

Искусство

№ 12
2015

страница
42



20

**«Оттепель»
и начало
нонконформизма**
*Живопись Михаила
Рогинского*

4

**Буратино в контексте
Серебряного века**
*Выставка в
Государственном
литературном музее*

50

**Франческо Бонами.
Я тоже так могу!**
*Почему современное
искусство все-таки
искусство*

Александр Глазунов

Страницы творческой биографии

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

1september.ru

Первое сентября

декабрь
2015

Искусство Подписка на сайте www.1september.ru или по каталогу «Почта России»: 79067 (бумажная версия); 12688 (CD-версия)

**Уважаемые подписчики
бумажной версии журнала!**

- Все подписчики журнала имеют возможность получать электронную версию журнала. Для получения электронной версии:
 - 1) откройте Личный кабинет на портале «Первое сентября» (www.1september.ru).
 - 2) В разделе «Газеты и журналы/Получение» выберите свой журнал и кликните на кнопку «Я — подписчик бумажной версии».
 - 3) Появится форма, посредством которой вы сможете отправить нам копию подписной квитанции.
- После этого в течение одного рабочего дня будет активирована электронная подписка на весь период действия бумажной.

Искусство №12

2015

Галерея

Светлана Кириллова

Выставки

**Буратино в контексте
Серебряного века 4**

Выставка в Государственном литературном музее

Виктория Хан-Магомедова

Сны наяву 12

Выставка Павла Кузнецова
в ГТГ

Виктория Хан-Магомедова

**Караваджо
и его последователи 16**

Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина

История искусства

Надя Плунгян

**«Оттепель» и начало
нонконформизма 20**

Живопись Михаила Рогинского

Елена Медкова

Переживание скульптуры 26

Цикл статей о скульптуре. Статья шестая

Николай Барабанов

Музыка

Композитор Александр Глазунов 42

Страницы творческой биографии.
Часть третья

Ольга Волкова

Полезное чтение

Франческо Бонами.

Я тоже так могу! 50

Почему современное искусство все-таки искусство

Ирина Дронова,
Ольга Волкова

Мастер-класс

Цианотипия 58

Техника для работы с детьми

Мансарда художника



Рогинский 64.

Кладовая

Мастерская



УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 12 (515)
ДЕКАБРЬ/2015

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор Ольга ВОЛКОВА
Ответственный секретарь Эльвира ТАХТАРОВА
Бильд-редактор Елена КНЯЗЕВА
Дизайн макета: Андрей БАЛДИН
Верстка: Петр ВОЛКОВ
Подготовка иллюстраций: Владимир СОЛДАТЕНКО
Корректор Галина ЛЕВИНА

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

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

Подписка на сайте www.1september.ru или по каталогу
«Почта России»: 79067 (бумажная версия); 12688 (CD-версия)
Цена свободная

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «Издательский дом «Первое сентября»
Зарегистрировано ПИ № ФС77-58448 от 25.06.14
в Роскомнадзоре

Подписано в печать: по графику 16.09.15, фактически 16.09.15
Заказ № Тираж 32 000 экз.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-76



[facebook.com/School.of.Digital.Age](https://www.facebook.com/School.of.Digital.Age)

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165

Тел./факс: (499) 249-3138

Отдел рекламы: (499) 249-9870

Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор:

Артем СОЛОВЕЙЧИК (генеральный директор)

Коммерческая деятельность:

Константин ШМАРКОВСКИЙ (финансовый директор)

Развитие, IT и координация проектов:

Сергей ОСТРОВСКИЙ (исполнительный директор)

Реклама, конференции и техническое обеспечение

Издательского дома: Павел КУЗНЕЦОВ

Производство: Станислав САВЕЛЬЕВ

Административно-хозяйственное обеспечение:

Андрей УШКОВ

Педагогический университет: Валерия АРСЛАНЬЯН (ректор)

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

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

На 1-й странице обложки: А.Головин. Смеральдина
См. стр. 45



А.Бенуа. Уличная танцовщица. Эскиз костюма к балету «Петрушка» на музыку И.Стравинского. 1911



Н.Симонович-Ефимова. Портрет Петрушки. 1931

БУРАТИНО

в контексте
Серебряного века



С.Судейкин. Паяцы. 1911

Выставка в Государственном литературном музее (совместно с галереей ГРОСАРТ)



Буратино А. Каневского. 1950

БУРАТИНО в контексте Серебряного века

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ
МУЗЕЕ (СОВМЕСТНО С ГАЛЕРЕЕЙ ГРОСАРТ)

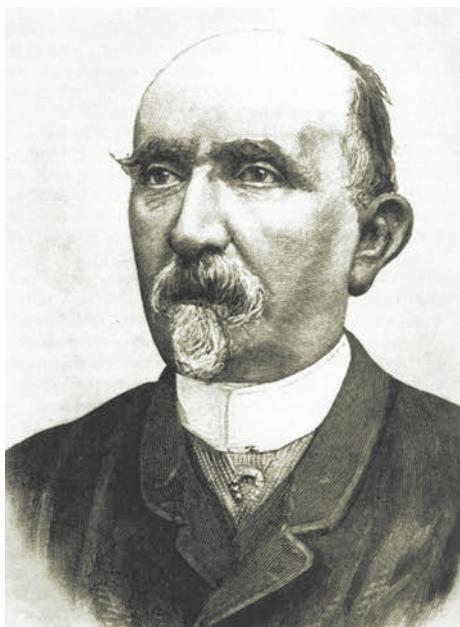


Неизвестный художник. Кукольный театр в Неаполе. Гравюра. 1828

Светлана
КИРИЛЛОВА

Выставка «Крекс, фекс, пекс. Новая история деревянного человечка» приурочена к 190-летию автора «Приключений Пиноккио» Карло Коллоди (1826–1890), к 110-летию первого перевода его книги на русский язык и к 80-летию публикации в газете «Пионерская правда» сказки Алексея Толстого «Золотой ключик».

Откуда взялись слова знаменитого заклинания «Крекс, фекс, пекс»? Некоторые исследователи полагают, что имеется в виду ФЭКС — Фабрика эксцентрического актера, которая



Карло Коллоди (1826–1890)



Пиноккио Энрико Мацанти – первого иллюстратора «Приключений Пиноккио. Истории деревянной куклы» К.Коллоди. 1883

выпускала фильмы вплоть до конца 1920-х годов. Кое-что из их продукции, по мнению критиков, напоминает «Приключения Буратино».

Как бы то ни было, кураторы выставки уверены: «Золотой ключик» Алексея Толстого — это книга «с ключом». Ключ надо искать всем вместе. И идти от истоков.

ИСТОРИЯ КАРЛО КОЛЛОДИ

Рассказывают, что английская королева, прочитав «Алису в Стране чудес», пожелала получить все книги Льюиса Кэрролла. И ей принесли труды по математике.

Если бы королева пожелала прочесть все книги автора «Приключений Пиноккио», ей подали бы подшивки газет и учебники для начальной школы.

