

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA



СЕНТЯБРЬ / 2012

ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 8 (481)
СЕНТЯБРЬ/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 и последняя страница обложки:
МИКЕЛАНДЖЕЛО. Росписи потолка Сикстинской капеллы

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 14.08.11, фактически 14.08.11
Заказ № Тираж 15 392 экз.
отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат»
ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

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
Русский американец
ВЫСТАВКА НИКОЛАЯ ФЕШИНА
В ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ3
- Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА
Универсальный художник
Баки Урманче
ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕЕ6
- Вера
СОБКО
Как образ входит в образ
ВЫСТАВКА ГРАФИКИ АЛЕКСАНДРА ЛАВРУХИНА8

УРОК МХК

- Анастасия
ЛОСЕВА
Французский импрессионизм
и ленинградская пейзажная школа
ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ10

ТЕТ - А - ТЕТ

- Янина
БЕЛОШАПКИНА
Веласкес. Сдача Бреды
ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ18

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

- Янина
БЕЛОШАПКИНА
Гений всех времен
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА
МИКЕЛАНДЖЕЛО27

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

- Елена
МЕДКОВА
Космос классицизма
ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА 41

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

- Александр
МАЙКАПАР
Ван Эйк, Рафаэль,
Чима да Конельяно, Россетти
ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ:
ГОВОРЯЩИЕ ДЕТАЛИ52

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

- Марина
ГУРИНА
Викторианская готика
ОБРАЗЦЫ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ56



На CD-диске вы найдете
приложения ко всем
материалам номера

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Русский американец

Портрет
Нины Белькович
1910. Галерея «Наши
художники», Москва

ВЫСТАВКА НИКОЛАЯ ФЕШИНА
В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

Сформировавшийся в эпоху, которую мы называем Серебряным веком русского искусства, Николай Фешин (1881–1955) был многогранным творцом: отличный живописец, рисовальщик, резчик по дереву, скульптор. Он проявил свое недюжинное дарование в сценографии и архитектуре. Сам Фешин считал себя прежде всего портретистом, хотя был автором пейзажей, натюрмортов, жанровых композиций, ню. И был прав. На посвященной 130-летию со дня его рождения выставке в ГТГ демонстрируются в основном портреты.

Так сложилась судьба художника, что вторую половину жизни он провел в США. Достаточно трудно в полной мере оценить его творчество, поскольку его работы рассеяны по многим зарубежным музейным и частным коллекциям. Его наследие составляет око-



ло двух тысяч произведений. Но работы даже русского периода неполно представлены в отечественных собраниях, особенно в родной Казани: он отправлял произведения на выставки в Европу и США, где их покупали, и в Россию они не возвращались. Многие вещи он увез с собой, когда покидал родину.

Родившийся в семье мастера позолотно-столярной иконописной мастерской Николай окончил Казанскую художественную школу. Затем он поступил в Императорскую академию художеств в Санкт-Петербурге и учился у Репина, который выделял его среди своих учеников.

Произведения художника русского периода отличаются крайне сдержанной цветовой палитрой. Он придерживался, по его словам, «разумной экономии».

Портреты Фешина демонстрируют блестящее владение рисунком в сочетании с богатой колористической гаммой, эмоциональностью и экспрессией («Портрет Н.М. Сапожниковой»). В 1908 г. Фешин был удостоен золотой медали на Международной выставке в Мюнхене. С 1909 г. его работы постоянно демонстрировались на международных выставках, имели успех и хорошо продавались. В 1916 г. он стал академиком.

Годы, проведенные в Казани, были счастливыми для художника. В 1920–1923 гг. он преподавал в Казанской художественной школе, применял новаторские приемы в обучении. Но часто ему приходилось заниматься вовсе не тем, чем бы он хотел заняться. Не только массовый голод в Поволжье, но и стремление обрести творческую свободу вынудили Фешина в 1923 г. эмигрировать в США, где его творческая карьера сложилась весьма успешно.



Девушка за маникюром
(Портрет мадемуазель
Жирмонд)
1917. Частное собрание,
США

1918. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань



Портрет

Н.М. Сапожниковой
1916. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

Черемисская свадьба

Эскиз
1908. Козьмодемьянский историко-культурный музейный комплекс, Козьмодемьянск



Четыре года он провел в Нью-Йорке. Там, помимо многочисленных портретов на заказ, он создал яркие образы русских эмигрантов: балерины В. Фокиной, певицы Е. Хитаевой. Однако из-за обострения туберкулеза ему пришлось сменить климат. Семья переехала в Таос, очень колоритное место, с горами, пустыней, испанскими поселениями, где существовала колония художников, которых привлекала великолепная природа и смешение богатых традиций: индейских, испанских, мексиканских, европейских, американских.

Таосский период творчества, продолжавшийся шесть лет, был для художника необы-



чайно плодотворным. Здесь он, кроме прочего, создал выразительные рисуночные портреты индейцев пуэбло.

В Таосе ему пригодились навыки резьбы по дереву, полученные от отца. Он перестроил купленный дом в древнерусских традициях, с резными дверями, оконными рамами, колоннами и мебелью. Теперь в этом здании находится Таосский художественный музей и Дом-музей Фешина.

В таосский период творчества художник раскрылся и как пейзажист и автор натюрмортов. Его палитра стала более яркой, насыщенной, раскрепощенной («Натюрморт с чайником», 1925).



Таосский знахарь

1926. Собрание
О.В. Тарлинского, Москва



Ия с дыней
1923. Частная коллекция,
США

Последние годы жизни Фешин провел в Лос-Анджелесе. Писал в основном светские портреты, имевшие огромный успех, но эти его работы были уже намного слабее работ русского периода.

Выставки произведений Фешина, различные по составу, прошли в Казани и Санкт-Петербурге. В Москве, на выставке более камерной, помимо произведений из российских коллекций, представлены 22 холста из американских собраний. Конечно, хотелось бы увидеть побольше шедевров, но зато впервые демонстрируются любопытные, характерные вещи. Выделяется «Портрет Д.Д. Бурлюка» 1923 года, оказавшийся особенно удачным для мастера в творческом плане.

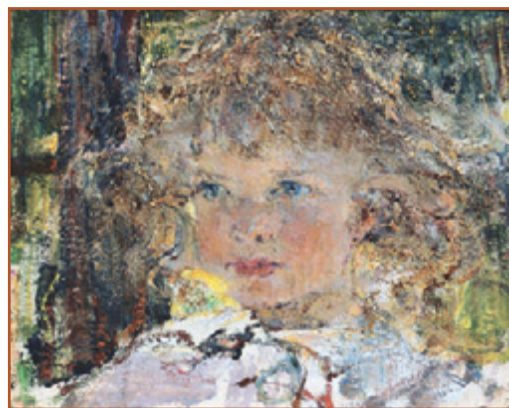
Ия в крестьянской рубашке
1933. Частное собрание,
США



Выставка убеждает, что Фешин был выдающимся портретистом. Поражает виртуозность исполнения портретов в сочетании с экспрессией и эмоциональностью («Портрет Нины Белькович», «Портрет Катеньки», 1912).

Кажется, что он наделял своих моделей присущим ему творческим озарением, словно проецируя на них свои личностные свойства. Поэтому при рассмотрении ощущаешь их особую энергетику, вибрацию («Мадемуазель Жирмонд», «Ия с дыней»). Такого эффекта он добивался благодаря смешению разных традиций, применению широкого, динамичного мазка, специфических приемов нанесения красок.

Фешин обладал исключительным умением сплавлять в единое целое разные стилевые направления и элементы: академические навыки, реалистические, импрессионистические, постимпрессионистические традиции.



Портрет дочери Ии
1917 (?). Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

Портрет художника Д.Д. Бурлюка (Д.Д. Бурлюк, читающий лекцию)
1923. Художественный музей Нью-Мексико, Санта-Фе



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Универсальный художник Баки Урманче

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

Триптих «Татарстан» (1976) кисти выдающегося татарского художника Баки Урманче воспринимается как прославление родного края — райского сада благодаря ковровой композиции, легкости, невесомости изображенного им материального мира, подвижности фактуры, уплощению форм, яркости цветовых пятен. И написан он, когда художнику было 79 лет. Удивительное творческое долголетие было присуще этому мастеру, и в поздний период создававшему красивые и качественные вещи.

Познакомиться с творчеством Урманче можно на выставке в ГТГ, посвященной 115-летию со дня его рождения, которая называется «Баки Урманче. Арабески судьбы». Урманче считают основоположником татарского профессионального искусства.

Проживший долгую яркую жизнь, полную неожиданных поворотов, художник оставил огромное наследие. Живописец, график, скульптор, монументалист, он также работал для театра. На выставке представлены его живописные, графические, скульптурные рабо-

Иллюстрация к поэме-сказке Г. Тукая «Шурале» 1980. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан



Портрет Шары
Жандарбековой
1943. Государственный музей
изобразительных искусств
Республики Татарстан



ты. Но с особым блеском он проявил себя в графике и скульптуре.

С детства мечтавший заниматься искусством, лишь в 1919 году Урманче поступил в Свободные художественные мастерские в Казани, затем перевелся в Москву во ВХУТЕМАС, где обучался скульптуре у А. Голубкиной, а живописи — у А. Шевченко. В этот период он стремился найти свой язык, творчески преломляя традиции импрессионизма, постимпрессионизма и татарского народного искусства.

В 1920-е годы Урманче ратовал за сохранение арабской письменности и искал пути для развития национального искусства Татарии. Он подписал так называемое «Письмо 82» в защиту татарского языка, адресованное Сталину. За это был арестован, обвинен в национализме и отправлен в лагерь на Соловки, где провел страшные четыре года.

Вернувшись в Москву, Урманче участвовал в крупных выставках. А в 1940-е годы оказался в Средней Азии, где занимался преподавательской деятельностью и обратился к скульптуре. Его талант скульптора ярко раскроется в Казани, куда он вернется лишь в 1958 году. С увлечением художник изучал философию, поэзию, архитектуру Востока, что чрезвычайно обогатило его язык.

Урманче был действительно универсальной личностью. Он играл на скрипке, писал стихи, владел турецким, арабским, персидским языками, являлся автором эссе о художниках, был знатоком истории, быта, народных традиций Татарстана. Все это помогало ему создавать новаторские, проникнутые национальным духом произведения, использовать в живописи, графике и скульптуре элементы прикладного искусства и каллиграфии, раз-

рабатывать подходящую систему формообразования.

Большинство графических листов создано на тему национальной литературы. Рисунки выполнены в разных техниках: акварель, тушь, сангина, уголь, карандаш. Художник делал белые зарисовки и тщательные студии во время своих многочисленных путешествий.

Как мастерски размещал он предметы и фигуры в разных планах! Как умело использовал белый цвет листа! Он часто обращался к иллюстрированию национальной литературы. Одна из лучших его графических серий – иллюстрации к поэме «Шурале» татарского национального поэта Тукая. Эти рисунки свободны и динамичны. Орнаментальные узоры напоминают петли арабской вязи, подцвеченные пятнами акварели. Образы отличаются поэтичностью и тонким юмором.

Когда Урманче вернулся в Казань, в сфере его интересов по-прежнему были живопись, графика, иллюстрация, сценография. Но с особым воодушевлением он работал над скульптурой, которую открыл для себя в 65 лет. За три десятилетия он изваял более ста пятидесяти скульптур. Он умел увидеть характерный образ в корнях деревьев, создал портретную галерею деятелей культуры: музыкантов, поэтов, писателей, ученых (материалы – мрамор, камень, дерево). В живописных и графических творениях Урманче по-своему интерпретировал присущую искусству Востока узорность. А в скульптурах он стремился к обобщению, метафоричности, изобретательным пространственным решениям. В деревянных скульптурах, наиболее удачных, он умел передавать характерные особенности персонажей с помощью динамичных срезов, сочетающихся с гладкостью ствола («Раздумье»).

1970–1980-е гг. стали последним взлетом творческой карьеры художника. И в конце 1950-х он писал портреты, пейзажи, натюрморты. Но в работах 1970-х гг., когда художнику было более 70 лет, острее зазвучали темы национальной истории и народной жизни. Его картины, оптимистичные и светлые, звучные по цветовым сочетаниям, отличаются декоративностью и чем-то напоминают татарские ковры. Немногие художники способны и в поздний период творчества находить новые техники и приемы.

И еще один момент. Лишь в 1970-е годы осуществилась мечта Урманче по возрождению в республике арабской каллиграфии как искусства. Впечатляют представленные на выставке его шамаили – изречения религиозного содержания. Каллиграфическая надпись символизирует веру, искусство и нравственность («Аллах прекрасен и любит красоту»).

Выставка впервые показывает творчество Урманче в Москве так ярко и многообразно.



Алмаатинка на закате
Собрание Фонда Марджани,
Москва

Вера
Собко

Как образ входит в образ

ВЫСТАВКА ГРАФИКИ
АЛЕКСАНДРА ЛАВРУХИНА



Я – Гамлет, принц
Датский

В галерее «Союз Творчество» состоялась выставка графики Александра Лаврухина, приуроченная к пятидесятилетию художника. Серьезное отношение к творчеству позволило художнику за последние пятнадцать лет создать более четырех тысяч графических листов и быть участником большого количества выставок. Графические работы Лаврухина глубоки и многоплановы. По ним невозможно просто скользнуть взглядом, мимоходом получая эстетическое удовольствие. Эти работы хочется разглядывать, постигать замысел автора и открывать для себя новые смыслы казалось бы давно известных вещей.

Стилю художника присуща ярко выраженная индивидуальность. Увидев его работы лишь однажды, их тотчас узнаешь, иногда просто перелистывая попавший в руки журнал. Лаврухин любит поглощать белизну листа бумаги черными изломанными плоскостями, и в окружении этой фатальной черноты сам лист становится отдельным самостоятельным цветом. Он сталкивает их, как день и ночь, как тезу и антитезу, и этот контраст, это противостояние черного и белого, привносит особое напряжение в рисунок.

Художник проиллюстрировал большое количество произведений. Как настоящий российский интеллигент Лаврухин из великих

Пиковая дама



произведений русской и мировой литературы выбирает все самое значимое, непреходящее, то, что отвечает его нравственным потребностям. Много рисунков создано им к «Слову о полку Игореве». Это произведение он считает для себя основополагающим. По словам Лаврухина, с ним он «растет как гражданин».

Пристальный интерес вызывают у художника персонажи Николая Васильевича Гоголя. «Мертвые души», «Шинель», «Ревизор», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект» — все это нашло отражение в его графике.

В работах Лаврухина есть Петербург Андрея Белого и Петербург Блока. Один и тот же город по-разному воспринимается двумя поэтами. И художник умеет уловить эту непохожесть и выразить ее на листе бумаги линией, силуэтом. Этот же большой и притягательный город героев Достоевского предстает в иллюстрациях художника к романам «Идиот» и «Преступление и наказание». Выразительные и страстные персонажи Шекспира, Рабле, Пушкина, Лермонтова оживают под его рукой.

Спектр литературных интересов Александра Лаврухина очень широк: от «Фауста» и «Дон Кихота» до романов Пруста, Булгакова и Джойса. Именно литература — так считает художник — является для него основным стимулом творчества и главным учителем, воспитывающим вкус и ставящим высокую нрав-



Казбич



Маскарад



Печорин



Разговор с Пилатом



Сон Понтия Пилата



Маргарита после бала

ственную планку. Прежде чем приступить к графическому воплощению персонажа, художник трепетно вчитывается в литературный первоисточник, акцентируя внимание на мельчайших деталях и нюансах текста.

Все пропустить через себя, понять и затем обобщить в пластическом образе — в этом, собственно, и заключается миссия художника-иллюстратора. Именно тогда появляется нужная интонация и полнее раскрывается замысел автора. Рисунки Лаврухина дают дополнительную глубину известным произведениям и заставляют посмотреть на них свежим взглядом. Он словно смывает налет времени, налет привычного восприятия.

Чтобы найти пластическое решение характера, художник постоянно наблюдает за людьми, делает зарисовки, одно время даже специально занимался фотографией. Его дебют как фотографа был настолько успешным, что многие из его работ демонстрировались на профессиональной фотовыставке.

Внимание к написанному и звучащему слову, к фонетике языка побудило художника к собственному литературному творчеству. Еще в молодости он вел поэтический дневник, а позже выпустил несколько книг верлибров в собственном оформлении. Кроме своих стихов, он оформляет сборники современных московских поэтов. Александр Лаврухин не только и



Фрида



Обложка книги «Мастер и Маргарита»

не просто иллюстратор, он полон собственных оригинальных идей, которые воплощаются в отдельных графических циклах и в искусстве плаката. Его визуальные решения неожиданны, остроумны и неоднозначны. Графика Лаврухина загадочна и лаконична и при этом наполнена особой пластической лирикой.

Художник признан не только на родине, но и за рубежом. Необычные ассоциации и изысканная каллиграфичность его работ особенно ценятся в Японии. В последнее время Александр Лаврухин привлек внимание режиссеров как художник-сценограф. Надо надеяться, что новый этап в его творчестве будет таким же успешным и плодотворным, как предыдущие.



Гелла



Полет Маргариты



Коровьев

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

Французский импрессионизм и ленинградская пейзажная школа

ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ



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

Перед вами ряд пейзажей русских художников в основном 1930–1940-х гг.

В.А. ГРИНБЕРГ. «Нева. Набережная» (1934) **(1)**; «Летний вечер на Неве» (1934) **(2)**; «Парк культуры и отдыха» (1934) **(3)**; «Нева. Закат» (1937) **(4)**.

Н.Ф. ЛАПШИН. «Вид на Мойку из окна комнаты художника» (1938) **(5)**; «Площадь Воровского» (1937) **(6)**; «Канал Грибоедова зимой» (1935) **(7)**.

А.С. ВЕДЕРНИКОВ. «Город зимой» (1936) **(8)**; «Ленинград. Чернышева площадь» (1946) **(9)**.

Н.А. ТЫРСА. «За чтением» (1932) **(10)**; «Площадь Воровского под дождем» (нач. 1930-х) **(11)**.

К. МОНЕ
Впечатление. Восход
солнца
1872



(1)



(2)

А.А. УСПЕНСКИЙ. «Купальщица. На берегу. Судак. Крым» (1936) (12).

В.В. ПАКУЛИН. «Гулянье в ЦПКиО» (кон. 1930-х) (13).

А.И. РУСАКОВ. «На пристани в ЦПКиО» (1940) (14).

