Залесский. Мировая культура в зеркале музыкального искусства

08-007

Л.М. Ванюшкина, Е.Н. Коробкова. Культурное наследие и подходы к его освоению в курсах МХК и краеведения

08-008

М.Н. Сартан. Живопись авангарда. Как ее понимать и как о ней рассказывать

код

21-001

С.С. Степанов. Теория и практика педагогического общения

21-002

Н.У. Заиченко. Методы профилактики и разрешения конфликтных ситуаций в образовательной среде

 21-005

М.А. Ступницкая. Новые педагогические технологии: организация и содержание проектной деятельности учащихся

 21-007

А.Г. Гейн. Информационно-методическое обеспечение профессиональной деятельности педагога, педагога-психолога, работника школьной библиотеки

21-009

В.Д. Шадриков, И.В. Кузнецова, М.Д. Кузнецова. Формирование и оценка профессиональных качеств современного педагога

Профильные курсы

Общепедагогические курсы

Очные курсы повышения квалификации

для жителей Москвы и Московской области
(обучение с 1 октября по 30 декабря 2012 года)

Нормативный срок освоения каждого курса – 72 часа.

Дополнительная информация – на сайте edu.1september.ru

и по телефону (499) 240-02-24 (звонки принимаются с 15.00 до 19.00).

Окончившие очные курсы получают удостоверение государственного образца.

Базовая стоимость курса (без учета скидки) – 5900 руб.

Н.Г. Мейстер. Творческое развитие детей средствами художественного моделирования из бумаги

Т.А. Рокитянская. Музыкальная грамота в образах и движениях

Т.А. Рокитянская. Обучение игре на музыкальных инструментах в образах и движениях

М.Г. Сальтина. Теория и практика организации школьного театра и внеклассных мероприятий

Т.Б. Сапожникова, И.Б. Полякова. Современные методы и приемы преподавания изобразительного искусства детям

Т.И. Цикина. Технологии использования компьютерных средств при подготовке и проведении уроков и внеклассных мероприятий



Электронную заявку можно в режиме on-line подать на сайте

edu.1september.ru

ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

ТАРИФНЫЕ ПЛАНЫ НА ПОДПИСКУ

1-е полугодие 2013 года

Максимальный — 1254 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»

2012/13
учебный год

Предметно-методические материалы

Дистанционные модульные курсы

**Бесплатно, адресно
каждому учителю!**

Участие образовательного учреждения в проекте «Школа цифрового века» в 2012/13 учебном году позволит каждому педагогическому работнику получить с 1 августа 2012 года по 30 июня 2013 года в свой Личный кабинет на сайте www.1september.ru предметно-методические журналы Издательского дома «Первое сентября» и пройти дистанционные модульные курсы по Программе развития профессионально-личностных компетенций педагога.

Заявки принимаются от образовательных учреждений.

Оргвзнос за участие в проекте в течение всего 2012/13 учебного года – 4 тысячи рублей.

Величина оргвноса не зависит от количества педагогических работников в образовательном учреждении.

Педагогическим работникам образовательного учреждения предоставляются документы, подтверждающие участие в проекте.

Прием заявок от образовательных учреждений

на сайте

digital.1september.ru



Общероссийский проект «Школа цифрового века» по комплексному обеспечению образовательных учреждений методической интернет-поддержкой разработан в соответствии с Федеральной целевой программой развития образования на 2011–2015 годы и направлен на развитие инновационного потенциала образовательных учреждений: вовлечение педагогических работников в цифровое образовательное пространство, повышение эффективности использования современных образовательных технологий (в том числе информационно-коммуникационных технологий) в профессиональной деятельности.