Журналист Карло Лоренцини (который взял псевдоним Коллоди по имени деревни, где провел детство) начал писать для детей лишь во второй половине жизни. В молодости он участвовал в двух войнах за независимость Италии (1848 и 1860 годы). Потом составлял учебники и пособия для только что

созданной в стране обязательной начальной школы. Так появились «Грамматика Джаннеттино», «Путешествие Джаннеттино по Италии», «Джаннеттино учится считать», «Книга уроков для второго (третьего) класса начальной школы»... Автор «Уроков» не придавал значения сочинению истории деревянного человечка: «Пиноккио» публиковался с перерывами целых два года: с 1881-го по 1883-й в «Газете для детей» (*«Giornale per i bambini»*).

А потом произошло чудо.

В образе деревянной марионетки читатели увидели символ новорожденной Италии. Эта страна не слушала добрых советов и не хотела учиться на своих ошибках, она доверялась проходимцам и пускалась в авантюры, причиняя боль тем, кто ее любил. Но все же она (читатели надеялись на это), как и маленький деревянный человечек из сказки Коллоди, очень хотела стать хорошей...

ПЕТРУШКА И ФИСТАШКА

В 1924 году, когда Алексей Толстой обратил внимание на «Приключения Пиноккио», сказка

Коллоди начала свое восхождение на олимп итальянской литературы, где ей предстояло занять место в сонме бессмертных. «Великая книга Коллоди» — скажет о ней поэт и кинорежиссер Пьер Паоло Пазолини, который мечтал снять своего «Пиноккио». (И это будет еще скромный эпитет.)

В 1920-е годы внимание Толстого привлекла невиданная траектория звездной детской книги, а отнюдь не ее полумиллионный тираж (баснословный, впрочем, по тем временам).

Переводы «Пиноккио» на русский язык появлялись каждые несколько лет. Первый из них, сделанный Камилло Донини, вышел в 1906 году. Счастливая близость «Пиноккио» к образам русской культуры (кукольный театр, образ Петрушки) казалась книгоиздателям очевидной. Балаганный Петрушка представлялся им родным братом Фисташки (так в первых русских переводах иногда передавали имя Пиноккио).

Они надеялись: надо как можно точнее передать итальянский текст по-русски — и книгу ждет успех.

Но он все не приходил...



Н.Сапунув. Эскиз декорации к спектаклю «Балаганчик» по пьесе А.Блока. Постановка В.Э. Мейерхольда. 1906



С.Судейкин. Балаганчик. 1911

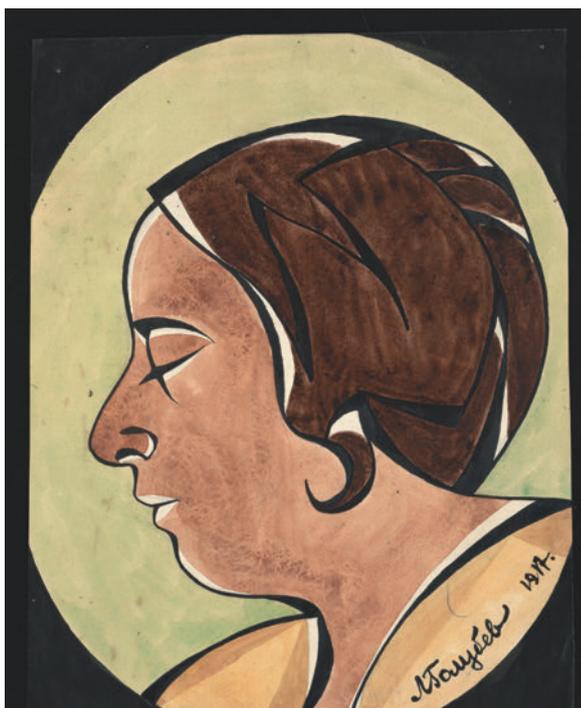


А.Бенуа. Эскиз афиши к балету «Петрушка» на музыку И.Стравинского. Ок. 1951

В 1924 году по заказу берлинского издательства «Накануне» текст Коллоди перевела для Толстого писательница Нина Петровская, некогда муза поэта-символиста Валерия Брюсова (воспетая под именем Ренаты в брюсовском романе «Огненный ангел»). Казалось бы, кто мог лучше прочувствовать символические подтексты «Пиноккио»?

Увы, машинописная копия нескольких страниц перевода Нины Петровской с правкой Алексей Толстого выглядит — под стеклом выставочной витрины — актом о капитуляции перед текстом Коллоди. Это было еще одним поражением переводчика!

Остроумная правка Алексея Толстого в издании 1924 года русского «Пиноккио» не спасла. «Пиноккио» как будто сопротивлялся всем попыткам перевода на русский язык.



Л.Голубев-Багрянородный. Портрет Нины Петровской. 1917

ФЕЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Много лет спустя, в 1935 году, Алексей Толстой решил вернуться к сказке о деревянном человечке. В это время он писал «Хождение по мукам» и перенес инсульт.

Он дал герою новое имя — Буратино (*burattino* — марионетка), новых друзей, новых врагов и — новые приключения.

«Это чудовищно интересно! — восхищался Толстой. — Этот Буратино — превосходный сюжет!» Очевидец вспоминает, как больной писатель смеялся.

Алексей Николаевич Толстой был ровесником «Пиноккио»: он родился

в России в 1883 году, в тот год, когда издатель Феличе Паджи из Флоренции впервые выпустил полный текст истории о деревянном человечке. Как и Карло Коллоди, Алексей Толстой видел крушение старого и рождение нового мира. Однако молодость Толстого была более мирной: он попал в волшебные объятия русского Серебряного века. И фея Серебряного века, которая склонилась в 1935 году над колыбелью Буратино, наколдвала нового героя именно таким.

Тайне этого колдовства и посвящена выставка.

«Эта сказка Толстого вбирает в себя контексты Серебряного века, русского народного театра и атмосферу



М.Сарьян. Портрет А.Н. Толстого. 1936



И.Ефимов. Петрушка. 1930-е

жизни», — отметил директор Государственного литературного музея Дмитрий Бак.

«ИСТЕКАЮ КЛЮКВЕННЫМ СОКОМ!»

В книге Карло Коллоди куклы синьора Манджафоко появляются лишь в двух главах. Зато в «Золотом ключике» тема кукольного театра Карабаса-Барабаса проходит через всю книгу. Поэтому самый большой зал на выставке занимают экспонаты, посвященные русскому театру Серебряного века. Трудно оспорить утверждение, что именно эта таинственная стихия, заманивавшая зазевавшихся в свои объятия, это магическое пространство, в котором актеры с такой охотой исполняли роли марионеток, навяли Толстому образы кукольного театра в «Золотом ключике».

На выставке можно увидеть «Пяцев» Сергея Судейкина, иллюстрации к «Незнакомке» Блока, эскизы Александра Бенуа к балету «Петрушка» Игоря Стравинского, кукол, сделанных по рисункам Константина Сомова, афиши спектаклей Всеволода Мейерхольда. Перед нами театр эпохи русского символизма: серебряная свирель, синий обрыв, пирует

Коломбины, гримаса Арлекина, фиалковый взгляд, дерзкий рот, дымчатая меланхолия вечерних роз...

И хотя выставочные витрины переполнены портретами поэтических Мальвин и Пьеро, их связь со сказкой Алексея Толстого остается туманной и таинственной.