1. Скомпонуйте картины так, чтобы в каждой группе произведений отражались и развивались особенности стиля кого-либо из мастеров французского импрессионизма.

2. Кто из французских художников второй половины XIX — первой половины XX в. был ориентиром для пейзажистов ленинградской школы?

3. Какие приемы французских живописцев привлекают русских художников и остаются ли эти приемы неизменными, будучи перенесенными в иной культурный контекст?



Ж. МОНЕ
Бульвар Капуцинок в
Париже
1874



(3)



А. МАРКЕ
Дождливый день
в Париже. Нотр-Дам
1910

КОММЕНТАРИЙ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

Предложенное задание — один из способов дать учащимся представление о длительности существования и плодотворности традиции французского импрессионизма в живописи XX века. Важно, что открытия этого стиля не остаются в пределах только французской культуры, но обогащают и, например, русскую культуру, и не только дореволюционную, но вопреки железному занавесу — советскую.

Это задание можно дать учащимся после того, как они познакомились с французским импрессионизмом, — тогда легко возникнут ассоциации с французскими мастерами. Но можно и в том отрезке курса, где вы рассказываете об отечественной живописи 30–40-х гг. двадцатого века, — в этом случае расширится их представление о палитре поисков русских художников, не входивших в официальный мейнстрим.

Задание лучше выполнять не всем классом, а «рабочими группами» по 4–6 человек, для этого вам потребуется сделать ксерокс материала или размножить его на электронном носителе.

В задании подобраны в основном картины в жанре городского пейзажа. Это сделано сознательно, так как именно он был ведущим для французских мастеров импрессионистического направления. Примеры не случайно касаются только ленинградской пейзажной школы. Для московской школы этого же времени с ее приверженностью красочной массе и цветности более актуальным оказалось наследие французского постимпрессионизма и Анри Матисса. Вы можете продемонстрировать это для контраста данному заданию, подобрав пару из пейзажей Матисса и московской художницы Татьяны Мавриной.



(4)





(5)



(6)



(7)

1. В первую группу должны попасть три пейзажа Гринберга: «Нева. Набережная» (1934); «Летний вечер на Неве» (1934); «Нева. Закат» (1937). Многие ленинградские художники, как и импрессионисты, работали сериями, возвращаясь к понравившемуся мотиву при разном освещении. Своеобразную серию составляют и подобранные в задании невские пейзажи Гринберга, самим предметом изображения и композицией заставляющие вспомнить пейзажи Сены и Темзы кисти Клода Моне. Солнце и световая дорожка на

воде в картине 1937 года выглядят цитатой из знаменитой картины Моне «Впечатление. Восход солнца».

Во вторую группу следует объединить все работы Лапшина и Ведерникова. Их общность основана на точке зрения на город как бы из окна комнаты или мастерской. В реальности эти пейзажи совсем не всегда писались с натуры — из окна, чаще это плод воспоминаний или аналитических построений. Образцом для подобных композиций, безусловно, служит «Бульвар Капуцинок» Клода Моне. Это чувствуется более всего в двух пейзажах Лапшина с видом на балкон или стену противоположного дома. Но в целом подобный взгляд на город, когда дома, газоны и купы деревьев превращаются в обобщенные красочные пятна, ближе видению Альбера Марке.

Третью группу составляют работы Тырсы и Успенского. Их мажорный, иногда даже пестрый колорит, обилие света и присутствие в пейзаже героинь сближают их с произведениями Ренуара. В пейзаже Тырсы «Площадь Воровского под дождем» появляется даже своеобразная цветная взвесь в воздухе, характерная для изображения пространства у Ренуара.

И, наконец, работы Пакулина, Русакова и пейзаж Гринберга «Парк культуры и отдыха» (1934) можно сопоставить с видами парков и пристаней Клода Моне. В обоих случаях предметом изображения оказывается движение праздничной толпы, которая не контрастирует с природой, но легко сливается с ней, превращаясь в блики и солнечные пятна.



(8)



(9)



(10)

2. Нетрудно заметить, что главными ориентирами для выбранных нами художников ленинградской школы выступают Клод Моне, Альбер Марке и Огюст Ренуар. Во многом актуализация импрессионистического наследия связана с музейными впечатлениями художников тех лет. В 1934 г. в Государственном музее нового западного искусства открылась выставка французских мастеров, в том же году в Советский Союз приезжает Альбер Марке, посещает Ленинград и встречается с художниками, в частности представителями ленинградской школы. Спустя пять лет в том же музее проводится выставка французского пейзажа XIX–XX веков. Можно сказать, что в условиях уже опустившегося железного занавеса и невозможности выехать за рубеж и осмотреть западные коллекции выставки французского искусства стали для русских художников единственной возможностью прикоснуться к мировой классике.



(11)

3. Несмотря на все сходство, «импрессионистическая» манера ленинградских живописцев отличается от французского первоисточника. Русские художники разрабатывают пространство существенно более обобщенно, их трактовка композиции и цветового решения всегда отличается лаконизмом — качеством, отнюдь не присущим французским мастерам.

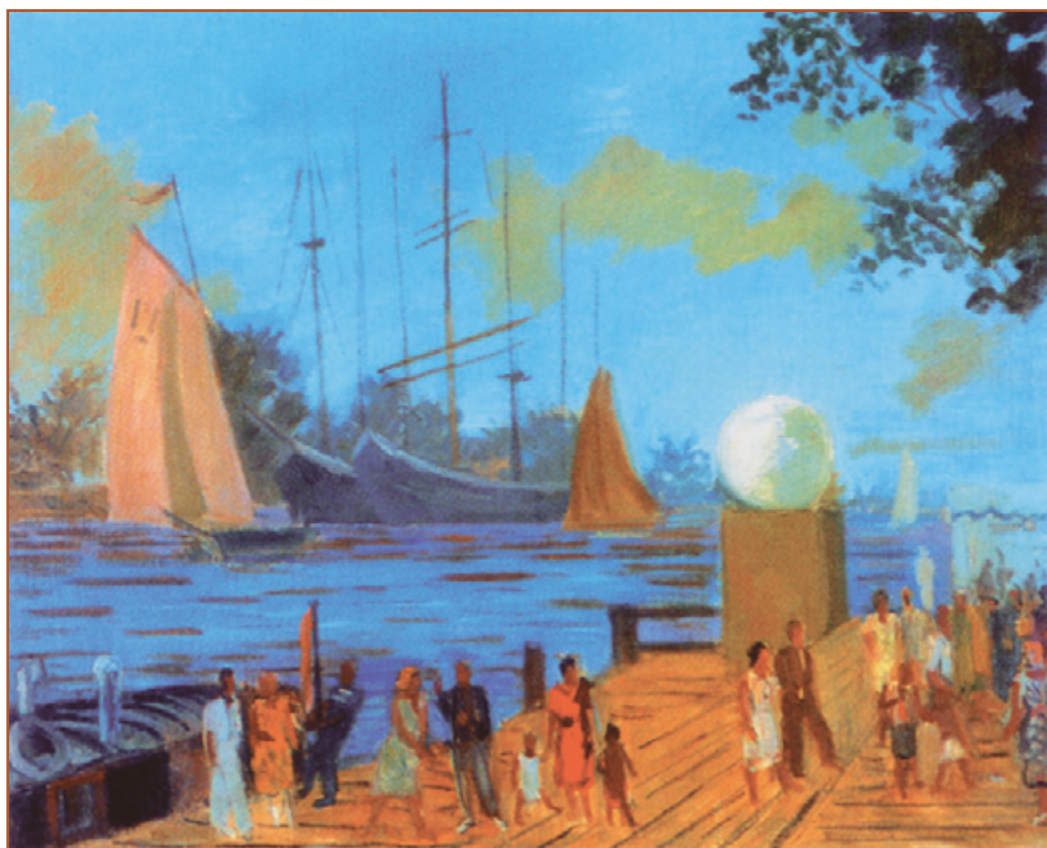
Не интересна ленинградским живописцам и жизнь людей, населяющих изображенный ими город. В рассмотренных пейзажах они низведены с позиции героев до положения стаффажных фигурок. Все это говорит о том, что к наследию импрессионизма обращаются художники, в живописной культуре которых уже есть опыт переживания абстрактного искусства.



(12)



(13)



(14)

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Веласкес. Сдача Бреды

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Экскурс в историю

XVII век — великое и трагическое время для Испании. Государство находится на пике своего могущества, еще не подозревая о том, что совсем скоро его звезда, миновав апогей, начнет медленно, но неизбежно клониться к закату. Впрочем, пока это могущественная империя. Она владеет обширными территориями в Америке, Италии, Бургундии... Даже Нидерланды принадлежат испанской короне, однако здесь дело обстоит не так просто: если жители южного региона, в сущности, не имеют ничего против этого владычества, то северные провинции, где главенствует протестантизм, категорически отказываются подчиняться власти католического короля. На границе

между севером и югом лежит Бреда — город-крепость, один из важнейших стратегических бастионов Голландии.

Еще при Филиппе II началась война между Испанией и Нидерландами, поднявшимися на борьбу за свою независимость. Усмирять непокорные земли был отправлен жестокий герцог Альба, неожиданно для всех встретивший весьма серьезный отпор. Военные действия приобрели затяжной характер, так что самым логичным выходом из ситуации на тот момент представлялось перемирие, которое и объявил Филипп III, однако уже следующий испанский правитель — шестнадцатилетний Филипп IV со свойственным юности максимализмом пожелал окончательно

Д. ВЕЛАСКЕС
Филипп IV на лошади
1631–1636. Музей Прадо,
Мадрид



утвердить свою власть над мятежными Нидерландами.

Действительно могло показаться, что чаша весов начала уверенно склоняться в сторону Испании, одержавшей ряд убедительных побед, но молодому императору этого было мало — он жаждал овладеть Бредой, не обращая внимания на упорное противостояние Военного совета, поскольку взятие этой крепости не сулило никакой ощутимой пользы, а вот финансовых затрат потребовало бы немалых. Уговоры ни к чему не привели, и в 1624 году главнокомандующий испанскими войсками в Нидерландах Амброджо Спинола по приказу своего короля осадил Бреду.

Двенадцать месяцев провели испанцы у стен крепости, отражая атаки голландцев и страдая от эпидемий, неизбежных в этой болотистой местности. К той поре Бреда уже не представляла никакого интереса в военном отношении — «тут, что называется, было дело принципа и репутации. Весь мир затаил дыхание, гадая, слава или позор суждены войскам испанского короля. Даже султан турецкий... места себе не находил, ожидая, с честью ли выпутается его католическое величество из этой передраги или уберется ни с чем; что уж говорить о европейских государях...» (А. Перес-Реверте. Солнце Бреды). Наконец удача улыбнулась Спиноле. Узнав из перехваченных писем, что гарнизон крепости находится на грани истощения, он тут же предложил осажденным почетные условия сдачи, которые и были приняты.

5 июня 1625 года голландский военачальник Юстин Нассау и его войско покинули столь долго удерживаемый ими город. Они выходили полностью вооруженными, с заряженными мушкетами, хоть сейчас в бой! Ничто не указывало на их положение побежденных. По условиям соглашения комендант и его офицеры могли взять с собой все необходимые вещи. Кроме того, всем жителям была гарантирована амнистия. Перед городскими стенами бывшие противники встретились. Свидетели события описывают, что Спинола тепло поприветствовал и обнял Юстина Нассау и в самых дружеских выражениях похвалил его отвагу и стойкость защитников крепости.

Королевское поручение

Осада Бреды, хотя и не изобиловавшая героическими событиями, имела огромный резонанс в испанском обществе (знаменитый драматург Кальдерон де ла Барка даже посвятил пьесу этому не самому яркому историческому эпизоду). Запечатлеть признанное знаковым событие было поручено также и придворному художнику Диего Веласкесу.

Картина «Осада Бреды» предназначалась для украшения одного из главных залов ново-

го королевского дворца Буэн Ретиро, получившего название *Salon de los Reinos* (Зал королевств). На его стенах размещались двенадцать масштабных полотен, прославляющих победы Испании в царствование Филиппа IV, а также серия мифологических картин с изображением подвигов Геркулеса кисти Франсиско Сурбарана и пять конных портретов королевской семьи.

Ирония судьбы — правитель, неспособный заплатить своим солдатам, строит огромную резиденцию с залом собственной воинской славы, в то время как его королевство находится на грани падения и разорения. Впрочем, и сама Испания являлась в то время настоящей страной контрастов — в условиях глубокого политического и экономического кризиса искусство вдруг поднялось на недосягаемую донныне высоту. Веласкес, Сурбаран, Мурильо навеки прославили свою родину в области живописи, тогда как Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон и Сервантес создали великие произведения, вошедшие в сокровищницу мировой литературы.

М. ВАН МИРЕВЕЛЬТ
Портрет Амброджо
Спинолы (1559–1630)
1609. Рейксмузеум,
Амстердам







Д. ВЕЛАСКЕС
Сдача Бреды
1634–1635. Музей Прадо,
Мадрид

Веласкес получил заказ на «Осаду Бреды» спустя десять лет после событий, которые предстояло запечатлеть на холсте. Положение его было в высшей степени затруднительным. К той поре Бреду пришлось вернуть голландцам, непобедимой испанской армии давно не существовало, так что увековечивать, в сущности, было уже нечего. Однако великий художник нашел выход.

Принимаясь за выполнение столь ответственного задания, Веласкес не пошел по традиционному для батальной живописи пути. Он сознательно отказался от изображения схлестнувшихся в яростной битве войск, скрещенных клинков и дымящихся мушкетов. В придуманной им композиции не видно даже самой крепости. На полотне запечатлен символический момент передачи ключей от города, встречи былых противников, что позволило художнику сосредоточиться на сложной гамме эмоций победителей и побежденных, невероятной смеси великодушия и высокомерия. А как великолепно передана горделивая спесь испанцев и не менее гордое отчаяние голландцев, готовых, несмотря на поражение, при первой же возможности снова взять в руки оружие!

Цвет, свет и композиция

Именно ключ, тяжелый, внушительный, является смысловым центром, вокруг которого закручивается основное действие. Его темный силуэт отчетливо выделяется на светлом фоне между двумя главными действующими лицами, связывая воедино две части картины: голландскую армию слева и испанскую — справа. Композиция предельно проста и симметрична: фигуры Спинолы и Нассау в центре, войска по краям. Интересно, что в картине совершенно отсутствует средний план. Все герои максимально придвинуты к передней плоскости холста, немного даже напоминающей барельеф. На заднем плане угадываются очертания окутанных утренним туманом бастионов и следы недавней битвы — дым пожаров, отблески пламени... Быстрые и легкие касания кисти художника создают виртуозно исполненный, почти импрессионистический пейзаж.

Большое внимание уделяет Веласкес работе со светом, расставляя с его помощью необходимые акценты. Особо выделены момент передачи ключа и несколько лиц солдат, реакцию которых на происходящее художник считает наиболее важной. Не последнюю роль играет колорит картины. Например, фигуры голландцев написаны в светлой и теплой гамме золотых, белых и зеленых тонов, что сразу привлекает к ним внимание и делает более объемными, тогда как для изображения испанцев выбраны преимущественно холодные голубоватые и жемчужно-



Д.Ж.А. ВАН РАВЕСТЕЙН
Портрет Юстина
Нассауского
(1559–1631)
1609–1633. Рейксмюзеум,
Амстердам

розовые оттенки. Преобладание этих тонов зрительно уплощает изображение, испанские полки как бы отступают вглубь картины, постепенно сливаясь с далеким пейзажем. Может быть, таким образом Веласкес хотел намекнуть, что истинные хозяева положения совсем не те, кто кажутся победителями?

Позиционная война

Захват Бреды не принадлежал к числу ярких героических событий испанской истории, став результатом выносливости, упорства и некоторого количества удачи. Позади остались те времена, когда голландцы изводили врага хитроумными партизанскими вылазками. Сейчас же пришло время позиционной войны, напоминавшей игру в шахматы: военные пешки передвигались туда и сюда, стараясь поставить мат своему противнику.

Осада же Бреды напоминала скорее патовую позицию, когда любое действие с любой стороны никак не способствовало изменению ситуации: испанцы плотным кольцом окружили крепость, голландцы изо всех сил старались удержать свой оплот. Главнокомандующий Амброджо Спинола (кстати сказать, итальянец по происхождению, а отнюдь не испанец), аскетичный, хладнокровный и собранный, готов был проводить целые часы в раздумьях, каковы могут быть издержки, сколько осада может продлиться, как поддержать боевой дух своих подчиненных (весьма невысокий) и как предугадать неожиданную вылазку врага.

Спинола подготовился даже к тому, чтобы вести осаду на два фронта — против гарнизона Бреды и против возможного нападения

извне. Для защиты своих войск он приказал возвести две линии валов, окружавших город (чтобы обойти это двойное кольцо укреплений, понадобилось бы не меньше двух часов). Эти укрепления видно на заднем плане картины Веласкеса. Из тех же соображений Спинола приказал затопить два луга, которые также заметны на холсте.

Как и предсказывал военный совет, осада Бреды потребовала огромных расходов, однако военные и финансовые вопросы не имели решающего значения в глазах испанских монархов, с давних времен мнивших себя воинами церкви. В свое время объединение Иберийского полуострова началось под знаком своеобразного крестового похода против мусульман. Однако, изгнав неверных, католические величества переключились на протестантов, так что любой монарх в Мадриде был готов обнажить меч против тех, кто восставал против веры, а приведет ли эта борьба к победному концу — было вопросом второстепенной важности.

Достоинство и великодушие

Итак, в центре картины представлен момент торжественной передачи ключей от го-

рода. На самом деле такого эпизода не было, он был придуман художником для того, чтобы показать великодушие победителя. Как правило, комендант покоренной крепости опускался на колени перед командующим войском противника, однако Веласкес выбрал для голландского военачальника совсем другую позу. Юстин Нассау склоняется перед Спинолой, который учтиво-рыцарственным жестом кладет ему руку на плечо: «Нет-нет, дон Юстин, не склоняйтесь передо мной...»

Генерал Спинола происходил из семьи генуэзских купцов, что не помешало ему получить от испанского короля титул маркиза — величайшая честь, оказанная за весьма серьезные заслуги в военном деле. Помимо талантов военачальника Спинола обладал качеством, необходимым, по устоявшемуся мнению, любому благородному кабальеро, — спокойным достоинством. Некоторым образом это качество являлось отражением философии стоиков, считавших, что в нашем мире все предначертано свыше. Человек должен принимать существующий порядок вещей без протеста — спокойно и с достоинством. В уже упомянутой драме Кальдерона Юстин Нассау говорит со сцены о боли поражения, но в то же время признает, что победа испанцев была predetermined.

Чувство собственного достоинства у испанцев могло быть связано и с осознанием своего превосходства. Немудрено: в те времена вряд ли какое-либо государство могло сравниться с Испанией по силе и могуществу. Испанцы очистили Иберийский полуостров от мавров, первыми достигли Америки и насадили там христианство, они были властителями огромной части европейского континента. Славная история и военная мощь позволяли иногда проявлять великодушие по отношению к побежденному противнику, который не смог противостоять испанской державе — сильной и уверенной, что она сражается за единственно истинную веру и Бог ей благоволит.

Однако Веласкес едва ли разделял подобную точку зрения, воспринимая ситуацию более трезво. Именно поэтому в его исполнении торжественная и даже пафосная сцена вручения ключей от города совсем не выглядит такой уж пафосной. Не зря его упрекали в свое время за то, что он выдвинул на первый план картины внушительный круп лошади, с которой только что спешился Спинола. Маловероятно, чтобы художник хотел таким образом выразить свое сомнение в исторической значимости происходящего события, однако на самом деле введение этой лошади в композицию довольно заметно снижает драматизм сцены.



Испанцы не хотят воевать

Второе название картины — «Копья», и это не случайно. По меньшей мере треть холста занята изображением длинных острых копий, или пик, являвшихся на протяжении многих столетий символом военной силы Испании. Излюбленный прием построения испанской пехоты состоял в формировании длинной линии из сотни копьеносцев. Зрелище было устрашающим. Один французский писатель сравнил их с движущейся башней, любая брешь в которой тут же закрывалась, и башня представлялась совершенно неуязвимой. Уже одного только вида оцетинившейся копьями фаланги порой хватало, чтобы наполнить страхом сердца врагов.

При Филиппе II испанская армия славилась дисциплиной и строгостью. Солдаты держали свои пики в построении строго параллельно друг другу, любое отклонение считалось недопустимым. К моменту восшествия на престол Филиппа IV ситуация изменилась. Четкий ритм копий на картине Веласкеса все еще производит сильное впечатление, но их строгая вертикальность кое-где нарушается, так что демонстрации отточенного военного мастерства не происходит.

Художник явно не обольщается на счет своих соотечественников. Дни суровой дисциплины испанцев остались только в воспоминаниях заслуженных ветеранов, теперь же ядро королевской армии составляли искатели приключений, мечтавшие о богатой добыче, или иностранные наемники, предпочитавшие оказываться на стороне тех, кто

больше платит. Когда военная кампания подходила к концу, они сбивались в банды мародеров, терроризирующих местное население. На протяжении всей Тридцатилетней войны (1618–1648) центральная Европа была буквально наводнена наемниками, готовыми пристроиться на службу к кому угодно.

Копьеносцы Веласкеса почти безлики. За исключением офицеров, наблюдающих за церемонией передачи ключей, остальная часть военных угадывается только по шляпам. Быть может, они наблюдают за уходом из крепости голландского гарнизона на заднем плане. Вероятно, многие из них должны испытывать некоторую досаду, если не озлобление, при мысли, что их мародерским планам не суждено осуществиться из-за благородного жеста Амброджо Спинолы.

Войско Спинолы состояло из итальянцев, немцев, даже фламандцев, испанцев среди них было не так уж много. Испанские дворяне больше не хотели сражаться. Они с удовольствием отмечали победы своего монарха, устраивали роскошные празднества по этому поводу, но не испытывали ни малейшего желания идти на войну. Королю пришлось даже ввести систему специальных штрафов для тех, кто отказывался исполнить свой долг перед отечеством, но и это не возымело действия: знать предпочитала откупаться и оставаться дома, где можно было вовсю наслаждаться жизнью. В их представлении Испания являлась самой великой и могущественной державой в мире, которая вполне могла справиться с врагами и без их помощи.



«— Все было так и не так, — ответил я.

И тотчас пожалел о том, что слова эти сорвались с языка: я боялся обидеть Веласкеса. Но он лишь слегка улыбнулся:

— Я ведь знаю, что никакого холма такой высоты в окрестностях Бреды нет и что перспектива не вполне естественна. — Он сделал несколько шагов и, уперев руки в бока, уставился на картину.

— Но сцена получилась, и это главное.

— В конце концов, вспоминать будут именно это, — промолвил он.

— Я хочу сказать — потом, когда и вы, и я ляжем в сырую землю».

А. Перес-Реверте. Солнце Бреды



Автопортрет художника

Солдат, пристально смотрящий на зрителя с правого края картины, очень похож на самого мастера, так что многие исследователи склоняются к тому, что это автопортрет. На противоположной, голландской стороне холста внимание привлекает молодой аркебузир, в котором иногда узнают художника Алонсо Кано, хорошего друга Веласкеса.

Разумеется, сам мастер не мог присутствовать при сдаче Бреды. Батальный пейзаж на заднем плане, скорее всего, написан с гравюры Жака Калло. Также Веласкес никогда не встречал Юстина Нассау, который в свои шестьдесят шесть лет должен был выглядеть намного старше, чем герой картины. Зато ху-



дожник имел возможность познакомиться с Амброджо Спинолой во время своего путешествия в Италию, где тот проводил последние годы жизни в нищете и забвении, испытывая горе и унижения.

Оживляя события далеких дней, Веласкес, вероятно, представил их не совсем так, как было на самом деле, зато ему удалось добиться гораздо большего — передать свое понимание произошедшего. Его картина неоднозначна: в ней нет положительных и отрицательных персонажей, он не возвеличивает победителя и не принижает побежденного, оставляя зрителю возможность делать выводы самому.

Уважаемые коллеги!

Руководители и педагоги детских театральных студий, клубов, кружков и объединений!

Учителя МХК, ИЗО и других предметов гуманитарного цикла!

Классные руководители!



Педагоги-организаторы и заместители директоров по воспитательной работе образовательных учреждений России!

Приглашаем вас пройти обучение на курсах Московского института открытого образования (повышения квалификации работников образования). Курсы организованы для учителей России на базе I Всероссийской конференции школьной театральной педагогики памяти Л.А. Сулержицкого. Девиз конференции — «Научиться учить и учиться с удовольствием!».

Конференция и занятия курсов будут проходить в Москве с 25 ноября по 1 декабря 2012 включительно. Тематика курсов: «Основные принципы, методы и приемы театральной педагогики в общем и дополнительном образовании».

В программе занятий: мастер-классы, тренинги, лекции, деловые игры и круглые столы, просмотр и обсуждение уроков, творческих занятий, спектаклей детских и профессиональных коллективов.

Среди преподавателей — ведущие педагоги Москвы, Петербурга, Перми и других городов России, видные деятели науки и культуры. Подробности программы можно узнать на сайте конференции <http://pediskus.ru/>, а также в группах со-

циальных сетей  Событие в Facebook и  Группа Вконтакте.

Там же, если вы примете решение пройти обучение на курсах, необходимо зарегистрироваться в качестве слушателя.

Возможны две формы обучения:

- 36 часов дают право на получение Сертификата. Стоимость обучения 9000 рублей.

- 72 часа дают право на получение Удостоверения. Стоимость обучения 17 000 рублей.

Курс будет обеспечен информационной поддержкой в оболочке МИОО <http://mioo.seminfo.ru>

ОТВЕТСТВЕННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ:

Доцент МИОО, кандидат искусствоведения **Александра Борисовна НИКИТИНА**. Телефон: 8 916 705 84 06.

Научный сотрудник МИОО **Юлия Николаевна РЫБАКОВА**. Телефон: 8 910 418 69 75.



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Гений всех времен

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА МИКЕЛАНДЖЕЛО

◀ Страшный суд

Фрагмент

1536–1541. Сикстинская
капелла, Ватикан, Рим

Мадонна у лестницы

1490–1492. Каза

Буонарроти, Флоренция

Единственный и неповторимый

Эпоха Возрождения... Едва ли не самый яркий этап во всей истории человечества — время, породившее бесчисленное количество талантов во всех областях культуры: литературе, философии, архитектуре, скульптуре, живописи. Такое ощущение, будто вдруг провалилась плотина творческих сил, постепенно накапливавшихся в течение Средневековья, и бурный поток наконец-то вырвался на свободу.

Но даже среди гениев, на которых столь богат был Ренессанс, выделяется безусловный ГЕНИЙ, имя которому Микеланджело Буонарроти. Скульптор, архитектор, живописец, поэт — природа одарила его так щедро, что таланта, отпущенного одному Микеланджело, с лихвой могло хватить на целую плеяду мастеров.

Микеланджело прожил долгую жизнь — почти девяносто лет, что редкость для той по-



ВЕХИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1475. Микеланджело родился в небольшом городке рядом с Флоренцией. В детстве он довольно много времени проводит у своей кормилицы в семействе каменотесов и, видимо, именно тогда его покоряет искусство скульптуры.

1488–1495. Начинает обучение у знаменитого художника Доменико Гирландайо, но вскоре переходит в организованную Лоренцо Великолепным школу в Садах Медичи, где и создает свои первые скульптурные работы — «Смеющийся Фавн», рельефы «Битва кентавров», «Мадонна у лестницы». После смерти Лоренцо на некоторое время перебирается в Болонью.



Битва кентавров

1492. Каза Буонарроти,
Флоренция

1496–1501. Первый Римский период. Молодой мастер увлеченно изучает памятники Античности, творчески переосмысливая достижения старых мастеров и совершенствуя собственное искусство. Создает «Вакха» и «Пьетю» для собора Св. Петра.

1501–1506. Возвращение во Флоренцию. «Тирания» Медичи была свергнута еще в 1498 г., и флорентинцы всячески старались продемонстрировать свою независимость. К этому периоду относится создание самой известной статуи Микеланджело — «Давида», ставшего воплощением гражданских доблестей и идеалов республики.

1505–1516. Второй Римский период. Вновь избранный папа Юлий II приглашает ко двору самых знаменитых мастеров своего времени, поручая им грандиозные заказы. Микеланджело начинает работу над монументальной гробницей папы (проект, которому так и не суждено будет прийти к завершению), расписывает плафон Сикстинской капеллы.

1516–1534. Флоренция. Следующие два папы, Лев X и Климент VII, происходящие из рода Медичи, поручают Микеланджело выполнение работ, способствующих прославлению их рода. Самым ярким памятником этого периода становится оформление капеллы Медичи в соборе Сан-Лоренцо.

1534–1564. Последнее возвращение в Рим. Самый сложный и противоречивый этап творчества Микеланджело, к которому относится создание фрески «Страшный суд» в Сикстинской капелле, поздние «Оплакивания» и грандиозные архитектурные проекты — оформление площади Капитолия и возведение купола собора Св. Петра.



Палестрина Пьета
Галерея академии, Флоренция



Пьета
Ок. 1550. Музей Опера-дель-Дуомо, Флоренция



Пьета Ронданини
1555–1564. Каstellо Сфорцеско, Милан



Ч. ДЗОЧЧИ
Копия статуи Э. Дзоччи
«Юный Микеланджело
высекает «Голову фавна»
1861. Палаццо Питти,
Флоренция



Вакх
1497. Национальный музей
Барджелло, Флоренция

ры. Он видел золотой век Флоренции эпохи Лоренцо Великолепного и ее закат, пережил войны и междоусобицы, чуму, разграбление Рима. Драматические события, свидетелем которым пришлось стать Буонарроти, не могли не наложить отпечаток и на творчество, наполнив его невиданной доселе экспрессией и горькой выразительностью.

Единственный и неповторимый. Эта базальная фраза как нельзя лучше характеризует Микеланджело и его искусство, еще при жизни мастера производившее на зрителей потрясающее впечатление. Многие молодые художники пытались использовать его находки в своих работах, но тщетно. «Непреодолимо покоряя и увлекая за собой всех, он научил немногих; для большинства же его влияние было губительно», — отметил проницательный Генрих Вёльфлин.

И в самом деле, все попытки подражать Микеланджело были и будут обречены на провал, ибо для этого надо обладать его силой, его страстью и его внутренним огнем.

Универсальность

Эпоха Возрождения отмечена таким количеством всесторонне одаренных личностей, что на свет появился термин *homo universalis*, характеризующий человека, обладающего та-

лантами в самых разных областях. Правда, в большинстве случаев речь идет о преобладании какого-либо одного крупного таланта над прочими способностями. Да, Рафаэль был прекрасным архитектором, но как живописец он выглядит несравнимо более значительным. А Леонардо да Винчи, предлагавший в своих проектах поистине гениальные градостроительные и скульптурные идеи, так и не смог воплотить их в жизнь, а потому эти грани его таланта, в сущности, в полной мере не проявились.

Тем удивительнее выглядит на общем фоне феномен Микеланджело, сумевшего не только проявиться в полной мере в каждой из своих ипостасей, но и оставившего произведения, во многом определившие дальнейшие пути развития искусства.

Он начинал как скульптор (и считал себя прежде всего ваятелем), однако с течением времени живопись стала занимать в его творчестве, хотя и поневоле, все большее место, тогда как в поздний период на первое место вдруг выдвинулась архитектура.

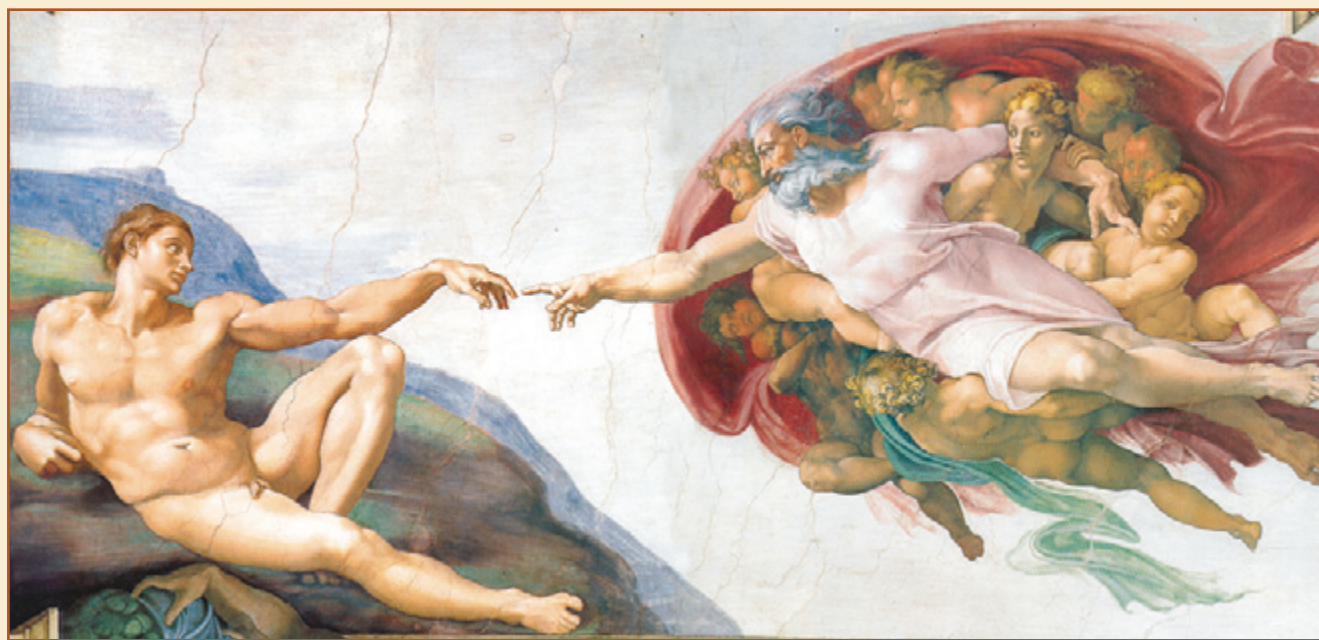
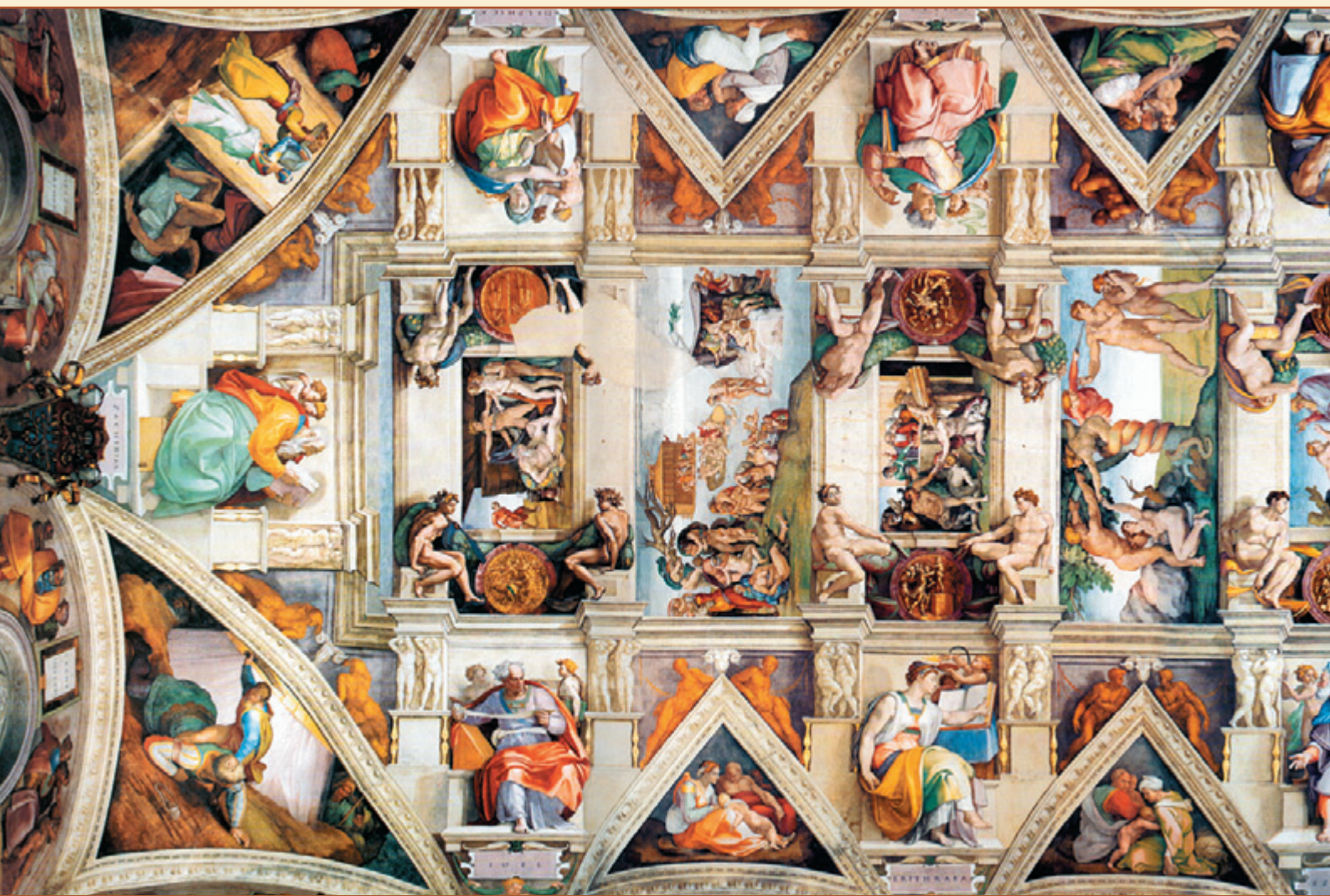
Много говорилось об общей «скульптурности» работ Микеланджело, и это действительно так: герои его фресок и рисунков производят порой впечатление раскрашенных статуй. Однако стоит приглядеться, и мы поймем, что его скульптура настолько же живописна, насколько скульптурна живопись, а мраморные изваяния подчинены законам архитектоники так же, как площадь Капитолия в Риме или вестибюль библиотеки Лауренциана. Пожалуй, впервые в мировой культуре мы имеем здесь дело с взаимопроникновением видов искусства, составляющих единое целое и помогающих при этом выявить наиболее выразительные черты друг друга.