Можем ли мы судить, из каких символистских облаков соткался в памяти Алексея Толстого белый балахон безутешного Пьеро? Вспоминал ли писатель Александра Блока с его стихами о Прекрасной Даме и с «Балаганчиком»? Или он подумал о Михаиле Кузмине?

Чей дух дразнил память писателя, когда он сочинял страницы, посвященные Мальвине — «самой красивой кукле в кукольном театре»? Думал ли он о Любви Менделеевой, Прекрасной Даме Александра Блока? А может быть, об Ольге Глебовой-Судейкиной, проводившей жизнь в окружении множества кукол?

Марионетка по прозвищу «Большой Петрушка», восседающая на скамейке в позе хозяина зала, смеется над нашими предположениями.

В конце концов, ей лучше знать. Ведь этот нахальный Большой Петрушка, если верить каталогу, — ровесник Буратино.

МНОГОЛИКИЙ БУРАТИНО

В «Золотом ключике» воскресла атмосфера позабытого театра, в котором бушевало столько страстей (на расстоянии — игрушечных, вблизи — убивающих, как распыленный газ). В 1935 году, когда Толстой создавал своего Буратино, в его воспоминаниях о Серебряном веке не осталось ни меланхолии, ни тайной боли.

Читателей сказки Толстого ждет счастливый финал: золотой ключик откроет дверцу в таинственном очаге, за которой кукол ждет не смерть (как в пьесах символистов), а — счастье.

«Сначала мы хотели построить экспозицию так, чтобы посетители, осмотрев все залы, прошли, как в сказке Толстого, через дверцу в очаге папы Карло и увидели предысторию «Буратино», ее корни, восходящие к Серебряному веку», — рассказывает куратор выставки Наталья Реброва.

Потом поступили иначе. За таинственной дверцей юные посетители выставки находят тот же подарок, что и герои «Золотого ключика»: театр! Они могут научиться водить марионетку, могут даже разыграть представление в кукольном театре. Аккомпанементом станут звуки антикварной шарманки, опоясанной надписью «Нечада, органный мастер въ г. Одессе».

Театральным маскам и куклам посвящены и организованные для детей во время выставки мастер-классы от Сергея Якунина, Виктора Назарити, Вячеслава Колейчука.

На выставке можно еще раз убедиться, насколько многолик Буратино, родившийся 80 лет назад. Посетителя встречают нежные, прозрачные и как будто простодушные иллюстрации к «Золотому ключику» Аминадава Каневского, великолепные книжные работы Виктора Пивоварова, в которых, подобно органным трубам, звучит одновременно множество разных голосов. Рядом — концептуалист Игорь Макаревич с серией графики о Буратино, созданной для взрослых...



И.Голицын. Сверчок и крыса Шушара.
Из серии «Светотени». 2015



Б.Малаховский. Карабас-Барабас. 1936

А кого-то очарует «театр теней» Ивана Голицына. Можно долго наблюдать, как изображение оскаленной Крысы Шушары, словно выпрыгивающей из стены, отбрасывает на освещенную стену тень Сверчка...

Под конец — о грустном. Некоторые важные экспонаты на выставку не попали. Эскизы к диснеевскому мультфильму «Пиноккио» (1940, *Disney Studio Artists*) прибыли в Москву из Калифорнии. А вот хранящиеся в Москве номера «Пионерской правды» (7 ноября — 30 декабря 1935 года и 2–18 января 1936 года), в которых и был напечатан «Золотой ключик», до выставочных залов так и не доехали.

Юбилей Буратино, стало быть, отмечался без свидетельства о рождении.



В.Назарити. Семья Буратино

«БУРАТИНО — ЭТО Я»

В некоторых аннотациях к выставке «Крекс, фекс, пекс. Новая история деревянного человечка» говорилось, что Буратино более знаменит, чем его итальянский прототип. Будем честны: не более. И, возможно, мы сами в этом виноваты.

Пиноккио с момента своего рождения в 1883 году успел завоевать весь мир. Количество полнометражных фильмов, телефестивалей,



Л.Владимирский. Иллюстрации к «Буратино». 1956



В.Пивоваров. Эскиз обложки журнала «Колобок». 1976



Б.Малаховский. Мальвина. 1936



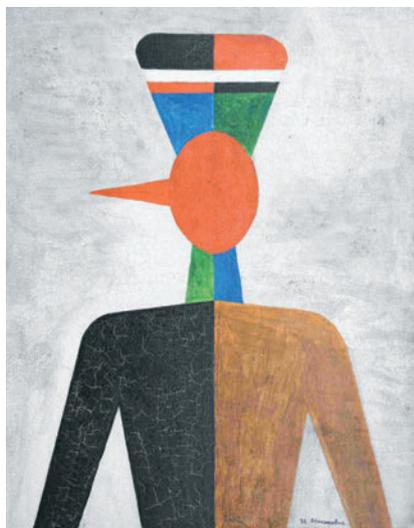
А.Кокорин. Иллюстрация к «Буратино». 1985



Н.Котел. Университеты Буратино. 2015



И.Макаревич. Фигура Пиноккио. 2004



И.Макаревич. Портрет Буратино. 2010



И.Языков. Буква И. Империя игр и игрушек. 1999-2007



М.Бурджелян. Пиноккио и Пьеро на отдыхе. 2015

театральных спектаклей, мюзиклов, монографий и научных статей об этом герое превышает все, о чем мог бы мечтать российский Буратино.

Римский папа Иоанн Павел Первый (1912–1978), кардинал Альбино Лучани, в 1976 году написал книгу «Глубокоуважаемые» (*Illustrissimi*) (*Edizioni Messagero, Padova, 1976*). Это 40 воображаемых писем, обращенных к великим писателям и религиозным деятелям прошлого. На одном из первых мест среди «глубокоуважаемых» оказался герой сказки Коллоди. «Дорогой Пиноккио, — писал ему папа Иоанн Павел Первый, — я прочел твои «Приключения», когда мне было семь лет. Не могу выразить, как мне понравилось. В тебе, маленьком мальчике, я узнал себя самого, в твоём окружении — моё окружение».

В Пиноккио каждый узнает себя. Во всяком случае, в Италии.

И вот поэтому в Италии есть музеи Карло Коллоди, фонд Карло Коллоди. И есть музеи Пиноккио.

Но в России до сих пор нет настоящего музея Буратино. И это — настоящая загадка.

Ведь на мой вопрос: «Почему вам нравится Буратино?» — некоторые на выставке отвечали:

— Буратино — это я.