Так, рассматривая роспись плафона в Сикстинской капелле, неожиданно обращаешь внимание, что мастер даже не думает вычленять архитектурные детали, как это сделал бы любой другой на его месте. Весь свод (вместе с люнетами), на котором разворачивается впечатляющая история человечества, является для него неделимым пространством — живым и динамичным.

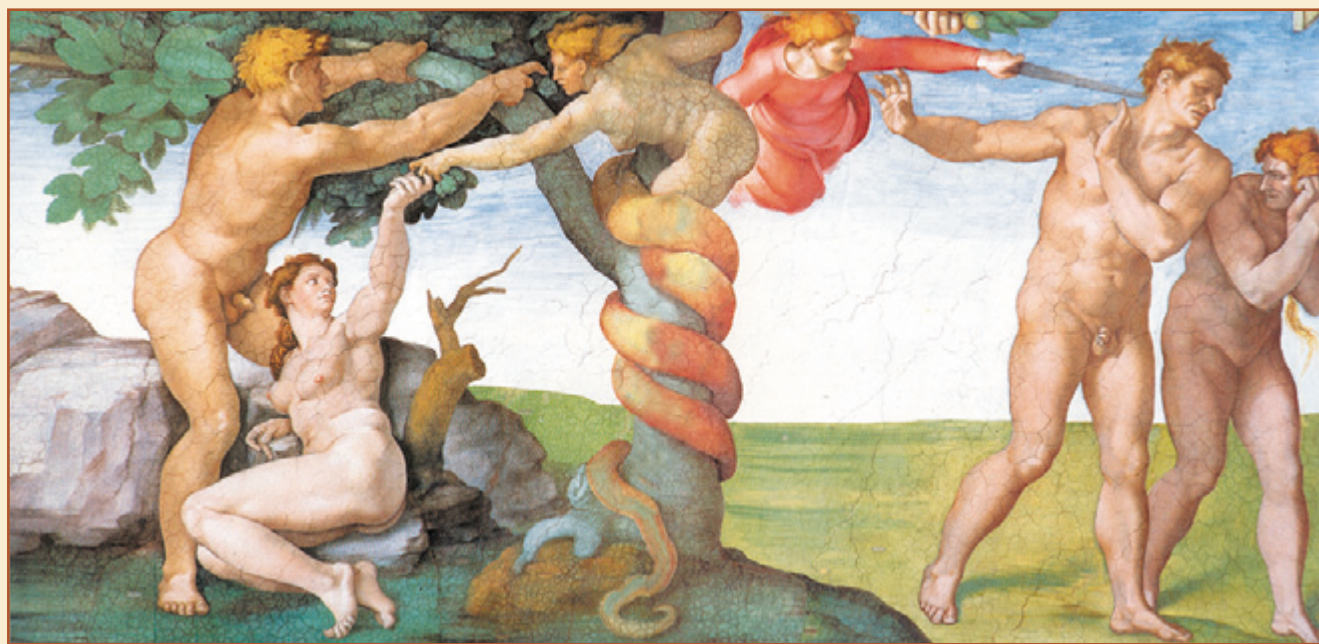
Классический Ренессанс традиционно отводил монументальной живописи вспомогательную роль декорации и не более того. Однако в Сикстинской капелле именно декоративное оформление является главной формообразующей силой, с помощью которой Микеланджело может расширять плоскость стены, «отодвигать» или «приближать» ее. Он не слишком заботится о законах перспективы — так, пророки и сивиллы имеют огромные размеры, но рядом с ними присутствуют и гораздо более мелкие фигуры, причем все

Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы
1508–1512. Ватикан, Рим





Сотворение Адама.
Росписи потолка
Сикстинской капеллы
1508–1512. Ватикан, Рим



Грехопадение
и Изгнание из Рая.
Росписи потолка
Сикстинской капеллы
1508–1512. Ватикан, Рим

Битва при Кашине
1505. Холкэм-Холл,
Норфолк



Давид
1501–1504. Академия
изящных искусств,
Флоренция



эти герои находятся в совершенно ином пространстве, нежели действующие лица ветхозаветных историй. Невозможно одновременно разглядывать тех и других, но и разделить их нельзя, ибо часть одной группы вклинивается в пространство второй.

Именно это богатство пропорций и создает в конечном счете эффектную красоту росписи, отнюдь не производя впечатление беспорядочности. Сходным образом развиваются отношения скульптуры и архитектуры в капелле Медичи, где они буквально проникают друг в друга.

Архитектура и живопись в Сикстинской капелле или архитектура и скульптура в капелле Медичи не просто связаны между собой, но неразрывно слиты, парадоксально не теряя при этом индивидуальности. Возможно, именно здесь находится исток идеи универсального произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*), синтеза искусств, о котором будут спустя несколько веков мечтать мастера начала двадцатого столетия.

НЕОПЛАТОНИЗМ

В XV веке Италия открыла для себя античное наследие. Сочинения древних философов, монументальные здания и прекрасные статуи, обнаруженные при раскопках, дали возможность заглянуть в новый мир — прекрасный и гармоничный, воспевающий человека. На волне увлечения этой культурой во Флоренции появилось целое философское направление — неоплатонизм, расцветший пышным цветом при дворе просвещенных властителей Козимо и Лоренцо Медичи. Вокруг Лоренцо сформировался кружок людей — философов, поэтов, художников, влюбленных в Античность и старавшихся в своих трудах примирить языческие воззрения с христианской культурой.

Главным в неоплатонизме стало новое понимание роли человека — считавшегося в Средние века «рабом Божиим» и превратившегося ныне в венец творения. Пико делла Мирандола возносил человека выше ангелов, наделяя его свободной волей и способностью стать всем, чем только пожелает. Новым стало и восприятие телесной красоты, которая должна являться отражением красоты духовной.

Герой — человек

На протяжении всей долгой жизни в искусстве Микеланджело неизменно интересовал только один объект — человек, прославлению которого посвящено все творчество великого мастера. Его персонажи — личности героические, сильные — часто изображены в переломный момент своего бытия, когда их мощь и красота могут проявиться в полной мере. Именно поэтому они так часто предстают перед нами в минуту титанического напряжения сил, в момент победы или трагической гибели.

В отличие от художников раннего Возрождения, на чьих картинах персонажи всегда существуют в полной гармонии с окружающим пространством, Микеланджело не уделял обстановке решительно никакого внимания. Весь мир для него был сосредоточен в самом человеке. Возможно, таким образом в его работах нашли воплощение гуманистические идеи философов-неоплатоников, с которыми мастер имел возможность общаться в юности, посещая школу в Садах Медичи.

Итак, телесная красота — вот что прежде всего привлекало Микеланджело. Посмотрим, например, на картон, выполненный почти в самом начале его пути, — «Битва при Кашине». Тогда перед художником была поставлена задача показать один из героических эпизодов военного прошлого Флоренции. Однако вместо того чтобы выбрать любое из знаменитых сражений, которыми так была богата флорентийская история, Микеланджело предпочел обратиться к совсем другой теме, изобразив солдат, застигнутых врагом во время купания в реке Арно. Прославлению республики он предпочел прославление человеческого тела. Так будет и впредь. Нагие фигуры преоблада-

ют даже во фресках Сикстинской капеллы, хотя, казалось бы, менее подходящей темы для росписи сакрального пространства придумать было сложно.

Важная деталь: Микеланджело интересуется не человечество в целом, а именно отдельная личность. В той же «Битве при Кашине» зритель видит перед собой группу из восемнадцати воинов, абсолютно самостоятельных и даже вроде бы не контактирующих друг с другом. В дальнейшем мастер преодолел это несоответствие, однако и в самых монументальных его работах, наполненных огромным количеством фигур (таких, как «Страшный суд»), прекрасно построенных композиционно, каждый из персонажей представляется совершенно обособленным. Каждый — личность со своей собственной историей.

Но, конечно же, подлинный гимн прекрасному человеческому телу — это скульптура Микеланджело. Может быть, самый показательный пример — знаменитый Давид, в котором воплотились представления мастера об образе героя эпохи гуманизма. Давид изображен еще несформировавшимся юношей, его движения угловаты, а руки и ноги несоизмеримы торсу, однако именно эта фигура, далекая от совершенства (некоторые ученые прямо называют ее «безобразной»), является для нас эталоном мощи и красоты. Не совершенство линий здесь важно и даже не гармония, но спокойная уверенность в себе, напряженность каждого мускула.

Мадонна Дони
1507. Уффици,
Флоренция



В ДВИЖЕНИИ

Изображение обнаженного человеческого тела открывало перед художником массу возможностей: показать сокращение мускулов, эластичность кожи и в итоге позволяло сосредоточиться на передаче движения.

В знаменитом тондо «Мадонна Дони» Микеланджело пишет Марию, сидящую на земле с поджатыми ногами, которая оборачивается, чтобы взять ребенка у находящегося сзади Иосифа. Три эти фигуры, связанные в неразрывный узел, полностью заполняют всю плоскость картины. Очевидно, что в данном случае художника интересовала проблема передачи сложного движения в ограниченном пространстве: как сгруппировать фигуры, избежав при этом сдавленности. И это ему удалось с блеском. При всей динамике композиции и богатстве поворотов вся группа кажется высеченной из единого каменного монолита.

Еще отчетливее мотив движения нашел отражение в картоне «Битва при Кашине» — это целое учебное пособие для художников! Застыгнутые врасплох солдаты карабкаются на берег, торопливо одеваются, бегут, стоят на коленях, вооружаются, давая возможность молодому мастеру продемонстрировать свое искусство в изображении различных поворотов и ракурсов, хотя для достижения максимального эффекта ему приходится принести в жертву и пейзаж, и пространство.

По тому же принципу построены росписи Сикстинской капеллы, с обилием героев, почти совершенно лишенные «бытовых» деталей, но динамичные до предела. Мощный вихрь подхватывает души в сцене «Страшный суд» — слева возносятся в небеса праведники, справа низвергаются в бездну грешники. Их полет свободен и легок, хотя все герои выглядят очень «земными», тяжелыми и массивными, с тщательно проработанной мускулатурой.

Движение наполняет скульптуры гробницы Медичи, причем парадоксальным образом ярче всего это проявляется в пассивной фигуре Ночи. Правда, пассивность эта только кажущаяся, на самом деле тело спящей женщины как будто поворачивается вокруг своей оси, оставаясь в то же время совершенно спокойным. Динамизм частей, спокойствие целого — так можно назвать этот удивительный прием, не встречавшийся доселе ни у кого из мастеров Возрождения.

Подвижна даже архитектура Микеланджело. Одна из последних его работ, лестница вестибюля библиотеки Лауренциана, весьма странная в тектоническом отношении (в ней нет перил, а ступени резко закругляются по сторонам, что совершенно непрактично и даже неудобно), но прекрасная с точки зре-

Гробница Джулиано Медичи

1524–1531. Капелла Медичи,
Новая сакристия церкви
Сан-Лоренцо, Флоренция



Скульптура Ночи.
Гробница Джулиано
Медичи



Лестница вестибюля
библиотеки
Лауренциана
1530. Флоренция

ния воплощения идеи динамики. Эта лестница сбегает вниз, как стремительный поток, разбиваясь на русла и вливаясь в конце концов в широкий зал с далекой перспективой.

Драма жизни и творчества

Микеланджело выпало творить в сложную и противоречивую эпоху. Ему пришлось увидеть конец Флорентийской республики, падение Рима и порабощение Италии, пережить крушение всех своих идеалов. Обладавший гордым и неукротимым нравом, он был вынужден приспособливаться к вкусам и капризам своих высокопоставленных заказчиков, порой вопреки собственным замыслам. Возможно, именно поэтому так ярко проявляется

в произведениях Микеланджело мотив драматического конфликта, скованной воли человека, стремящегося к освобождению.

Тема борьбы, напряжения физических и моральных сил красной нитью проходит через все его творчество. Правда, если на ранних этапах она часто звучит как гимн победителю, отстоявшему свои идеалы («Давид»), то чем дальше, тем больше слышны в ней ноты пессимизма, достигающие кульминации в «Страшном суде» и статуях умирающих рабов.

Вспомним современников Буонарроти, в большинстве своем тяготевших к классике с ее кристально ясными и гармоничными формами. Драматизм был чужд Ренессансу, и даже самые трагические эпизоды у художников Возрождения наполнены спокойной красотой. На этом фоне образы Микеланджело звучат еще более резким диссонансом. Эмоциональное напряжение его работ не всегда бывает явным, но от этого не становится менее глубоким. Так, одно из первых «Оплакиваний» («Пьета») Буонарроти для собора Св. Петра выражает скорбь глубоко затаенную, без резких эмоций и гротескного отчаяния, но тем сильнее ощущается при этом трагизм случившегося.

Борьба духа и материи также характеризует статуи для неосуществленного проекта Микеланджело — гробницы папы Юлия II, которая



Пьета

1498. Собор Святого Петра,
Рим



могла бы стать одной из самых масштабных его работ, сопоставимых по значению с росписями Сикстинской капеллы. Однако из всего обилия задуманных скульптур были осуществлены только три — «Моисей» и так называемые «Рабы» («Пленники»). Пожалуй, это самые трагические образы из созданных Микеланджело, воплотившие в себе его тоску по свободе и осознание невозможности ее обретения. Непокоренные, сильные духом, они пытаются сбросить с себя оковы, но сил явно недостаточно, и их усилия заранее обречены на провал...

Индивидуальность образов

В искусстве раннего и Высокого Возрождения существовал некий обобщенный тип персонажей. Разумеется, ни в коем случае нельзя говорить, будто герои ренессансных картин были на одно лицо. Однако при ближайшем рассмотрении бросается в глаза, что каждый художник выбирал для себя какой-то определенный образ, черты которого накладываются на всех его героев. Подобная типизация присуща работам даже самых лучших мастеров — вспомним хотя бы картины Рафаэля, одухотворенные и прекрасные, но все же созданные как бы по одному лекалу.

Страшный суд

1536–1541. Сикстинская
капелла, Ватикан, Рим





Скованные пленники.
Гробница папы Юлия II
1513. Лувр, Париж

В случае с Микеланджело все обстоит совсем иначе. Ему одному удалось ввести в эту идеальную ренессансную форму черты яркой характерности и индивидуальности. Особенно показательна в этом смысле роспись плафона Сикстинской капеллы, где наряду с классически прекрасными героями «историй» присутствуют и такие выразительные персонажи, как сивиллы и пророки. Именно они и выражают то потрясающее многообразие человеческих типов, которое позволяет поставить Микеланджело в ряд наиболее глубоких художников-психологов.

Перед нами проходит целая галерея различных возрастов — от молодой и прекрасной Дельфийской сивиллы до старой и мудрой Персидской, от юного Даниила до престарелого Захарии. А какая гамма эмоций — сосредоточенность, религиозный экстаз, скорбь, вдохновение! Любой из этих образов наделен такой яркой индивидуальностью и таким темпераментом, что все они кажутся вполне реальными историческими персонажами, готовыми в любой момент спуститься с небес на землю и обратиться непосредственно к зрителю.

Энергия и объем

Что никогда не интересовало Микеланджело, так это изображение пространства, за-



Дельфийская сивилла.
Роспись потолка
Сикстинской капеллы
1508–1512. Ватикан, Рим

то все его внимание сосредоточено на объеме, и в живописи, и в скульптуре (особенно в скульптуре!).

Мастера второй половины XV века любили бронзу — материал, тяготеющий к графичности (показательно, что самые знаменитые предшественники Буонарроти — Вероккьо и Поллайоло были великолепными рисовальщиками). Но Микеланджело с самого раннего возраста отдавал предпочтение камню — то есть не столько контуру, сколько именно объему. Скульптура была для него искусством освобождения фигуры, уже заключенной в каменном блоке, — фигуры, которая пытается обрести полную свободу движений, в которой наполняющая ее энергия так и рвется наружу из ограниченного пространства. Поэтому каждый поворот, каждый сгиб сустава исполнены невиданной силы, так что даже самое незначительное движение представляется неимоверно мощным.

Тот же принцип столкновения внутренних импульсов характеризует и архитектурные работы Микеланджело. Первый из своих коллег зодчих он сделал заметной ту борьбу масс и объемов, которая лежит в основе любого архитектурного сооружения. Он открыто противопоставляет друг другу несущие и несомые детали, подчеркивая тяжесть усилий спаренных колонн и пилястров большого ордера, которым приходится поддерживать массивные карнизы и аттики. Бьющая через край энергия тектонических масс создает ощущение пульсирующего нерва, той напряженности всех мускулов, что так явно проявляется в лучших скульптурах Микеланджело.

В капелле Медичи, в какую сторону ни посмотри, везде бросается в глаза нарушение традиционных архитектурных форм: карнизы ломаются, одни части выступают вперед, другие отступают назад, производя впечатление одновременно движения и застылости. Тот же

Вид капеллы Медичи
1524–1531. Новая сакриestia
церкви Сан-Лоренцо,
Флоренция



диссонанс заметен и в скульптурном убранстве. Надгробия Лоренцо и Джулиано Медичи устроены в форме пирамид, увенчанных статуями герцогов, которым явно тесно и неудобно в отведенных для них нишах. Еще более неудобно аллегориям времен дня, вынужденным ютиться на покатых крышках саркофагов, откуда они в любой момент могут скатиться.

Таким образом, пластика вступает в резкий конфликт с архитектурой — этот прием в скором времени получит развитие в искусстве барокко. И все же общая композиция — треугольник фигур — выглядит вполне гармонично, не давая допустить даже мысль о том, что все это такое неустойчивое с первого взгляда сооружение может «развалиться».

Non finito

Наряду с полностью законченными скульптурными произведениями, отделке которых Микеланджело посвящал порой довольно много времени, в его творчестве есть и другие — те, что на первый взгляд кажутся незаконченными. В сущности, так оно и есть. Как же иначе воспринимать работы, в которых тщательно отполированные куски мрамора соседствуют с фрагментами грубого, неотделанного камня, даже не тронутого резцом? Однако это совершенно не обязательно является свидетельством «лени» мастера, охладившего к своему творению. Вазари утверждал, что подобное происходило из-за «невозможности выразить великие и устрашающие замыслы», обуревавшие Микеланджело. Может быть, доля правды в этом есть, но не исключено и другое.

Взглянем на статую Святого Матфея, фигура которого едва-едва высвобождается из

глыбы. Наметились лишь левое колено и правая рука, в которой апостол держит книгу, однако его голова и правое бедро все еще являются частью каменного массива. Матфей изображен в момент, когда Христос призывает следовать за ним, и тот, будто помимо своей воли, подчиняется этому зову. Незаконченность статуи в данном случае подчеркивает внутренний конфликт, борьбу духа с телом.

Таким образом, в проблеме *non finito* есть момент творческого озарения — понимания, что произведение полностью завершено и надо остановиться, чтобы не потушить в нем искру жизни (можно припомнить немало случаев, когда законченное произведение по сравнению с беглым наброском выглядит выхолощенным и сухим).

Поэзия

Говоря о талантах Микеланджело, как правило, забывают о его четвертом призвании — поэзии, что в общем-то неудивительно, настолько яркие и значительны его успехи в других



Святой Матфей
1503. Галерея академии, Флоренция

областях. Однако поэзия Буонарроти не менее ценилась современниками, чем достижения в сфере изящных искусств. Сам мастер не придавал этой грани своего таланта слишком большого значения, хотя поэзия неизменно сопровождала его на всех этапах жизненного пути.

Стоит ли говорить, что и в литературе Микеланджело проявил себя новатором? Его стихи так необычны для своей эпохи, что могут поначалу показаться грубоватыми и корявыми, однако это не свидетельствует о неумении владеть стихосложением, скорее наоборот — владение литературной техникой столь совершенно, что позволяет свернуть с традиционного пути, чтобы добиться большей выразительности.

Именно в поэзии ярче всего проявилось недовольство мастера своей жизнью, непониманием окружающих, необходимостью идти на поводу у капризных заказчиков. То, что нельзя было в полной мере выразить в пластике, он выражал в словах. В его обширном наследии встречаются стихи самые разные — социальные, религиозные, психологические, в которых художник в резких и нелюбимых выражениях описывает себя и свой образ жизни. А самое неожиданное — его любовная лирика.

Всю свою жизнь Микеланджело был одинок. История почти не сохранила упоминаний о его товарищах или возлюбленных, кроме разве что Виттории Колонна, с которой мастер на протяжении долгих лет связывала нежная и трепетная дружба и которой посвящена значительная часть его лирики.

Когда мы представляем Микеланджело, в воображении является человек суровый и нелюдимый, чуть ли не мизантроп, и в то же время забияка, не считающийся ни с чьим мнением, кроме своего собственного. Однако стихи рисуют совсем другой образ — человека, умеющего глубоко чувствовать и любить, страдающего и одинокого...

*Ужели, донна, впрямь (хоть утверждает
То долгий опыт) оживленный лик,
Который в косном мраморе возник,
Прах своего творца переживает?*

*Так! Следствию причина уступает,
Удел искусства более велик,
Чем естества! В ваянье мир постиг,
Что смерть, что время здесь не побеждает.*

*Вот почему могу бессмертье дать
Я нам обоим в краске или в камне,
Запечатлев твой облик и себя;*

*Спустя столетья люди будут знать,
Как ты прекрасна, и как жизнь тяжка мне,
И как я мудр, что полюбил тебя.*



Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Космос классицизма

ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА

Опора на культуру

В XVII веке впервые сложилась ранее невозможная ситуация, в которой на базе единой объективной картины мира сформировались две разные модели ее осмысления, два эпохальных художественных стиля — барокко и классицизм.

Главной причиной появления идеи множественности моделей явился сам человек. В системе барокко человек выбрал стратегию **подчинения** стихийности вселенной. Он обрел устойчивость в качестве части динамической структуры. В системе классицизма человек выбрал стратегию **противостояния** неустойчивости мира. Источник устойчивости он нашел в культуре.

В оппозициях культуры и природы, общественного и личного, родового и индивидуального, рационального и иррационального, разума и чувств активизировались понятия «культура», «общественное», «родовое», «рациональное». Культура заменила природу в качестве базы и источника образности искусства.

Преимущество избранных в качестве образца культур Античности и Ренессанса перед природой состояло в том, что стараниями рода человеческого хаос из них был уже изгнан, а законы порядка, предустановленные разумом, уже были найдены.

Опора на культуру усилила позиции разума. В системе классицизма «разум выступает не как естественный элемент целеустремленной человеческой деятельности, а как категория, в какой-то мере обособленная в своей значимости, как объект культа и даже — в крайних формах — своеобразной фетишизации. Из фактора изначального, имманентного он становится фактором корректирующим» (Е.И. Ротенберг).

Фетишизации рационального начала способствовало развитие естественных наук, в частности математики, ищущей повсюду скрытые закономерности. Р. Декарт в «Рассуждении о методе» призывал предполагать существование порядка даже там, где порядок не наблюдается. Его *mathesis universalis* приобрела значимость универсального метода, призванного объяснить «все относящееся к порядку и мере».

Власть разума, помимо «внутренней» территории человеческой личности, подчинила себе и «внешнюю» территорию природного хаоса и космоса цивилизации. Онтологический конфликт хаоса и космоса был перенесен на территорию космоса искусства. Конфликтное мироощущение было подавлено гармоническим, основанным на рациональности, порядке и мере, идеалом искомой модели мира, которая приобрела сугубо эстетический характер.

Тип, мерность, ориентация

ТИП (основные значимые параметры пространственно-временной модели эпохи, выраженные через число и геометрический символ). Классицистическая модель — это движущаяся трехмерность, воспринимаемая с точки зрения неподвижного субъекта, ограничивающего стихию пространства и времени искусственными рамками идеальной модели бытия. В ее основе лежат процессы постепенного разрушения трехуровневой системы мира.

Упразднение трансцендентального верхнего уровня мироздания основывается на концепции деизма, предполагавшей вынесение фигуры Бога за скобки мироздания¹. Согласно Ю.М. Лотману в модели культуры классицизма и Просвещения «земной мир осознается как высшая ценность: в ценностной (ориентированной) модели он занимает верхнюю клетку. Но поскольку он единственный, ему противопоставляется пустое подмножество «неценного» (нижнего) потустороннего мира» и пустое подмножество «ценностного» верхнего трансцендентального мира.

Сохранение иллюзии трехуровневой структуры является залогом сохранения устойчивости ценностных ориентиров для человека, так как ценность земного мира не осознавалась бы с такой силой, если бы ему противостояла пустота. Функции нулевых уровней осваиваются земным миром. Он узурпирует идеальность/вечность неба и отрицает хаос/смерть нижнего мира. Торжествуют солнечные дневные аспекты бытия, но срединная зона культурного космоса перенасыщается конфликтностью.

МЕРНОСТЬ (качественная характеристика пространственных зон и временных параметров) определяется тем, что пространство и время земного мира рассматриваются в модусе идеальных данностей, существующих вне времени и динамики жизни. Как писал Поль Валери, «классическое произведение — это такое произведение, которое способно застыть, не умирая», его «воля к самосохране-

¹ Бог — творец мира и законов природы, впоследствии предоставивший материальному миру функционировать в качестве самостоятельного механизма.

▲ А. ВОРОНИХИН
Колоннада Казанского собора
Фрагмент
1801–1811
Санкт-Петербург

(01) И.Г.В. ТИШБЕЙН
И.В. Гёте в римской
Кампанье

1787. Институт искусств
Штёдела, Франкфурт-на-
Майне



нию сокрыта в идее совершенства и законченной формы».

Форма — хранитель универсальных законов красоты, меры и порядка, изначально заложенных Богом в материальный мир в момент творения. Человеческому разуму дано распознать их в природном хаосе и затем оформить природное окружение, подобно Творцу, на их основе. Классицистическая форма обладает тотальностью наряду с пространством, в котором она находится. Все есть форма и все есть пространство.

Понятие строя и связи — сверхважная категория, объединяющая пространство и форму. Первичным архетипическим образом космической связи является основанная на центральной симметрии схема Мирового древа, делящего мир по вертикали на три зоны, а по горизонтали моделирующая квадрат, в основе которого лежит число 4.

Числовым символом гармонической связи становится числовое сочетание 3 и 4 и их производных. Геометрическим символом — координационная сетка вертикали и горизонтали и зрительная абстракция перспективной схемы с ее центральной симметрией.

Трехмерность классицистического пространства характеризуется следующими качествами: многомерность при едином центре, центростремительная центробежность, закрытость и полная ясность, единство, основанное на принципе координации. В этом пространстве идеальная метрическая сетка координат довлеет над ритмом жизни.

Во временной концепции классицизма преобладает идея преодоления смерти. Одним из способов является перекрытие дробного масштаба преходящего человеческого бытия более крупными временными природными циклами. В этом случае природа становится олицетворением вечности. Другой способ связан с превращением реальной истории в миф на основе исторической памяти, содержащей вечные образцы этики.

Еще один способ содержится в формуле Фауста Гёте: «Остановись, мгновенье, ты — прекрасно!». Эта фраза звучит после того, как перед духовным взором Фауста предстает видение будущего идеального бытия. «Идеал, мыслимый в категориях прошлого, становится моделью для переустройства жизни в несовершенном настоящем ради совершенного будущего» (С.М. Даниэль) (01). Как и в Ренессансе, мы имеем дело с вечным образом идеальной утопии, однако если в Ренессансе утопия прошлого становилась настоящим, то в классицизме настоящее слилось с будущим и обрело бесконечную перспективу существования.

ОРИЕНТАЦИЯ (соотнесение позиции человека с пространственно-временной системой). На социальном уровне внесенная в зону космоса оппозиция хаос/космос инверсионно преобразуется в оппозицию «естественное ↔ искусственное» с четким противопоставлением Внутреннего (антропологического) как естественного, нравственного и высокого в ориентированной модели мира и Внешнего (социального) как противоестественного, безнравственного и низкого» (Ю.М. Лотман).





(03) Ж.Л. ДАВИД
Клятва Горациев
1784. Лувр, Париж

Эта модель порождает концепцию «естественного человека». «Естественному человеку», близкому природе, которая рассматривается как носитель мудрости и правоты, имманентно присущи общечеловеческие качества. С его идеальным обликом связан корпус представлений об Аркадии/рае.

Утративший естественную цельность общественный человек нуждается в корректирующем начале «этических коэффициентов», вынесенных за скобки его личных интересов. Понятие долга эмансипируется от личности и становится подобием властвующего над

(04) Л. БАКСТ
Эскизы костюмов
Федры и Тезея
для трагедии «Федра»
1923. Театр «Ренессанс»,
Париж



ней «категорического императива» (И. Кант). Р. Декарт в письмах принцессе Елизавете выдвинул идею «солидарности нашей с другими существами и всем миром, зависимости от них и необходимости жертв общему благу».

Образ стихийного титанизма барокко сменяется образом героя, несущего в мир порядок. Однако, в отличие от древнего культурного героя, преодолевающего внешние обстоятельства, классицистический герой-цивилизатор должен преодолевать внутренние противоречия. В Античности героизм состоял в преодолении законов рода, сдерживающих индивидуальное начало. В классицизме героизм состоит в подчинении личного общественному. Высшей этической ценностью становится служение на благо обществу. «Жить — это долг» (И. Гёте).

Слово как носитель разума

Адепты классицизма придавали большое значение языку как знаковой системе, дающей мысли форму. Первый, кто сформулировал классицистические требования ясности и точности языка, был Ф. Малерб. Он выступил за соблюдение нормативности литературного языка, изгнание из поэзии тривиальных рифм и затемняющих смысл нагромождений.

Мнение Малерба было поддержано Французской академией. Издание академического словаря французского языка стало первым шагом к обузданию стихии языковой практики и созданию общеобязательного языкового и литературного канона. Н. Буало закрепил эстетические требования ясности изложения мысли в литературе. Он осудил допускаемую барочной поэзией двусмысленность слова и выступил за краткость и сжатость высказывания (02).

В дальнейшем возвышенный и рационализированный язык представителей классицизма, П. Корнеля и Ж. Расина, послужил базой для формирования французского литературного языка, а представители Просвещения дали блестящие примеры афористичности стиля (Вольтер).

Огромную роль слова как светоча разума осмыслили и использовали в своей практике Д. Дидро, Вольтер, Ж.Ж. Руссо, организовав издание «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел». В исчерпывающем своде знаний энциклопедисты видели свет разума, который развеет тьму невежества. Со словом и знанием связывались большие надежды в складывающейся концепции прогресса, основанного на историческом оптимизме, в связи с чем слово использовалось в пропагандистских целях.

Совершенство формы динамической трехмерности воплотилось в своеобразии истолкования принципа «подражания природе» как следования правилам античной поэтики, в которой содержатся законы, помогающие превращать жизненный материал в логически стройное и ясное произведение искусства.

² Поэт обдуманно все должен разместить, Начало и конец в поток единый слить. Н. Буало

³ Герой Гёте, пройдя через смоделированные автором фантастические ситуации искушения неверием и сомнением во всем, наслаждением и любовью, деньгами и властью, абсолютной свободой, сумел воссоединить две части своей души, созерцательную и действенную, обрести свободу в единении с народом и в общей деятельности, одинаково нужной всем, преодолеть конечность своего бытия, работая на благо грядущих поколений.

⁴ О Петербурге писали, что он «воплотил мечты Палладио у полярного круга, замостил болото гранитом, разбросал греческие портики на тысячи верст среди северных берез» (Г.П. Федотова. Три столицы. Цит. по: Толоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное).

Понятия порядка и закономерности нашли выражение в требовании строгой логической последовательности, правдоподобия и связности изложения мысли². Исключались всякие отклонения от основной мысли и основной линии повествования. Сама мысль должна была носить предельно обобщенный характер. Акцент делался на изображении абстрактно-всеобщего, типически-родового. Индивидуальная характеристика уступала место обобщенности характеров-типажей. Моноцентричность модели диктовала растворение личной позиции автора в общественно-должном и единственно возможном.

Трагедия, чьим предметом была не динамика повествования, а статика анализа смоделированной ситуации, утвердилась в качестве ведущего жанра. Известные со времен Античности принципы единства места, времени и действия стали в классицистической трагедии условием моделирования остановленного мгновения.

Композиционная симметрия трагедии связана с общей схемой развития действия, которая состояла из трех частей: теза — антитеза — преодоление антитезы. Внутренняя симметрия базировалась на мерности и симметрии александрийского стиха, которым были написаны трагедии П. Корнеля и Ж. Расина. На фоне тотальной структурной и звуковой метрической сетки ритмический узор действия ткался за счет внутренней конфликтности духовной жизни персонажей.

Антитеза индивидуального и общественного осмысливалась как внутриличност-

ный конфликт утратившего цельность естественной гармонии общественного человека. Единственным оправданием душевных мук и жертв героев становится торжество общественного идеала.

В творчестве Корнеля потребность преодолеть раскол между родовым и индивидуальным, желание стать равным своему идеальному «я» сливается с долгом перед государством (Сид, Гораций) (03). У Расина акценты смещаются в глубинную область личности, где борются страсть и разум (Федра) (04). Предметом трагедии Гёте «Фауст» становится преодоление присущего европейской культуре релятивизма так называемого фаустовского духа, ненасытного в своем стремлении к бесконечности познания и деяния³ (05).

Архитектура. Усмирение стихии

Архитекторы классицизма стремились реализовать идеи Порядка, основанного на рациональности. С помощью познанных универсальных законов, некогда заложенных Богом в мироздание, художник классицизма, он же культурный герой-цивилизатор, творил с чистого листа, усмиряя и подчиняя себе природные стихии. Вопреки неблагоприятным природным условиям на пустынных до того территориях возникают грандиозные архитектурные ансамбли. Версаль и Санкт-Петербург строятся на непригодных для проживания человека болотистых землях⁴.

Равнинность территории классицистических ансамблей осмысляется как мифологическая добытийная пустота-хаос или изначальность идеальной плоскости земли мира до грехопадения. Там, где ассоциируемая с раем равнинность отсутствовала, проводились работы по переформированию природного ландшафта — срезали холмы или насыпали террасы (Во-ле-Виконт, Версаль). В практику вошло осушение болот при помощи строительства сложных ирригационных сооружений или, наоборот, поворот рек для орошения земель.

В Санкт-Петербурге усмиренная стихия вод Невы была превращена в систему внутригородских коммуникаций, в Петергофе море стало своеобразным курдонёром — парадным двором (06). В регулярном французском парке витальная стихия растений была рационализирована посредством придания растениям стереометрических форм и превращения их в архитектурные сооружения — «зеленые» кабинеты, театры, лабиринты. В Версале в структуру архитектурного ансамбля был вписан ход солнца⁵.