искусство (декабрь)
2015



Альбом с раскадровками фильма «Приключения Буратино» Художники П.Репкин, С.Русаков. 1959



Очаг на выставке



На выставке

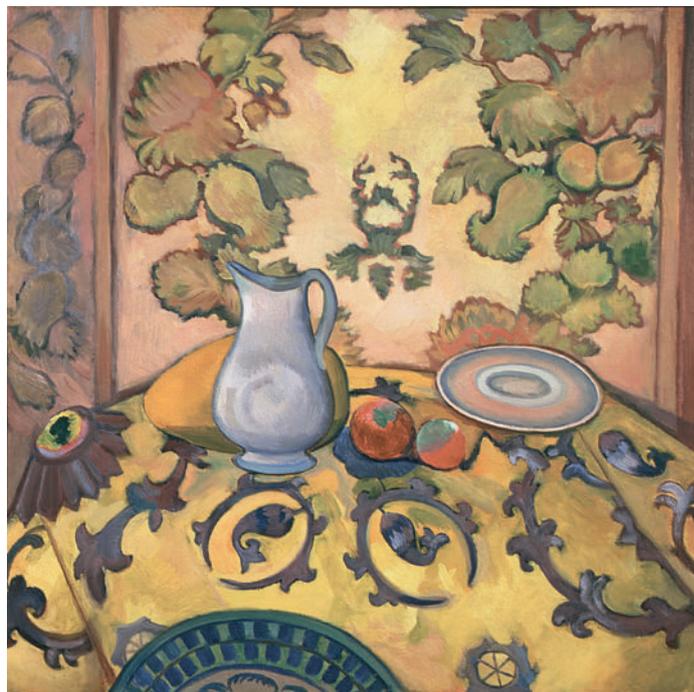


Большой Петрушка на выставке. 2015



Издания «Золотого ключика» А.Н. Толстого разных лет

Нагюрморт с сюзанае. 1913

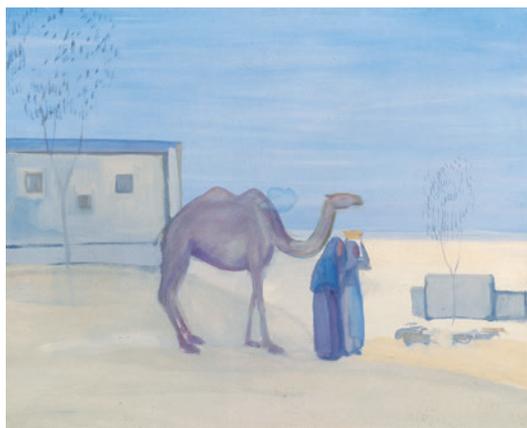


СНЫ НАЯВУ

ВЫСТАВКА ПАВЛА КУЗНЕЦОВА
В ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕЕ

Один из самых ярких и гармоничных отечественных художников Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968) смотрел на мир глазами человека с Востока. Простота, непосредственность, высокое техническое мастерство, стремление прикоснуться к тайне бытия — характерные особенности творчества Кузнецова.

Ему было свойственно созерцательное отношение к миру. С помощью цвета он формировал предметы, позволял им взаимодействовать. И возникала прозрачная, спокойная, гармоничная реальность. Не случайно художник оказался в киргизских степях, где научился мудрому принятию жизни. На картине «Спящая в кошаре» (1912) плавная, певучая линия в очертаниях фигуры девушки, тонкие, легко намеченные черты восточного лица словно передают трепет жизни. А вся картина воспринимается как поэтический символ.



В степи. 1913

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА



Спящая в кошаре. 1911



Мираж в степи. 1912

Кузнецов явился одним из создателей объединения «Голубая роза», куда вошли молодые художники, недавние выпускники Московского училища живописи, ваяния и зодчества, последователи В.Э Борисова-Мусатова: Н.Сапунов, М.Сарьян, П.Уткин, С.Судейкин, Н. и В.Милиоти, Н.Крымов, А.Арапов, И.Кнабе, А.Фонвизин... Голубая роза, символ мистической любви, — редкий цветок. Согласно восточному преданию человек, вдохнувший аромат голубой розы, навсегда забывает, что с ним происходило раньше.

В марте 1907-го в Москве состоялась выставка «голуборозовцев», где господствовали образы, отмеченные чертами смутной символики, нарочитой таинственности, окрашенные мистицизмом. Участники отдавали предпочтение символической проблематике, стремились к недосказанности.

«Голубая роза» — самое спокойное и поэтичное общество. «Голуборозовцы» вслед за Полем Гогеном и Анри Матиссом стремились на Восток, где жизнь человека казалась такой же естественной, как жизнь природы. Они обращались к чистой эмоциональности, к мистическому толкованию цвета. Идеальным воплощением поисков «голуборозовцев», вершиной русского символизма стал «Голубой фонтан» (1905) Кузнецова.

На масштабной выставке в Третьяковской галерее «Павел Кузнецов. Сны наяву» демонстрируется около 230 живописных и графических работ разных периодов. Подходящий настрой для лучшего проникновения в мир образов мастера создает и удачное оформление выставки, голубоватые фоны щитов.

В первом зале («голуборозовский», «степной» периоды) попадаешь во вселенную поэтической мечты, зачарованных снов, тоски, надежды, недосказанности, растворяешься в прозрачной бесконечности, созерцая тончайшие переплетения цвета и света. И хочется потеряться в этой волшебной сферичности земли и неба («В степи за работой»).

Ранние мотивы в творчестве Кузнецова, со струящимися водами, красочным туманом фантастических архитектурных форм, сюжеты о «нерожденных душах», говорят о поэзии вымысла, символистской многозначности его образов. Возможно, «фонтаны» напоминали художнику о счастливым детстве в родном Саратове.

Свою тему художник нашел в «степной» период. В работах, созданных во время поездки в Заволжье, в «киргизской» серии (1911–1912), он стремился передать

идею первобытности мироощущения, утопическую поэзию естественного человека даже в ощущении простора. Никакой экзотичности! В притчевых сюжетах, в простых и устойчивых формах он воспевал поэзию и мудрость Востока, постоянство всеобщих законов жизни, открывая мир приволжских степей как бесконечность под голубым куполом неба, погружаясь в детскую радость бытия («Стрижка овец»). Небо, степь, верблюды... Глядя на эти работы, понимаешь, какую безоблачную радость творчества испытывал художник.

В «киргизской» серии Кузнецов как бы творит свою легенду, преображая



Голубой фонтан. 1905



Вечер в степи. 1912



Натюрморт. Утро. 1916



Натюрморт с зеркалами. 1917

жизненные впечатления, разрабатывая новую живописно-пластическую систему, привнося в станковую живопись монументально-декоративное начало, что проявляется во внутренней значительности и особой праздничности образов, в лаконизме линейного и цветового ритма, в особой весомости линии и плоскости цвета. Синий является доминантой и главным компонентом красочного построения. Иногда он пишет темперой, отчего фактура приобретает матовость, приглушенность, переливчатость. Но в колорите его картин сохраняется тонкая вибрация красок.

На картине «Мираж в степи» (1912) огромный купол, раздваиваясь на две воздушные серебристые арки, словно обнажает скрытую архитектуру пространства. Ощущается бесконечность земли. Зыбкое, изменчивое цветовое пятно — как окрашенное дуновение. Как гигантский цветок воспринимается сам мираж, уравнивающий композицию. Удивительное сочетание внешней крепости и какой-то призрачности, уводящей в мир мечты, — характерная особенность искусства Кузнецова.

После революции, которую художник воспринял с энтузиазмом, все основные особенности его искусства остались без изменений. Его творения стали более зрелыми, стиль — монументальным.