В результате природный хаос покоряется цивилизаторской воле художника-творца, но одновременно входит внутрь культурного пространства⁶. Отрицание хаоса приводит к особым переживаниям организованной городской или парковой среды, когда «становится видно во все концы, с души спадает бремя (свободное незатрудненное дыха-



(05) Л. АЛЬМА-ТАДЕМА
Фауст и Маргарита
1857. Частное собрание



(06) Петергоф. Вид на море от Большого дворца

⁵ Солнце поутру освещало дворец короля, затем совершало свой земной путь согласно заданной оси паркового ансамбля и покидало небосвод в водах Мирового океана, чье местоположение (Большой канал, фонтан Аполлона) было определено все той же волей архитектора/короля.

⁶ Превратив реку в улицу, Петр I создал условия, чтобы катастрофичная стихия наводнения стала постоянным явлением городской жизни, а эсхатологический миф о гибели города лег в основу мифа о его творении.

ние), наступает эйфорическое состояние (как правило, мгновенно), *новая жизнь*, что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно-бескрайняя видимость (простор), чему на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экзотические видения будущего, счастливый выход, вера, что, в общем, и является знаком совершившегося прорыва в космологическое, почти совпадающее в данном случае с пространством свободы» (В. Н. Топоров).

Характерными чертами пространства свободы являются: открытость (возможность кругового обзора), «прямызна» (преобладание прямых улиц над изогнутыми), организованность (минимальное количество информации для исчерпывающего описания структуры), непрерывность (легкость пространственных коммуникаций). Образ прямого как стрела проспекта, началом которого является открытое пространство площади или перекрестка, — это квинтэссенция идеального пространства классицизма. «Весь Петербург бесконечность проспекта, возведенного в энную степень» (А. Белый).

Лучевая структура (трезубец, круг радиальных улиц) и прямоугольная планировочная сетка (правило прямого угла) дают исконную ясность сочленения прямых линий и сложения пространственных участков. Целостные и завершенные центрические в плане сооружения классицизма (дворец — прямоугольная призма, куб; храм — ротонда, периптер, французская схема, соединяющая четыре портика, ротонду и купол) не препятствуют свободе пространства.

Идеальное пространство в архаической модели связывалось со свободой божественного взгляда, брошенного с вершины горы или с заоблачных высот. Классицистическая модель строится не от всевидящего Бога, а от смотрящего с земли человека, что требует открытости ландшафтов, застройки по горизонтали и учета законов зрения. Проспект, старинная «перспектива», восходит к *pro-specto* (смотреть вдаль, открывать вид) и *perspicere* (смотреть сквозь, ясно вижу).

Планировка Версаля со сходящимися у трона проспектами и аллеями выстроена с точки зрения короля, который оказывается в абсолютном оптическом центре перспективной призмы. Перенесение в реальность геометрической абстракции, основанной на идее



(07) П. ПАТЕЛЬ
Вид на Версаль
с авеню де Пари
Ок. 1662

визуальности, приводит к уравниванию значения ясности, прозрачности космоса и неясности, призрачности хаоса. Отсюда ощущение иллюзионистичности и театральности, скрытой напряженности и парадоксальности идеального пространства классицизма.

Само понятие центра мира в ней становится противоречивым, поскольку мыслится не как точка, из которой разворачивается творение, а как единственная оптическая точка зрения, с позиций которой виден мир. Центральное положение дворца определяется тем, что только из этого места зритель может единым мысленным взором охватить целостность ансамбля и мироздания. Все остальные точки зрения будут давать только частичное и смут-

(08) А. ЗАХАРОВ
Адмиралтейство
1805–1811
Санкт-Петербург



(09) Ж.Ж. СУФФЛО
Пантеон
1732–1758. Париж

ное представление о структуре модели. Субъективизация центра приводит к тому, что понятия целостного и единого в реальном опыте начинают ускользать и сохраняются только на рационально удерживаемой в уме схеме целостного плана.

Центральная симметрия звездчатой системы направляющих перспектив также двойственна. В Версале, с одной стороны, единый центр, стягивающий трезубец и аллеи, привязывает к центру дворца просторы Франции и бесконечность природного окружения, тем самым нейтрализуя стихию бесконечности. С другой стороны, предела у исходящих из точки перспектив нет. Как писал А. Белый, «есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней». В интерьере знаком бесконечности становятся взаимоотражающие зеркала, также создающие теневые двойнические миражи. Покидая центр, человек чувствует себя крайне незащищенным в сквозной просматриваемости пространства и во всевидящих глазах зеркал.

Свертывание динамики пространства в абсолют точки ведет к аналогичному свертыванию временной стихии к неподвижной вечности центра. В связи со строительством Версаля (07) и Петербурга возникает миф о внезапности их появления на свет. В рамках дворцовых микромиров время останавливалось в зените вечного лета. Растения подбирались с расчетом круглогодичного цветения. Обязательным элементом комплексов становится оранжерея, в которой экзотические деревья плодоносили и зимой.

Предельным выражением остановленного времени в парке становятся партерные бродри — узоры, выложенные из битого стекла, кирпича, мрамора, подобие вечной клумбы. Однако сама грандиозность механизма остановки хронотопа указывала человеку на преходящесть его личного бытия. Главенство абстрактной метрической системы перспективы над естественной ритмикой мира обесценивало последнюю — ее индивидуальная неправильность казалась неуместной в мире идеальной абстракции. Классицистические ансамбли в принципе не предназначались для индивидуального зрителя, они были рассчитаны на зрителя коллективного, представителя рода человеческого или власти⁷.

Изменение параметров пространственной модели было связано не только с внесением хаоса в зону космоса, но и с втягиванием сакральных миров в срединную зону. Функции сакрального ориентира переходят от вертикали к горизонтали. Храм уступает место дворцу, значимому общественному сооружению (Адмиралтейство в Петербурге) (08), парку (А. Бенуа писал о Версале: «Это истинный гигантский храм под открытым небом»).

Избежать сакральной вертикали, указующей на небо, в зданиях храмов было невозможно в силу сложившихся традиций. Чтобы привязать ордерный храм к земле, архитекторы водрузили поверх фронтона купол, тем самым нейтрализуя семантику «земного неба» небесную знаковость фронтона (Пантеон, Париж) (09). В дворцовом здании горизонталь специально подчеркивалась вытянутостью фасадов и заменой фронтона на аттик.

Властная горизонталь проявляется также в законе, запрещающем строительство зданий выше резиденций правителей. Троичная вертикаль мирового устройства, с одной стороны, сжимается до членения фасада на цоколь, срединный этаж и аттик, а с другой — опрокидывается в троичную симметрию центрального и боковых ризалитов или портиков фасада. Вписанная в рамки прямоугольника,

полностью подчиненная правилу прямого угла, она оказывается как бы в плену у плоскости земного мира. Обязательность четности колонн в ордерной колоннаде вносит свою лепту в утверждение земной символики. Колоннады и портик рассматриваются как элемент членения вытянутой горизонтали стены (Адмиралтейство, Петербург), а не как силовой разгон для преодоления земного тяготения, как в Античности. Цель внесения порядка в горизонталь земного мира превалировала над устремленностью в небо.

Закономерности архитектурной формы находили поддержку в программности ансамблей, опирающихся на законы риторики и аллегории.

Дворцово-парковый ансамбль делился на три зоны. В XVII веке «Большой» дворец представлял сферу власти и человека возвышенного. В нем царили законы небесных светил, олимпийские боги, обессмертившие себя героическими деяниями люди. Королевская анфилада в Версале включала помещения, посвященные 7 небесным телам и 7 богам-олимпийцам. С богами соотносились 4 материальные субстанции, 4 темперамента, 4 сезона, 4 возраста. Тронный зал находился между павильонами войны и мира, размещенными на мужской и женской половинах. Зверинец с прилегающими охотничьими угодьями представлял ратные забавы. Охота считалась аналогом военной кампании, состязания с фортуной, любовной игры. Звери и птицы представляли разнообразие нравов и характеров, саму природу человеческого естества.

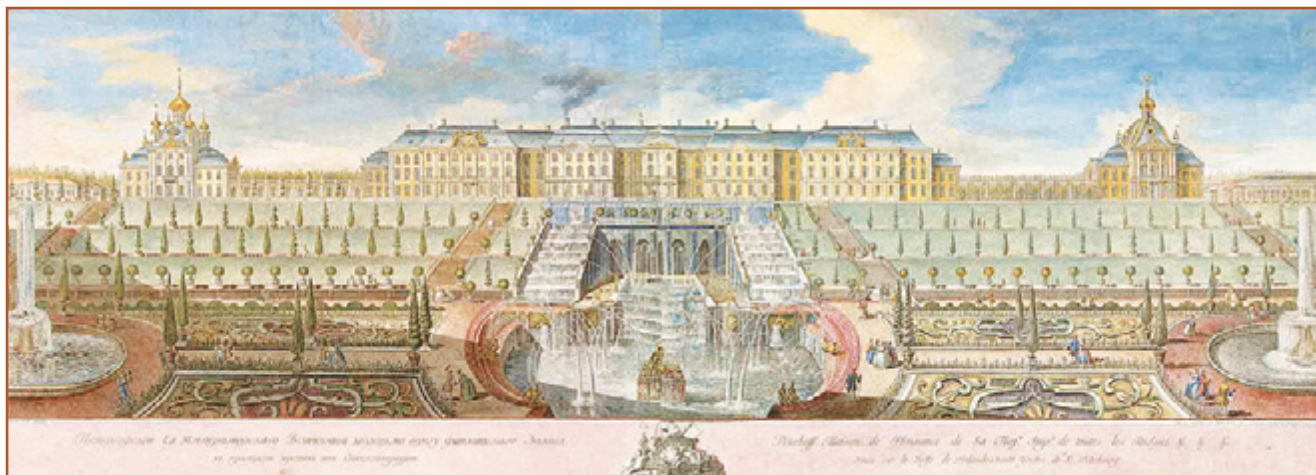
Малые дворцы под сенью деревьев типа эрмитажей, гротов, монплезиров представляли человека естественного. Парк был представлен в категориях четырех первоначал, стихий, частей света, сезонов, времени суток.

В XVIII веке дворец был осмыслен как центр цивилизации и культуры в оппозиции к экзотическим постройкам в китайском, турецком, мавританском, египетском и иных стилях (10). Просвещение добавило еще одну внутрикультурную оппозицию: строительство в парковой зоне и окрестностях идилических молочных ферм, мельниц и образцовых сел превратило

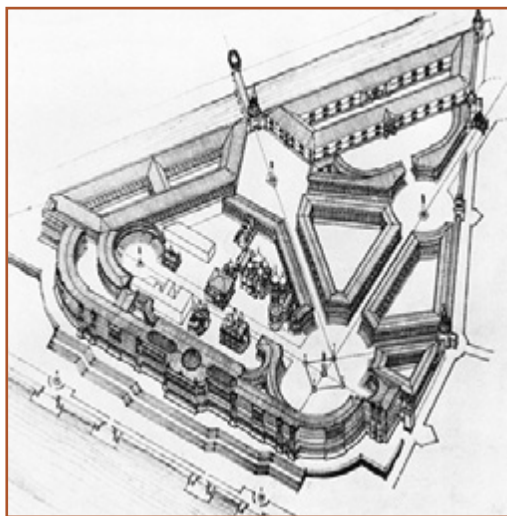
⁷ Версаль вмещал 10 000 человек, Петергоф — 5000. Дворцовая площадь в Петербурге предназначалась для парадов всех родов войск.

(10) М. МАХАЕВ
Вид Большого дворца
в Петергофе со стороны
Финского залива

Гравюра по оригиналу
1761. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург



(11) Графическая реконструкция Московского Кремля по проекту архитектора В. Баженова 1768–1773



дворец в подобие столицы идеального государства всеобщего благоденствия. Во времена ампира, когда Античность была осмыслена в качестве одного из исторических стилей, к географической и политической оппозиции добавилась историческая, которая возникла из противопоставления вечности дворца руинированным постройкам, символизовавшим неумолимое течение времени.

В качестве единой общезначимой основы архитектурного языка была принята знаковая система античного ордера. Для мастеров классицизма он стал константой вневременных универсальных законов антропоморфной формы и рационалистического порядка. Его и без того высокий статус был подкреплён авторитетом христианской традиции путем

своеобразной христианизации коринфского ордера, прообразом которого стали считать описанный в Библии храм царя Соломона. Это позволило ввести ордер в образность христианского храма. Обратным ходом сакральность приобрели общественные здания и «храмовидный» дом.

На протяжении всех этапов классицизма вплоть до академизма и разновидностей неоклассики ордер удовлетворял самым разным идеологическим системам. В условиях абсолютной монархии ордер символизировал стабильность централизованной власти, пришедшей на смену непрочным государственным образованиям. Он был орудием воли единовластного правителя. В просвещенной монархии ордер рассматривался как системный элемент построения порядка на основе законов разума. Демократические слои общества видели в нем гуманистический символ народовластия золотого века Античности (реконструкция Кремля В.И. Баженова) (11).

Ордерность классицистической усадьбы рассматривалась как оплот незыблемости семейного уклада (Чикиз-хаус, Р. Берлингтон) (12). Ордер московского классицизма стал символом восстановления стабильного бытия после хаоса Отечественной войны 1812 г.

В XIX веке ордер стал знаком вечности искусства и применялся в архитектуре музея. В советском неоклассицизме он стал символом светлого гуманистического будущего.

Орнамент Прозрачность и призрачность

Согласно идее строгой иерархии видов искусств орнамент занимал нишу низового комментатора единого замысла ансамбля. Вечно-

(12) Р.Б. БЕРЛИНГТОН
Чикиз-хаус
близ Лондона
1725–1730





(13) В. БРЕННА
 Михайловский замок
 Летняя
 1797–1801
 Санкт-Петербург



сти олимпийской мифологии верхнего уровня соответствовали низовые персонажи античной мифологии (нимфы, сатиры), а также сакральные предметы (алтари, треножники). Героическую историю среднего уровня комментировали военные атрибуты (трофеи, штандарты) и атрибуты власти (ликторские связки) (13, 14).

Миру частного человека нижней зоны соответствовали изображения птиц и зверей (аллегории темпераментов и характеров), цветов, музыкальных инструментов и атрибу-

тов живописи (символы человеческих чувств — обоняния, слуха, зрения).

Растительные мотивы, атрибуты земледелия и пастушества создавали картину естественной природы Аркадии/рая. Гирлянда и венок означали всеобщую связь дружбы и любви. Урны (вместилище праха) и буркании (черепя жертвенных животных) были единственным напоминанием о преходящести жизни. В оппозиции к ним находилось изображение ваз и вазонов. Архетипическая

(14) Л. ПРЕМАЦЦИ
 Новый Эрмитаж.
 Зал коллекции
 западноевропейских
 монет и медалей
 1853. Государственный
 Эрмитаж, Санкт-Петербург



⁸ Ваза, из которой льется вода, считалась символом неиссякаемости вечной жизни («Девушка с кувшином»). Ваза с узким горлом означала «нерастекание», сохранение тайн мироздания, превосходство высшего разума над силами рождения и смерти, а открытая ваза — бессмертие души.



(15) Ж.О.Д. ЭНГР
Источник
1856. Лувр, Париж

округлость их форм отсылала к символике женского начала как источника жизни⁸ (15).

Центр обозначался симметричными формами розетки или медальона. Вертикаль — подобием мирового древа в канделябрном стиле, интерес к которому подогрели раскопки Помпей и Геркуланума. Особое значение имели чрезвычайно распространенные фигурки амуров. Их детская нагота считывалась как первопричина возникновения безгрешной природы Аркадии.

Орнаментальные композиции классицизма замкнуты в пределах отведенных им рамок. Прямоугольные границы соблюдаются самим орнаментальным изображением, сохраняющим дистанцию пустоты по отношению к обрамлению. Эта внутренняя самодисциплина кардинально отличает орнамент классицизма от орнамента барокко. Исключается сама возможность вторжения орнамента в изображение или реальное пространство.

Рельеф заменяется иллюзорной гризайлью. Между элементами орнамента ца-

рят отчуждение, боязнь соприкосновения или пересечения. Они как бы парят в пустоте абстрактной плоскости стены. Белые или изысканно-пастельные светлые фоны стен создают двойственное впечатление: они формируют плоскость стены и одновременно дематериализуют ее, превращают в знак бесконечного пространства.

Иллюзионистичность пространства-плоскости усиливается обилием зеркал и блеском искусственного мрамора. Неверное мерцание мрамора выскальзывает из законченной мерности орнаментальной сети в бесконечность. Прозрачность оборачивается призрачностью.

Двойственный теневой характер классицистического орнамента проявляется также в инверсионном эффекте декупажа — чередования светлых и темных элементов фигуры и фона в инкрустации мебели «стиля Буль» (16). Теневыми инверсионными приемами пользовались и создатели веджвудской керамики (17). Знаменитые белые рельефы на голубом фоне были подобны идеальным образам бесплотных теней античного Аида.

Окончание в следующем номере



(17) Образцы фарфоровой продукции Дж. Веджвуда



(16) Образцы орнаментов в стиле мебели А.Ш. Буля (1642–1732). Из книги: О. Расинэ. «Орнамент всех времен и стилей»

ЛЕКТОРИЙ МУЗЕЕВ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

предлагает школьникам разного возраста в 2012–2013 гг.
обширную познавательную программу

Школьникам 7–9 лет адресован авторский цикл лекций старшего научного сотрудника Н.А. Григорьевой «**Беседы об искусстве**» (цикл № 22). Дети узнают, что такое искусство, познакомятся с такими понятиями, как «портрет», «пейзаж», «натюрморт», «интерьер». Знания, полученные на лекциях, дети смогут закрепить на занятии, которое пройдет в залах Оружейной палаты.

В новом цикле Н.Ю. Фроловой «**Рассказы о древнерусской культуре**» (№ 24) **детей 9–12 лет** познакомят с азами искусства Древней Руси, устройством и убранством средневековых храмов, особенностями художественного языка древних икон, а также с образом жизни наших далеких предков.

Школьникам младшего возраста предлагается авторский цикл О.В. Горевой «**Раскроем драгоценную шкатулку природы**» (№ 23). На этих лекциях детей познакомят с миром самоцветов и благородных металлов, расскажут о том, насколько богат и разнообразен мир минералов, что такое драгоценные камни, чем они отличаются от поделочных камней. Дети узнают, как умелые руки мастеров создают произведения декоративно-прикладного искусства.

Подросткам 12–14 лет мы предлагаем цикл «**Московский Кремль сквозь века**» (№ 20). Лекции познакомят с интересными страницами истории древней цитадели, с историческими и художественными ценностями, хранящимися в кремлевских музеях.

Цикл лекций Д.К. Валявина «**Союз природы и мастерства**» (№ 26) предназначен **для детей 10–12 лет с родителями**. Речь пойдет о материалах, взятых из живой природы, послуживших основой для создания вещей, попавших в царскую сокровищницу.

Учащимся 8–11-х классов мы рекомендуем цикл лекций «**Сокровища Оружейной палаты**» (№ 21). Оружейная палата – национальный музей-сокровищница, созданный на основе великокняжеской и царской сокровищниц, которые хранились в Кремле в течение нескольких столетий. На лекциях учащиеся познакомятся с историей создания сокровищницы российских государей, с ее уникальными экспонатами.

Лекционный цикл **для старшеклассников** «**Жизнь государева двора**» (№ 25) расскажет о придворном церемониале в России XVI–XVII вв.: венчание на царство, прием иностранных послов, царский выезд на охоту, участие в церковных процессиях, которые являлись неотъемлемой частью жизни любого средневекового государства.

2012 год объявлен в нашей стране Годом истории. Юбилейным датам посвящены две лекционные программы кандидата исторических наук М.Г. Ракичиной «**Правители России: Рюриковичи**» (№ 27) и «**Правители России: Романовы**» (№ 28). Слушатели узнают о наиболее выдающихся правителях Российского государства, начиная с эпохи возвышения Московского княжества и до конца существования Российской империи.

ЛЕКТОРИЙ ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

2012 год		02.02	Какие храмы строили на Руси (занятие на территории Кремля)
	ЦИКЛ № 20 МОСКОВСКИЙ КРЕМЛЬ СКВОЗЬ ВЕКА	09.02	Убранство древнерусского храма: стенопись, иконостас, утварь (лекция)
03.10	Лекции проходят по средам. Начало в 16:00	16.02	Иконы и иконописцы (лекция)
	Стены и башни Московского Кремля (занятие на территории Кремля)		ЦИКЛ № 25 ЖИЗНЬ ГОСУДАРЕВА ДВОРА
10.10	Успенский и Архангельский соборы Кремля (занятие в Успенском и Архангельском соборах)	06.02	Лекции проходят по средам. Начало в 16:00
17.10	Кремль в Смутное время (лекция)	13.02	Обряд венчания на царство (лекция)
24.10	Расцвет Кремля в XVII веке (лекция)	20.02	Прием послов на Руси (лекция)
31.10	Кремль при первых императорах (лекция)	27.02	Царская охота (лекция)
07.11	Кремль в 1812 году (лекция)	06.03	Домашний быт русских царей (лекция)
14.11	История России в памятниках Оружейной палаты (занятие в Оружейной палате) Лектор Н.А. Григорьева		Жизнь царских детей (лекция)
	ЦИКЛ № 21 СОКРОВИЩА ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ		ЦИКЛ № 26 СОЮЗ ПРИРОДЫ И МАСТЕРСТВА
	Лекции проходят по средам. Начало в 16:00	24.02	Лекции проходят по воскресеньям. Начало в 11:30
21.11	Оружейная палата – музей-сокровищница (лекция)	03.03	Богатства родной земли – отечественные природные материалы (лекция)
28.11	Регалии русских царей (занятие в Оружейной палате)	10.03	«Гости» из жарких стран – экзотические природные материалы (лекция)
05.12	Коронационный костюм российских государей (лекция)	17.03	Коллекционирование природных редкостей в Европе в XV–XVIII вв. (лекция)
12.12	Посольские дары русским царям (лекция)	23.02	Сокровища Оружейной палаты: изделия из органических материалов (занятие в Оружейной палате)
19.12	Произведения знаменитой ювелирной фирмы Фаберже (занятие в Оружейной палате)		ЦИКЛ № 27 ПРАВИТЕЛИ РОССИИ: РЮРИКОВИЧИ.
	ЦИКЛ № 22 БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ		Лекции проходят по субботам. Начало в 16:00
	Лекции проходят по субботам. Начало в 11:30	02.03	Возвышение Москвы. Первые московские князья: от Ивана Калиты до Дмитрия Донского (лекция)
10.11	Древо искусств. Беседа о видах искусства (лекция)	09.03	Государи всея Руси: Иван III и Василий III (лекция)
17.11	Портрет, пейзаж и натюрморт (лекция)	09.03	Иван Грозный – первый русский царь (лекция)
24.11	Краски, холст, палитра, кисти (лекция)	16.03	Правители Смутного времени: от Федора Ивановича до Василия Шуйского (лекция)
01.12	Волшебный мир линий. Графика (лекция)		ЦИКЛ № 28 ПРАВИТЕЛИ РОССИИ: РОМАНОВЫ
08.12	Поговорим о скульптуре (лекция)		Лекции проходят по субботам. Начало в 16:00
15.12	В союзе дружных муз (занятие в Оружейной палате)	23.03	Первые Романовы: от Михаила Федоровича до Ивана Алексеевича (лекция)
	ЦИКЛ № 23 РАСКРОЕМ ДРАГОЦЕННУЮ ШКАТУЛКУ ПРИРОДЫ	30.03	Петр I – первый император (лекция)
	Лекции проходят по субботам. Начало в 11:30	06.04	Три императрицы: Екатерина I, Анна Иоанновна, Елизавета Петровна (лекция)
20.10	В ярком мире самоцветов (лекция)	13.04	Великая государыня Екатерина II (лекция)
27.10	Металл – драгоценный подарок природы (лекция)	20.04	Императоры XIX века (лекция)
03.11	Сокровища Алмазного фонда – достояние России (лекция)		
	2013 год		
	ЦИКЛ № 24 РАССКАЗЫ О ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ		
	Лекции проходят по субботам. Начало в 11:30		
26.01	Мир человека Древней Руси (лекция)		

Абонементы лектория продаются в экскурсионном бюро музея (ул. Волхонка, 3/4) ежедневно, кроме субботы и воскресенья, с 10:00 до 16:30 (обед с 13:00 до 14:00)

Посещать отдельные лекции можно по разовым билетам, которые продаются в Оружейной палате перед началом лекции. Продажа разовых билетов на занятия в экспозиции в отдельных случаях может быть ограничена. Пожалуйста, уточняйте расписание лекций по телефону.

Телефоны для справок:

697-41-15 (лекционный сектор) (кроме сб., вс.)
697-03-49, 697-44-22 (экскурсионное бюро) (кроме сб., вс.)
695-46-31 (администратор в Оружейной палате) (кроме чт.)

Наш адрес в Интернете:

www.kreml.ru – раздел «Образование и обучение», подраздел «Лекторий».

Александр
МАЙКАПАР

Ван Эйк, Рафаэль, Чима да Конельяно, Россетти

ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ: ГОВОРЯЩИЕ ДЕТАЛИ

Это небольшое по размерам произведение — подлинный шедевр нидерландского искусства XV века. Центральная часть триптиха Яна ван Эйка в открытом виде изображает Деву Марию с Младенцем, восседающую на великолепном резном троне между двумя рядами разноцветных колонн из яшмы и мрамора. Все это в роскошном интерьере готического собора. На оригинальных рамах всех частей триптиха надписи.

Левая створка изображает архангела Михаила («вождя небесного воинства»), облаченного в кольчугу и вооруженного щитом, копьем и мечом. Он представляет Деве Марии и Младенцу донатора, заказчика триптиха. Его имя неизвестно. Предполагается, что он из рода Джустиниани, из итальянского города Генуи. На правой створке св. Екатерина Александрийская с ее традиционными атрибутами, инструментами ее мученичества: мечом в руке и пыточным колесом у ног.

Большое значение имеет текст на триптихе — цитаты из Библии и другие латинские сентенции. У Младенца лента с текстом, так называемая бандероль: «Научитесь от Меня, ибо Я

кроток и смирен сердцем» (Мф. 11:29). Внизу на раме центральной панели читаем (на латыни): «Иоханнес де Эйк меня выполнил и завершил в лето Господне 1437. Как я сумел». Надпись оказалась доступной для прочтения лишь в 1958, почти 520 лет спустя после создания триптиха! До этого времени считалось, что триптих — творение раннего периода творчества мастера.

Триптих небольшого размера был задуман таким образом, чтобы его можно было перевозить. Письмо художника поражает филигранностью: выписаны мельчайшие детали, которые можно рассматривать через увеличительное стекло. При этом увеличение не обнаруживает ни одного неуверенного мазка, ни малейшей ошибки в рисунке.

Стойчайшим образом выстроена перспектива картины. Тонко выписан весь декор. Мельчайшие детали проработаны с предельной тщательностью. Нельзя не восхититься и не позавидовать тем техническим средствам, в частности тонкости и качеству кистей, которыми оперировал художник. Работа в полном смысле ювелирная.

ЯН ВАН ЭЙК
Богоматерь
с Младенцем на троне
в храме
Триптих
1437. Галерея старых
мастеров, Дрезден





До сих пор речь в наших очерках шла о таких деталях в картинах старых мастеров, которые действительно в этих картинах имеются, но, как правило, ускользают от внимания зрителя, если он бросает на картину лишь беглый взгляд. Что же касается «Сикстинской мадонны», этого уже веками признанного шедевра, то вряд ли можно говорить хоть о какой-то детали, которая не была бы отмечена и истолкована критиками и исследователями. Но тут вдруг оказывается, что эта естественная и острая потребность прокомментировать малейшие детали шедевра породила просто фантастические суждения. Второстепенная деталь приобрела значение экстраординарное. Итак...

В каталоге галереи эта картина имеет официальное название «Мадонна ди Сан-Систо», поскольку Дева Мария с Младенцем изображены с коленопреклоненным папой римским

ФРА АНДЖЕЛИКО
Св. папа Сикст II
рукополагает
св. Лаврентия в диаконы
Ок. 1448. Капелла
Св. Николая, Ватикан



св. Сикстом II (слева) и св. Варварой в окружении ангелов и херувимов.

Картина была заказана Рафаэлю монахами бенедиктинского монастыря Святого Сикста в Пьяченце и предназначалась для алтаря церкви, в которой хранятся частицы мощей этого святого. Законченная незадолго до смерти художника, картина была последним созданным им изображением Мадонны.

Сикста как папу римского мы идентифицируем по его облачению и папской тиаре у его ног. (Исследователи отмечают сходство его облика с папой Юлием II, поддержавшим заказ на этот алтарный образ.) Святая Варвара также имеет свой традиционный атрибут — башню, в которую согласно легенде (ее житию) ее заточил отец язычник, когда узнал, что она приняла христианство.

Кто только ни писал об этой картине. Можно привести десятки, сотни восторженных высказываний об этом образе Мадонны и Младенца. Кажется, нет необходимости их множить.

Но среди суждений о ней распространение получило такое, которое нельзя не упомянуть, тем более что в век Интернета оно очень широко растиражировано. Речь идет об утверждении, что папа Сикст II изображен на этой картине якобы с шестью пальцами на правой руке. В русскоязычной версии интернет-энциклопедии «Википедия» утверждается (и повторяется в ряде печатных изданий): «Сикст II (лат. *Sixtus II*) (род. ? — ум. 6 августа 258) — епископ Рима с 30 августа 257 по 6 августа 258. По легенде, был греком из Афин (что, кстати, доподлинно не известно) и у него было 6 пальцев» (?!).

Абсурд! Утверждение это основано на совершенно неверной этимологии имени *Sixtus*, которое ошибочно толкуют как «шесть» (лат. шесть — *sexies*, то есть совершенно другое слово). В действительности *Sixtus* — это выведенное из греческого *Ξυστός*, *Xyustus*, что значит «изысканный», «утонченный», «элегантный».





ЧИМА ДА КОНЕЛЬЯНО
Введение Девы Марии
во храм

Около 1500. Галерея старых
мастеров, Дрезден

Папа Сикст II правил очень недолго, меньше года, он умер мученической смертью 6 августа 258 года во время гонений на христиан при императоре Валериане.

Для художников эпохи Возрождения первостепенное значение в качестве источника сведений о святых и программы для картин на сюжеты из их жизни была «Золотая легенда» Иакова Ворагинского — сборник житий, составленный этим монахом в XIII веке. Там в житии Сикста II указано: «Sixtus» происходит от «Sios», что значит «Бог», и «status» — «статус» или «состояние»; отсюда — «Божественный статус». Такое толкование удовлетворительно объясняет имя папы.

В противном случае шестипалыми должны были бы быть и все другие папы Сиксты! К тому же (не говоря о том, что этой нелепости нет ни в одном из житий никого из Сикстов) о такой аномалии не говорится — и не может говориться — ни в одном из серьезных исследований по истории папства.

Живописные изображения папы Сикста II существовали и до Рафаэля. Быть может, самыми известными являются фрески цикла, посвященного св. Лаврентию, работы Фра Анджелико в капелле Св. Николая в Ватикане, в которых фигурирует и папа Сикст II. И здесь, само собой разумеется, нет ни малейшего намека на шестипалость. (См. другие фрески этого цикла с изображением Сикста II.)



Джованни Баттиста Чима да Конельяно — итальянский живописец венецианской школы эпохи Возрождения. Испытал влияние Дж. Беллини, Антонелло да Мессины, позднее Джорджоне и раннего Тициана.

Создавая картины на религиозные сюжеты, художники Возрождения, естественно, опирались на определенные литературные источники, в которых эти сюжеты излагались. Это в первую очередь Библия. Однако для данного сюжета в Библии сведений нет. Рассказы о детстве Богородицы составляют более поздний пласт апокрифической литературы. На итальянской почве эти сведения (как и рассказы о христианских святых) имеются в «Золотой легенде». Даже по ходу нашего краткого рассказа о разных картинах нам несколько раз уже приходилось обращаться к этому литературному труду, который в течение ряда веков читался и почитался как вторая, после Библии, книга. (Можно только удивляться и сожалеть, что при такой важности этого литературного памятника для понимания огромного пласта европейского искусства это произведение до сих пор не переведено на русский язык. Оно, безусловно, должно появиться в составе известной академической серии «Литературные памятники».)

Рассказ о Введении Девы Марии во храм в «Золотой легенде» опирается на свидетельство, имеющиеся в ранней новозаветной апокрифической литературе. В «Легенде» читаем: «Когда ей исполнилось три года и она перестала быть грудным ребенком, ее взяли в Храм с жертвоприношениями. И было у Храма пятнадцать ступеней, или степеней восшествия, потому что Храм был высоко поставлен по числу пятнадцати степенных псалмов... И когда Дева Мария оказалась на самой верхней ступени, поднявшись туда без всякой помощи, как если бы она была совершеннолетней, и когда родители ее принесли свои жертвы, оставили они дочь в Храме с другими девицами. И каждый день Деву Марию посещали ангелы...» (Пс. 120–134. В православной Библии — Пс. 119–133).

Старые мастера стремились точно следовать литературной программе в изображении святых, которую всегда санкционировала церковь, обращали внимание на мельчайшие детали и обстоятельства. Указание количества ступеней храма — это только для нас, в наше время может считаться второстепенной деталью. Во времена Конельяно это была очень важная деталь, особенно в силу символического значения этого обстоятельства. И на картине Чимы мы видим именно 15 ступеней.

Чима был одним из наиболее плодовитых художников в Венеции в XV веке. Сохранилось более тридцати его алтарных образов — больше, чем у кого бы то ни было из его современников. Он принадлежит к тому поколению итальянских художников, для которых символическое значение каждой детали картины было чрезвычайно важным. Точное следование литературной программе сочетается у него с необычайной поэтичностью трактовки сюжета.

Чима да Конельяно — один из первых итальянских художников, уделивших важное место пейзажу, поразительно передал атмосферу

и распределил свет и тень. Маленькая фигура Марии (хотя ей здесь более трех лет) является центром композиции. Наверху ее встречает первосвященник Захария. В группе людей у подножия ступеней старый Иоаким и его жена Анна, родители Девы Марии.

Несмотря на то что Чима не может считаться реформатором, он тем не менее необычайно смело истолковал пространство картины, придав большое значение лестнице и наделив ее символическим смыслом. Совершенно очевидно, что художник уделяет первостепенное внимание не внешнему виду изображенного на картине (при этом она необычайно красива), а внутреннему его содержанию.



ДАНТЕ ГАБРИЭЛЬ
РОССЕТТИ
Святая Беатрис
1871–1872. Институт
искусств, Чикаго

Данте Габриэль Россетти — английский живописец, рисовальщик и поэт. Получив общее образование в лондонском Королевском колледже, он посещал тамошнюю академию художеств. Начав самостоятельно творить, он выработал стиль, последователи которого



стали именовать себя прерафаэлитами. Само название этого художественного направления раскрывает идеалы художников, и Россетти в первую очередь: это язык, формы и чувства художников итальянского Возрождения до Рафаэля. Отсюда и круг образов Россетти. Это христианские и мистические персонажи и настроения.

Важно еще одно, на первый взгляд, внешнее обстоятельство, хотя в действительности имевшее для творчества Россетти исключительное значение. Имя художника было Данте. И, конечно же, в сознании каждого, кто сталкивался и сталкивается с этим мастером, невольно возникает аллюзия на другого Данте — великого итальянского поэта Данте Алигьери.

В 1850 г. Россетти встречает свою музу — Элизабет Сиддал, в 1860 г. она становится его женой. В этот период Россетти создает галерею женских образов, пламенно-страстных и мечтательно-грустных, — и во всех «читается» Элизабет. Она рано умерла. Художник тяжело переживал утрату и даже пытался покончить жизнь самоубийством. Черты Элизабет стали своеобразным канонном женской красоты. Чикагская картина — ярчайший пример этого.

Смерть возлюбленной отображается в символической форме — ее поза, выражение лица и закрытые глаза показывают одухотворенность, покорное принятие своей судьбы. Мистическая птица, окутанная священным светом, которая опускает белый мак в ее ладони, напоминает голубя — символ Святого Духа. Мак олицетворяет смерть, а также мир и целомудрие. Тень солнечных часов показывает девять, число, которое соединяет судьбы Данте с Беатриче и ее смертью.

Фоном картины служит вид на реку Арно, силуэт моста Понте Веккьо и башни собора, которые находятся во Флоренции, где жили Данте и Беатриче. Справа от нас фигура Данте, стоящего перед колодцем и представляющего возрожденную Беатриче, а также свое возрождение как поэта, после того как она стала его музой. Темная фигура Данте обращена к девушке, облаченной в красное платье и держащей огненное (пламенное) сердце как символ их встречи на небесах.