Киргизка. Конец 1910-х – начало 1920-х

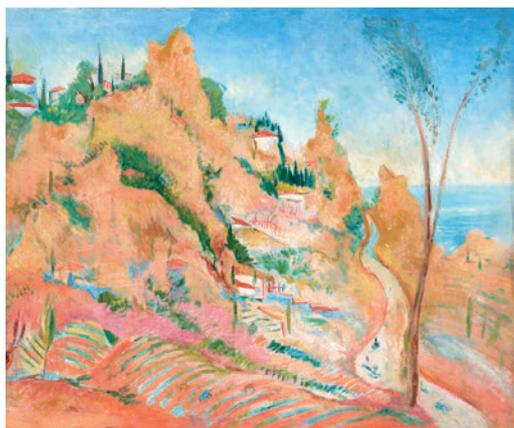
Появились новые темы. Удачно подобранные работы на выставке позволяют проследить, как различные поездки (в Париж, Крым, Армению) обогащали его стиль, как перерабатывались влияния. Среди портретов выделяется «Портрет художницы Е.М. Бебутовой» (1922), жены Кузнецова, в котором ощущается веяние древнерусского искусства. «Натюрморт с зеркалом» (1917), «Парижские комедианты» (1925), «Сортировка хлопка» (1931), другие произведения последнего периода творчества обладают исключительной силой выразительности и простотой спокойного и строгого линейного ритма.

В натюрмортах, портретах, пейзажах, жанровых композициях 1930–1950-х, хотя они и уступают более ранним работам мастера, притягивают пластические находки, необычные пространственные построения и похожесть композиций.

Свой подход нашел Кузнецов к теме труда и крестьянского быта. В его картинах нет никаких социальных, пропагандистских намеков. Они полны гармонии и прославления радости труда («Жатва», «Сбор винограда»). Он стремился воздействовать на чувства трудового человека, мечтая, чтобы к искусству приобщались люди, «смотрящие на небеса простыми, ясными глазами».

Хорошо дополняют выставку графические работы: акварели, рисунки, литографии (альбомы «Туркестан», «Бухара») — выразительные, ритмически точные. Выставка открывает новые грани в искусстве Кузнецова, поражающем свежестью мировосприятия, лаконичностью и простотой форм, колористическим богатством.

искусство (декабрь)
2015



Крым. Кореиз. 1925–1926



Портрет художницы Е.М. Бебутовой (с кувшином). 1922



Парижские комедианты (Национальный праздник в честь Дня революции). 1925



Капуста. 1932

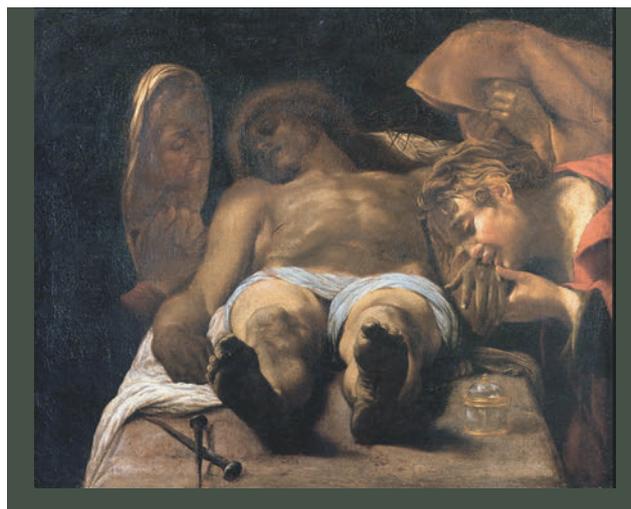


М. да Караваджо. Мальчик, укушенный
ящерицей. 1593–1594.
Фонд Роберто Лонги, Флоренция



Т.Салини. Коронование терновым венцом. Около 1610.
Государственный музей изобразительных искусств
им. А.С. Пушкина, Москва

О.Борджани. Оплакивание Христа. 1610.
Фонд Роберто Лонги, Флоренция



КАРАВАДЖО и его последователи

ВЫСТАВКА В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

Небольшая ранняя картина великого Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610) «Мальчик, укушенный ящерицей» (1594) — настоящее чудо. На ней изображен полуодетый юноша, которого кусает спрятавшаяся во фруктах ящерица. Листья, цветы, фрукты, стеклянная ваза, в которой отражается окно комнаты, написаны необычайно тщательно. Жасмин и роза, символы чувственной любви, воплощают вкус XVII века к аллегориям.

В картине есть все признаки выдающегося таланта художника: реализм, гуманизм, новый шаг в использовании светотени, пластической лепке формы. Светотеневые эффекты в картине применяются иначе, не так, как в полотнах предыдущих мастеров, в которых свечение исходит от самих персонажей. Здесь свет выделяет наиболее важные части композиции. Мастерски передан контраст между испуганным выражением лица героя и безмятежным характером

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА



В. де Булонь. Отречение святого Петра. 1620. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

натюрморта. В то же время испуг юноши из-за укуса ящерицы рифмуется с представленными в сцене предметами, символизируя событие, указывающее на разочарования и опасности, которые нам преподносит жизнь.

В волосах героя — прекрасная распустившаяся роза, воплощающая энергию молодости. А побег, сорванный и поблекший, намекает на старость и смерть. Фрукты на первом плане символизируют возрастные этапы и представляют дары богов людям. Все элементы на картине напоминают о теме *vanitas* (суетности), подчеркивая, что в жизни следует обращать внимание на незначительные обстоятельства, ибо любой пустяк может трансформировать позитивные вещи в нечто разрушительное.

Эта жемчужина выдающегося мастера демонстрируется на выставке «Караваджо и последователи» в ГМИИ им. А.С. Пушкина, где представлено тридцать картин из Фонда Роберто Лонги во Флоренции и двадцать

работ — из собственного собрания Музея изобразительных искусств.

Караваджо оказал огромное влияние на развитие европейской живописи. Об этом свидетельствуют представленные на выставке полотна художников из разных стран, демонстрирующие в той или иной степени влияние великого итальянца: Орацио Борджанни, Карло Сарачени, Маттиас Стомер, Геррит ван Хонтхорст, Хусепе де Рибера, Гаспар Траверси, Валантен де Булонь, Батистелло Карачоло...

Один из первых последователей Караваджо венецианец Карло Сарачени (1570–1620) познакомился с Караваджо в Риме, восхищался им, следовал за ним, наблюдал, как он работает, впитывая уроки светотеневой моделировки, но использовал венецианские цветовые сочетания и очень индивидуальную интерпретацию сюжета. В его живописи нет караваджистского пафоса и драматизма, его картины притягивают силой выразительности, но он никогда не выходит за

пределы дозволенного («Нахождение Моисея», 1610). Живопись другого последователя Караваджо — Орацио Борджанни (1578–1616) проникнута трагическим духом, что можно видеть в представленных полотнах «Оплакивание Христа» (1610), «Святой Себастьян» (1610).

Достоинство выставки в том, что здесь демонстрируются работы



Х.Рибера. Святой апостол Фома. Ок. 1613. Фонд Роберто Лонги, Флоренция

последователей великого итальянца из различных стран, по-разному интерпретировавших приемы учителя: острая реалистичность и индивидуализация образов, грубоватые простонародные типажи, почти натуралистический иллюзионизм в изображении деталей, жесткие светотеневые контрасты, материальная осязаемость в трактовке форм.

Крайняя реалистичность образов Караваджо, порывавшего со всеми схемами, нашла отклик в творчестве испанца Хусепе Риберы, работавшего в Неаполе. Среди караваджистов он выделяется суровым, сумрачным стилем, тщательной моделировкой. Завораживают пять его крупных полотен из серии «Апостолы», созданной в ранний период творчества во время пребывания в Риме (1611).

Находившийся под сильным впечатлением от караваджистских приемов француз Валантен де Булонь (1591–1632) создал свой живописный стиль. На выставке демонстрируются две картины раннего периода (1613–1622) на один и тот же сюжет: отречение святого Петра (из собрания Лонги и ГМИИ), в которых он смело моделирует формы, дает острые психологические характеристики образов, подчеркивает весомость форм, с помощью мимики передает

психологическую ситуацию. На холсте «Отречение Петра» (1620) из Фонда Лонги евангельский эпизод отодвинут на второй план, притягивает внимание будто вырванная из жизни сценка — играющие в кости солдаты. Выразительная характеристика главных персонажей в полотнах де Булоня — характерная особенность французского искусства.

Работы де Булоня произвели сильное впечатление на молодого Маттиа Прети (1613–1699), оказавшегося в 1630 году в Риме. Его ранние картины, с акцентом на светотеневых контрастах, очень реалистичны. На них он изображал посетителей таверн: солдат, проституток, искателей приключений («Концерт», 1630). С начала 1650-х произведения Прети обретают больший драматизм, приближаясь к стилю барокко («Сусанна и старцы», Фонд Лонги, 1656–1659).

Многие караваджисты по-своему препарировали приемы «мэтра светотени», как, например, утрехтский живописец Хендрик Тербрюгген, нашедший свою интерпретацию светотеневых приемов Караваджо в передаче атмосферных эффектов и освещенных фонов.

А в красивых по живописи, по изысканному колориту работах Гертита ван Хонтхорста открываются

оригинальные творческие решения по обрисовке типажей, как в поэтической картине «Пастух и пастушка» (Фонд Лонги, 1620). В Голландии под влиянием караваджиста Хонтхорста сформировался Маттиас Стомер (1600–1650), который видел работы Караваджо в Неаполе в 1633–1639 годах. Его особенно восхищала светотеневая моделировка Караваджо, которую он успешно применял в своих картинах, добиваясь страстной светоносности полотна («Исцеление Товита», 1640).

Среди знаковых работ также полотна Джованни Бальоне, Гаспара Траверси.

Выставка позволяет открыть малоизвестных, но ярких и талантливых художников, которые, усвоив уроки великого Караваджо, нашли свой стиль, свою манеру, сформировали характерные особенности своих национальных школ.

Один из крупнейших историков искусства, Роберто Лонги был дерзким исследователем, который радикально изменил представления об искусстве Возрождения, пересмотрел творчество Джотто и Мазаччо, открыл Пьеро делла Франческа, реабилитировал Караваджо, обозначил сущность эстетической революции Караваджо в искусстве, открыл этого художника, пользовавшегося известностью в свое время и позже забытого.

Отличительная особенность критика Лонги в его умении «думать взглядом». Живопись Возрождения он увидел через призму модерна. Сфера его интересов — от примитива до футуризма. Но он также был страстным охотником за произведениями искусства, знатоком, консультантом музеев, собрал великолепную коллекцию, находящуюся сегодня в носящем его имя Фонде во Флоренции.

Удачной оказалась идея дополнить коллекции из Фонда Лонги полотнами из собрания московского музея. Возникающие стилистические аналогии обогащают и углубляют концепцию выставки.



Г. ван Хонтхорст. Пастух и пастушка. 1620.
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва



М. да Караваджо. Больной Вакх (Автопортрет). 1593. Галерея Боргезе, Рим

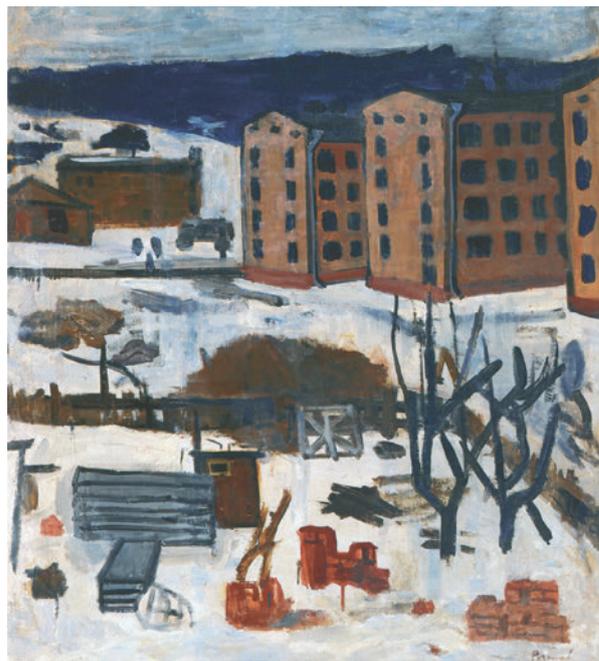
Мансарда
художника



Михаил Рогинский за работой.
Фотография М.Михальчука. 1997. Москва

Надя
ПЛУНГЯН,
кандидат
искусствоведения,
старший научный
сотрудник
Государственного
института
искусствознания,
Москва

Московская окраина. 1964. Холст, масло. 90×60. © Фонд Рогинского.



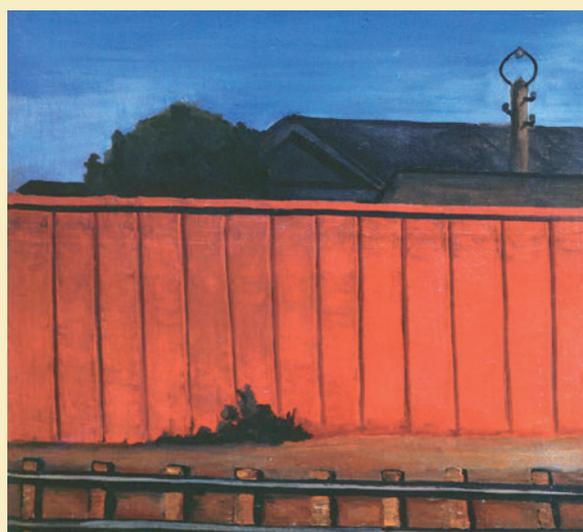
«ОТТЕПЕЛЬ» и начало нонконформизма

Живопись Михаила Рогинского

В последние годы ученые постепенно начинают осознавать советское искусство как единый, непрерывный процесс с внутренними связями и четкими аналогиями в западных художественных течениях. На наших глазах уходит в историю главная периодизация прошлых лет, поделившая эпоху на две огромные и несовместимые части: до и после войны. Причина жесткого деления, конечно, была не только в войне, но и в знаменитом XX съезде КПСС (1956), прошедшем через три года после смерти Сталина. Тогда Никита Хрущев принял решение обнародовать перед партией факты политических репрессий против собственного населения и развенчать «культ личности» вождя. Цензура несколько ослабла, критика сталинизма стала появляться в газетах, был ликвидирован ГУЛАГ и объявлен курс на прекращение войн и поиск мирных решений международных конфликтов: началась «хрущевская оттепель».