Мы рассмотрели несколько картин. И, как и в прошлых очерках цикла, более пристально присмотрелись к деталям, которые, как правило, остаются без внимания зрителей при первом их знакомстве с картиной. Между тем у большого мастера все имеет смысл и значение. Порой этот смысл глубоко скрыт, и, чтобы его понять, часто приходится проводить целые изыскания. Но сами эти изыскания и открытия, которые нас ожидают на этом пути, — существенная часть того наслаждения, которое дарит художественный шедевр.

Марина
ГУРИНА

Викторианская готика

ОБРАЗЦЫ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Эпоха романтизма

Эпоха королевы Виктории — зенит могущества Англии в мире. Англия — это империя с множеством колоний, где «никогда не заходит солнце». Англия — страна прагматичных предпринимателей и политиков, философов-утилитаристов, находивших счастье в полезном.

Как ни странно, Великобритания в XIX веке обнаружила стойкую приверженность романтизму. Причем не только в начале столетия, когда романтизм царствовал повсеместно, но и позже, в Викторианскую эпоху. Вспомним великих творцов эпохи романтизма: Байрона, Китса и Шелли, поэтов «озерной школы» — Вордсворта, Колриджа, Саути. По мнению исследовательницы Н.А. Дмитриевой, «романтические звучания весьма сильны в реалистической прозе середины века, в том числе у Диккенса, с его пристрастием к сказочности и к роману тайн, у Шарлотты и Эмили Бронте». Если говорить о романтизме в архитектуре, то именно английское зодчество дает пример этого — внушительный и импозантный неоготический стиль.

Готика, как известно, зародилась в XII веке во Франции, в Нормандии, позже получив распространение по всей Европе. Название свое стиль обрел в работах итальянского ар-

хитектора и историка искусства Джорджо Вазари. Тогда «готический», или «готский» (по названию германского племени готов), значило «неправильный», «варварский», это слово было почти ругательным. XIX век увидел в готике нечто необычное, таинственное. По общему признанию, именно в Англии этот стиль стал национальным.

Английская готика несколько отличается от французской. Двухбашенные французские соборы в Англии мало распространены, предпочтение здесь отдано башне на средокрестии. В отличие от французских соборов поздней готики, где мало выражен трансепт, где движение растет от портала к алтарю, где храм — путь к Богу, английским соборам свойствен большой трансепт, и в английской традиции храм — место Бога.

Английские соборы значительно ниже французских. Они приземисты и вытянуты в длину. Им свойственны веерные сетчатые своды, берущие начало в деревянном зодчестве. Аркады, членения, дематериализация английской готике не очень присущи. Композиция английского собора напоминает классическую. Роза мало выделена, три портала выражены плохо. Если во Франции собор как бы растет снизу, его композиция динамична, то в Англии все тяготеет к горизонтали (1).

Идеалы прошлого

Возрождение старых традиций Средневековья в середине XIX века, как уже было ска-

(1) Собор Девы Марии
в Солсбери
1220–1258. Великобритания





(2) Ч. БЭРРИ
И О.У.Н. ПЬЮДЖИН
Здание Парламента
1836–1865. Лондон

зано, связано с романтизмом. Общей предпосылкой наступления романтиков во всех областях английской духовной культуры был протест против самодовольной пошлости буржуа, против их мелочной рассудительности и убогости внутреннего мира. В Англии, где буржуазия пришла к власти раньше, чем в других странах Европы, капиталистическое развитие раньше обнаружило свои отрицательные стороны. Подавляющее большинство населения воспринимало его не с точки зрения прогресса, а с точки зрения ухудшения условий жизни. Разочарование результатами «славной революции» XVII века нарастало. Потрясения, связанные с промышленным переворотом, рождали смятение умов.

На этом фоне естественным выглядит подчеркивание романтиками духовного начала, их устремление к эмоциональному и интуитивному, их неприязнь к рассудочности. «Век разума» стал казаться неодолимо скучным, искусство классицизма — систематизированным до бессмыслицы.

Недовольство существующим положением дел влекло к отстраненности, к уходу от уродств разраставшихся индустриальных центров в мечту о далеком прошлом или о столь же далекой экзотической природе. Новую жизнь обрела для романтиков и давняя английская традиция, связывавшая понятия красоты и добра.

Выражением торжествующей буржуазности в архитектуре стал эклектизм, черты которого определились к середине XIX века. Критика эклектической архитектуры, как и антибуржуазная оппозиция вообще, не была однородной. Антибуржуазность и отвраще-

ние к современности объединили критиков, связанных с уходящей аристократической традицией, и либерально настроенную интеллигенцию. Интеллектуалы критиковали эклектическую бутафорию как проявление лжи и безнравственности, присущих буржуазной цивилизации. Этические оценки стали оттеснять на задний план критерии эстетические.

От архитектуры требовали прежде всего правдивости, причем с «правдой» связывали точное выражение в визуальной форме материала, конструкции и назначения здания. Образцом утраченных качеств в соответствии с идеалом романтиков казалась архитектура Средневековья, а путем к истинной целесообразности — приспособление готики к современным потребностям. Казалось, лишь в таком антураже может возродиться утраченная целостность человеческой деятельности и человеческой личности. Складывалась утопия, идеал которой был обращен в прошлое.

Одним из ее главных творцов был английский архитектор Огастес Уэлби Пьюджин (1812–1852), участвовавший в создании неоготического здания парламента в Лондоне (2).

За честную архитектуру!

Джон Рёскин (1819–1900) дал наиболее яркое выражение новому направлению мысли. Опираясь на этический принцип единства красоты и добра, он утверждал, что предметное окружение свидетельствует о моральном состоянии общества. Критерий правдивости он выдвинул на одно из первых мест при оценке произведения зодчества.

В книге «Семь светочей архитектуры» (1849) он пишет: «Нарушение истины, которое позорит поэзию и живопись, обычно связывается с пониманием их сюжета. Но в архитектуре возможно иное, менее тонкое и бо-



(3) У.Г. БАРЛОУ,
ДЖ. Г. СКОТТ
Железнодорожный
вокзал Сент-Панкрас
1866. Лондон

лее низменное искажение истины: ложность выражения природы материала или качества работ. И это в полном смысле слова неправда, которая заслуживает порицания, как любой аморальный поступок; она недостойна как для архитектора, так и для всей нации, она может служить верным признаком терпимости к упадку искусств... Мы, быть может, неспособны иметь добротную, прекрасную или впечатляющую архитектуру, но мы можем иметь честную архитектуру; скудость бедности можно простить, суровую утилитарность можно уважать, но что, кроме презрения, может вызвать низость обмана?»

Для Рёскина нет сомнений: архитектура (как, впрочем, и любые другие виды искусства) должна подчиняться пользе. Понятие это он толковал достаточно широко, вводя в него задачу морального совершенствования человека. Но и собственно практические принципы Рёскин связывает с моралью. Архитектура должна хорошо служить своему назначению — это требование для Рёскина имеет этическое значение.

В книге «Камни Венеции» есть глава «Природа готики». Главная ее мысль — красота произведения человеческих рук может возникнуть только в труде, приносящем радость. Именно на этой посылке строит Рёскин заключение о неизбежном уродстве продуктов индустриального производства, при котором

создание любой вещи расчленено на ряд частных операций. Выполняя одну из них, человек лишен возможности творчески участвовать в созидании и не имеет живого представления о конечном результате. Отсюда — требование вернуться к ремесленной организации труда, «несущей радость». И как образец Рёскин предлагает готику — в ней он видит результат органического единства жизни и художественного творчества.

Рёскин не предлагал копировать готику, но через возврат к системе организации труда, с которой была связана готика, ему виделся путь в будущее, освобожденное от социальной несправедливости. Безобразие современной ему цивилизации Рёскин считал доказательством ее безнравственности и потому связывал воедино задачи эстетического и морального совершенствования.

Поначалу утопия Рёскина замыкалась в сфере искусства. Но в его время художник уже покинул скромное, но прочное место, которое занимал в структуре общества средневековый ремесленник. С легкой руки поэтов-романтиков художники, в том числе и архитекторы, почувствовали себя жрецами, и идея преобразования профессии легко могла перерасти в утопическую идею преобразования самого общества.

Последовательность развития

В 1840-х годах наиболее популярными были возрожденный греческий, романский, тюдоровский, елизаветинский и подражательный итальянский стили, а также археологически корректная английская украшенная готика.

К 1850-м греческий и романский стили почти исчезли и возникла новая мода на эклектическую и истинную готику, заимствованную из итальянских, французских и немецких источников, на свободный классический стиль, в котором смешивались ренессансные мотивы и готические формы, и на французское Возрождение.

Эти стили существовали до 1870-х гг., когда расположение вернулось к английской готике и внутри страны возникла мода на стиль «королевы Анны». Всеобщим увлечением голландскими фронтонами были отмечены 1880-е, мода на пламенеющую готику и барокко захватила Англию в 1890-х годах.



(4) Дом священника
в Борли
1892. Графство Эссекс,
Великобритания

За этими внешними проявлениями можно выделить три главные фазы: ранний викторианский стиль, отмеченный историзмом и использованием простых материалов; высокая викторианская фаза бунта против археологии, с предпочтением ярких цветов, контрастирующих материалов и грубых, крепких скульптурных форм; облегченный поздний викторианский стиль, отмеченный более гладкой, мягкой фактурой, более спокойными цветами и более деликатными украшениями. Но эти модные направления могут служить лишь грубыми ориентирами. Темп изменений был столь велик, что в каждую фазу обязательно встраивались образцы старых стилей.

Более того, для некоторых типов зданий существовали ясные стилистические предпочтения, демонстрировавшие замечательное постоянство. Церковные школы, например, тяготели к готике, а при строительстве школ-интернатов обычно использовались версии стиля «королева Анна».

Оригинальность и функционализм

Из построек этого времени выделяется железнодорожный вокзал Сент-Панкрас в Лондоне, сооруженный инженером У.Г. Барлоу и архитектором сэром Дж. Г. Скоттом в 1866 г. (3). Барлоу был другом Пэкстона и помогал ему проектировать Хрустальный дворец (о нем речь впереди).

Главный фасад, построенный Скоттом, — это пример высокой викторианской кирпич-

ной готики: он весь покрыт дымовыми трубами, украшен башенками и небольшими зубчатыми фронтонами, создавая один из наиболее романтических силуэтов в Лондоне и абсолютно контрастируя со строгой простотой депо. Однако было бы ошибкой считать, что Барлоу не был нужен такой контраст. Так же, как Скотт мог восторгаться чисто инженерной эстетикой, Пэкстон пылко поддерживал готический проект Скотта для Министерства иностранных дел, и использование того же стиля в Сент-Панкрасе казалось в то время полностью уместным.

Группа жилых домов XIX века, возведенных для среднего класса, были также выдержаны в стиле возрожденной готики. Этот стиль можно изучать по викторианским домам сельских священников и в пригородах, заселенных средним классом, например в Северном Оксфорде, с его домами, стоящими особняком на извилистых, цветущих, обсаженных деревьями дорогах.

Обильно украшенные дома с венецианскими готическими окнами, большим крыльцом, коньком крыши из ковального железа и круглыми башенками — это не что иное, как более грубая версия высокого викторианского церковного стиля, о которой пойдет речь далее. Но большинство из них не слишком роскошны, а по свободе внутренней планировки, большим окнам с листовым стеклом, смелому средоточию крутых фронтонов и высоких дымовых труб, творческому использованию обычных материалов они часто приближаются к совершенно оригинальному викторианскому функционализму. Его отличают кремовые кирпичные стены, крас-

(5) Р. БРАНДОН
Церковь
на Гордон-сквер
в Лондоне
1850–1854



(8) О.У.Н. ПЬЮДЖИН
Алтон-Касл
в Стаффордшире
1847(7) Э. САЛВИН
Замок в Пекфорте.
Из серии Ф. Морриса
«Виды Великобритании
и Ирландии»
1846–1850

ные полосы между этажами и над окнами и синие шиферные крыши с красной черепицей на коньке.

Дома, спроектированные У. Уайтом в Сент-Коламбе, Корнуолл (приблизительно 1850 г.), Грейт-Бертоне, Оксфордшир (1862) и др., — обладают особым очарованием. Оригинальный, откровенно незатейливый стиль (красный кирпич, подъемные окна, фронтоны на пересечении скатов крыши, наклонные дымовые трубы) характерен для построек У. Баттерфилда и Дж. Стрита. Дома священников (4) в этом стиле до сих пор можно встретить, в частности, в Йоркшире.

Церковная архитектура

Ранняя викторианская церковная готика в целом крайне разочаровывает.

Некоторые ранние трактарианские (трактарианство — движение против контроля над церковью со стороны государства) сельские церкви выглядят очень мило, и есть две удачные городские церкви в Лидсе (Св. Петра, по-

строенная Р. Чантреллом в 1839–1841 гг., и Св. Спасителя, возведенная Дж. Дериком в 1842–1845 гг.), но ничто не сравнится с прежней католической Апостольской церковью (теперь церковь Лондонского университета) на Гордон-сквер в Лондоне, возведенной Р. Брандоном (1850–1854), которая выглядит как богатый кафедральный собор (5).

Более поздние церкви — Св. Иоанна на Тью-Брук в Ливерпуле (1868–1870), Св. Августина в Пендлбери, графство Ланкашир (1874), архитектора Дж. Бодли, а также несколько цервей Дж. Пирсона, особенно Св. Августина в Лондоне (1870–1880), Св. Иоанна в Аппер-Норвуде (1881–1887), Св. Стефана в Борнмуте (1881–1908) и в Саттон-Вини, графство Уилтшир (1862), — все организованы очень изящно, а многие из них величественно просторны.

Пирсон почти всегда возводил в своих церквях своды. Более оригинальная группа поздних викторианских церквей с огромными ажурными украшениями на окнах восточных и западных стен и самобытными деталями сделана Норманом Шоу (Св. Троицы на Латимер-роуд в Лондоне, 1887) и Дж. Седдингом (Св. Климента в Борнмуте, 1873, и Св. Троицы на Слоун-стрит в Лондоне, 1888–1890). Церкви Седдинга обладают дополнительной привлекательностью из-за выполненной вручную декоративной фурнитуры, в которой часто можно разглядеть начала будущего стиля модерн.

Светская застройка

Ранняя викторианская готика достигла более значительных успехов в светских зданиях, школах, женских монастырях и домах приход-



(9) У. БЁРДЖЕС
Касл-Кох в Гламорган
1875–1890. Уэльс



(11) Д.Ж. ПАКСТОН
Хрустальный дворец. 1851.
Лондон



(10) У. ЛАНН
Здание муниципалитета
Честера
1865

ских священников. Наверное, лучшие — это Кумбрийский колледж Баттерфилда в Шотландии и Лансинг-колледж в Суссексе (6), начатый в 1854 г. Р. Карпентером и доведенный до конца его сыном и У. Слейтером, добавившим к нему грациозную часовню.

Были возведены готические замки, среди которых выделяются работы Салвина в Пекфордоне, Чешир (1846–1850) (7) и Алтон-Касл Пьюджина в Стаффордшире (1847) (8). Более поздний замок, построенный на старом фундаменте У. Бёрджесом в Касл-Кохе, Гламорган, снабженный опускающейся решеткой и причудливой фурнитурой (1875–1890), даже отнесен к древним памятникам и находится под охраной Министерства строительных работ (9).

Из светских зданий стиля неоготики заслуживают внимания солидное здание муниципалитета Конглитона в Чешире, построенное Э. Годвином (1864–1867), здание муниципалитета Честера, построенное У. Ланном (1865) (10), и кирпичный зал заседаний на Минсхал-стрит в Манчестере (1868) работы Томаса Вортингтона. Это все готические здания, и готика, несомненно, была направлением, наиболее охотно используемым высоким викторианским стилем.

Стиль неоготики не выглядел чужеродным в облике города, что доказывает грандиозный ансамбль лондонского парламента, включающий в себя средневековую капеллу Генриха VII, а в целом возведенный уже в середине XIX века архитекторами Ч. Бэрри и О. Пьюджином. Теперь Лондон не мыслится без этого эффектного и величественного сооружения на берегу Темзы.

Примерно тогда же, когда строился парламент, на Всемирной выставке 1861 г. в Лондоне появилось романтическое здание другого типа, устремленное не к прошлому, а к будущему, — Хрустальный дворец (главный павильон выставки) (11). Созданный из железа и стекла, он предвосхитил архитектуру XX века, но вместе с тем в этой ажурной конструкции было нечто напоминавшее о готике, так любимой англичанами. Автором проекта Хрустального дворца был даже не архитектор, а садовник Дж. Пакстон, использовавший в этой работе свой опыт строительства теплиц.

Хрустальный дворец погиб от пожара в 1936 году. Он вызывал восхищение у многих, в том числе у такого новатора в области архитектуры, как Ле Корбюзье.

БИБЛИОГРАФИЯ

Дмитриева Н.А. Краткая история искусства. Кн. 2-я. — М., 1996.

Иконников А.В. Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма. — М., 1982.

Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. — М., 2003.



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

Профильные курсы

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

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



Учительская  книга
ФЕСТИВАЛЬ
Москва-2012

с 30
октября по 2
ноября

ВЫСТАВКА-ПРОДАЖА КНИГ ВЕДУЩИХ ФИРМ И ИЗДАТЕЛЬСТВ



Семинары и встречи с методистами и авторами учебников
БОЛЕЕ 1000 НАИМЕНОВАНИЙ КНИГ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

- 30 октября**  **Гуманитарные предметы**
- Русский язык • Литература • История
 - География • МХК • Музыка
 - Изобразительное искусство
 - Библиотека в школе
- 31 октября**  **Предметы естественно-научного цикла**
- Математика • Информатика
 - Физика • Биология • Химия
- 1 ноября**  **Начальная школа
Дошкольное образование
Воспитание**
- Психология • Физкультура
 - Здоровье детей
- 2 ноября**  **Иностранные языки**
- Английский язык • Немецкий язык
 - Французский язык

Подробное расписание будет опубликовано позднее в журнале и на сайте www.1september.ru

Чтобы получить профессиональный подарок, пройдите заранее бесплатную регистрацию на сайте bookfair.1september.ru

Регистрация будет открыта с 10 октября 2012 года.

Все мероприятия фестиваля пройдут с **10.00** до **16.45** в московском государственном лицее № 1535 по адресу: ул. Усачева, дом 50 (в 3 минутах ходьбы от станции метро «Спортивная»).



ВХОД СВОБОДНЫЙ