Натюрморт с морковкой. 1964



Городской пейзаж. Красный забор. 1964

В коллективной памяти перемены стали началом новой свободной эпохи, но в реальности свобода имела свои пределы. Репрессии по-своему продолжались, в стране то и дело вспыхивали беспорядки, подавляемые расстрелами, появилось и окрепло диссидентское движение. В 1958 году началась государственная травля Бориса Пастернака, получившего Нобелевскую премию; в 1964 году за «тунеядство» судили Иосифа Бродского.

Пожалуй, именно в искусстве противоречия «оттепели» были наиболее заметными, а особенного накала они достигли в искусстве изобразительном, где Хрущев не решился отказаться от сталинского курса на «социалистический реализм». Поводом для дискуссии стала большая коллективная выставка в Манеже, посвященная 30-летию московского отделения Союза художников СССР (1962); учитывая политические повороты последнего времени, московские художники решили рискнуть и включили в экспозицию многих репрессированных мастеров довоенных лет, среди прочих — Александра Древина и Роберта Фалька.

На втором этаже были показаны абстрактные работы учеников экспериментальной студии молодого живописца Элия Белютина. Именно беспредметные композиции вызвали у Хрущева ярость: он поднял крик, обвиняя художников в «безобразии», «антинародности» и «абстракцизме», объявил, что его внук нарисует лучше, спрашивал организаторов выставки, «настоящие ли они мужчины». С современной абстракцией агрессия быстро перешла и на искусство 1930-х годов.

Бег по кругу

Суть дела и последовательность событий произошедшего в Манеже прекрасно осветил в своей книге «Кровоизлияние в МОСХ» искусствовед Юрий Герчук. Хрущев, мало что понимавший в искусстве, оказался в центре интриги, затеянной сталинской художественной номенклатурой, которая стремилась сохранить свои посты и потому была заинтересована в продолжении цензуры.

План сработал, и на следующий день по привычной схеме был опубликован разгромный доклад в «Правде», который послужил началом очередной кампании против формализма и абстракционизма в СССР. Сам Хрущев взял на себя отеческую роль и с готовностью поучал художников на собраниях: искусство должно быть понятным, вы едите даром народный хлеб, если проделать дырку в картоне и наложить на холст, зритель не поймет, что было на этом холсте — нога или рука — и так далее.

Неграмотность власти никогда не оправдывает бессмысленные меры, но все-таки интересно, что в области архитектуры курс хрущевского правительства был полностью противоположен политике в живописи. От тяжеловесного сталинского ампира власть наконец повернулась к конструктивизму, а в моде на мозаичные украшения фасадов победила та самая абстракция, которую только что — вроде бы навсегда — заклеямили в Манеже.

Запрет на абстракцию стал для советской живописи ощутимым ударом. Кроме того что Хрущев сделал невозможным восстановление нарушенной репрессиями свя-



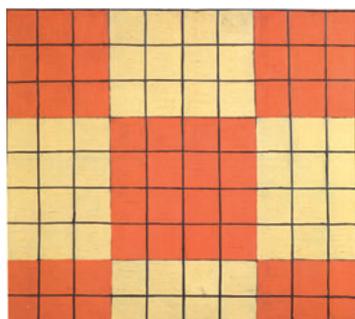
Автопортрет. 1947

зи с искусством 1910–1930-х годов, он еще и установил очередной железный занавес, через который советскому человеку не удалось пробиться к масштабным процессам, происходившим в западном искусстве.

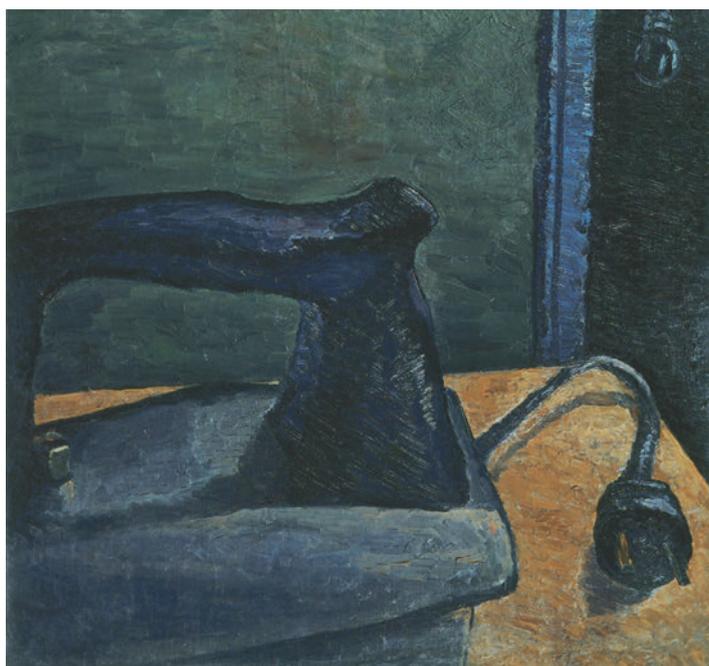
Начало шестидесятых годов на Западе было этапом активного переосмысления методов работы с формой, начиналась новая волна европейского и американского модернизма. Джексон Поллок открывал возможности случайной живописи и создавал первые полотна абстрактного экспрессионизма. Энди Уорхол работал с проблемой тиражного и уникального, ставил вопрос об отражении в искусстве перепроизводства товаров, массовой культуры и засилья рекламы. Рождалось множество новых направлений — поп-арт, кинетическое искусство, лэнд-арт, и обо всем этом в СССР могли узнать разве что из плохих репродукций в журналах «Польша» и «Америка».

Где прячется реализм

Очередная модернистская волна несла в себе осмысление наследия войны, территориальных и культурных изменений, поиска выхода из парадного тоталитарного мира. Но СССР не спешил отказываться от атрибутов империи. Художники поделились на тех, кого государство одобряло, и тех, кого оно исключало из профессии, не давая выставляться и выполнять заказы. На протяжении 1960–1970-х то и дело предпринимались попытки открывать самоорганизованные аль-



Пол. Метлахская плитка. 1965



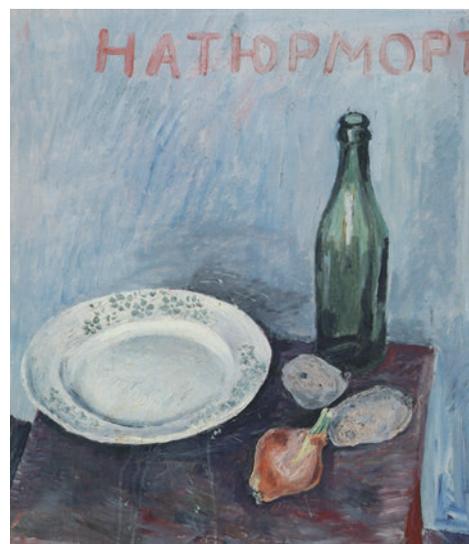
Утюг. 1966

тернативные выставки, но их обычно почти сразу закрывали или разгоняли работники КГБ и горкомов партии — «провисеть» три-четыре часа уже было достижением.

Среди работ так называемых нон-конформистов, или мастеров «неофициального искусства», были интереснейшие примеры самостоятельной мысли. Одним из тех, кто смог где-то на глубине совпасть с общемировыми течениями и создать их воплощение в советском материале, был художник Михаил Рогинский.

Рогинский пришел в неофициальное искусство как одиночка и старался держаться на равно далеком расстоянии и от «советских», и от «антисоветских» художественных групп. Вернувшись в Москву после службы в армии и работы театральным художником в Северодвинске и Ангарске, он устроился преподавать в почти невидимый на фоне известных художественных вузов ЗНУИ (Заочный народный университет искусств). Преподавание не отнимало много сил и оставляло время для экспериментальной работы, к которой Рогинский относился крайне серьезно, считая, что переосмысляет наследие Сезанна.

Действительно, вслед за Сезанном он поставил себе масштабную задачу — увидеть окружающую его невзрачную, бедную послевоенную жизнь без сияющих фильтров идеологии, погрузиться в нее, посмотреть на нее как на натуру во всей грубости и убедительности натюрморта. Позднее художник вспоминал: «Когда я не мог ничего нарисовать, я включал радиоточку, слушал гнусную



Натюрморт. 1967

советскую музыку, идиотские речи дикторов и начинал рисовать».

Большинство неофициальных художников 1960–1970-х годов стремились уйти от однообразия советского быта, так или иначе преобразовывая давящую реальность или в фантазию, или в гротеск. Пожалуй, это не был случай Рогинского, и этим он отличается даже от своего ближайшего друга Бориса Турецкого — автора первых советских реди-мейдов (коллажей на оргалите, собранных из женских туфель, нижнего белья и бытовых предметов). Как и его западный коллега Арман, Турецкий был увлечен темой бесполезной избыточности предметов и часто работал с мусором.

Но Рогинский как будто не пытался ни надавить на реальность, ни переделать ее. Его основной темой был советский быт, воспринятый как непрерывная декорация, фрагменты которой художник словно рассматривал в лупу. Он взялся добросовестно изображать самые элементарные предметы: спички, бутылки, утюги, кастрюли, примусы, консервные банки — то в натуральную величину, то в огромных масштабах, иногда приближаясь к буквальному воспроизведению, как это было в серии «Метлахская плитка». Расчерченные на правильные цветные квадраты холсты не только повторяли рисунок плитки на лестничной клетке, но и точно соответствовали ей в размере. Именно эти работы получили ярлык «советского поп-арта» — по аналогии с живописью Уорхола, изображавшего банки дешевого консервированного супа. Но если Уорхол жил в эру американского перепроизводства, то советский человек был окружен очень скудным набором предметов — зачастую довольно плохого качества. Тех, у кого не было доступа к закрытым распределителям, не покидало ощущение дефицита. Очереди, коммунальные квартиры, одинаковые блочные дома и деревянные бараки — вся эта проза жизни стала для Рогинского главной темой.

Осторожно, окрашено

К середине 1960-х его натюрморты постепенно начали сменяться объектами, самым знаменитым из которых была «Красная дверь», словно снятая с петель в чьей-то квартире. При этом «Красная дверь» была не настоящей дверью, она была заказана художником у столяра в размере чуть меньше оригинального. Точно так же другой его

объект — «Стена с розеткой» — был не настоящим куском перегородки с выданными проводами, а лишь холстом с наклеенной пустой розеткой. Можно сказать, что эти объекты-воспоминания ближе всего стояли к искусству театральной декорации, но некоторые из них содержали еще и живописное измерение: доска «двери» не просто покрыта красной краской, а закрашена — с имитацией теней, тусклого освещения и фактуры дерева.

В 1978 году, так и не найдя себе места ни в Союзе художников, ни в СССР, Рогинский навсегда уехал во Францию. Некоторые из шестидесятников обрели в эмиграции и коммерческий успех, и новую жизнь, но его образ жизни и темы почти не изменились. Все время проводя в мастерской, Рогинский продолжал работать с темой объекта и живописного рельефа. Теперь он более явно обнажил их бутафорскую сторону, склеивая из кусков дешевого картона что-то вроде моделей поверхностей, покрытых живописью. Иногда содержание этих работ было сюжетным — доска почета, стена с зеркалом, но чаще появлялись просто «Серая стена с выступом» или «Зеленая стенка». Тусклый фон, в котором угадывались контуры двери или рамы с портретом, постепенно превращался в новое пространство больших пейзажей... и жанровых картин.

Назад к картине

Эти полотна появлялись очень большими сериями и стали последней и главной темой Рогинского. В России при его жизни они так и не нашли понимания у критиков, так как воспринимались как консервативный шаг к «реализму» и даже в большинстве случаев как «тоска по родине» и расписка в собственной беспомощности вплоть до возврата к МОСХу.

Поначалу художник стремился писать серии, посвященные отдельным явлениям советской жизни, например паровозам, и композиционно схожие с массовыми железнодорожными плакатами. Потом появились более размытые сюжетно «квартиры» и «магазины». В вещах середины 1990-х сквозь серо-голубоватый туман проступали интерьеры гастрономов, гардеробы, троллейбусные остановки, рынки, пленумы.

Рогинский, живя в желанном для многих поколений русских художников Париже, даже не смотрел на его улицы, работая по памяти с тем материалом, что он оставил в



Красная дверь. 1965



Стена с розеткой. 1965



«Главное, что трамваи редко ходят...». 1996

Советском Союзе. Думаю, этот факт до сих пор не осмыслен до конца большинством исследователей, которые писали о 1960-х. Если «Красную дверь» в Москве посчитали соц-артовским намеком на красный флаг, в парижских вещах видели высказывание резкого неприятия российских перемен и документальную сатиру на бедность 90-х годов.

Но искать документализм в картинах с названиями «27-й трамвай», «Улица Горького» или «Трое у магазина», написанных в Париже через двадцать три года после отъезда из СССР, — ровно то же самое, что пытаться включить кипятильник в приклеенную на холст розетку. Главным героем этих работ была толпа, но она была переосмыслена поэтически. Зажатые в тесных комнатах или растянутые в очередь толпы советских людей виделись художником как бы издали, на огромном расстоянии, сквозь пленку времени и печали — сквозь социальную дистанцию, которую он получил благодаря физическому расстоянию.

Во времена оттепели средством отстраниться от идеологии и внести в бытовые реалии поэтическую интонацию для Рогинского была красная краска. Красный стол с парой картофелин, красная доска и бутылка, красный забор. В девяностых на смену ей пришла синева, о которой другой нонконформист, Виктор Пивоваров, очень верно замечал: «Синий цвет в природе почти не встречается, таким образом синее всегда противоположно всему земному. В прямом и переносном смысле. Синие очки — метафора повернутого зрения, повернутого внутрь себя, к жизни души». Затерянные в синей дымке фигуры на парижских картинах плотны, их почти не портретные лица сосредоточены на движении мысли.

Именно так, в борьбе и диалоге с сюжетной картиной, сквозь многие десятилетия Рогинскому удалось снова прикоснуться к запрещенной когда-то абстракции — увидеть и описать, как ритмически организовано пространство, сосредоточиться на условности и подойти к высокому уровню поэтического обобщения. Кто знает — может быть, это единственный способ мысленно охватить и понять советскую историю.

искусство (декабрь)
2015



Парикмахерская. 1982



Бакалея. 1982



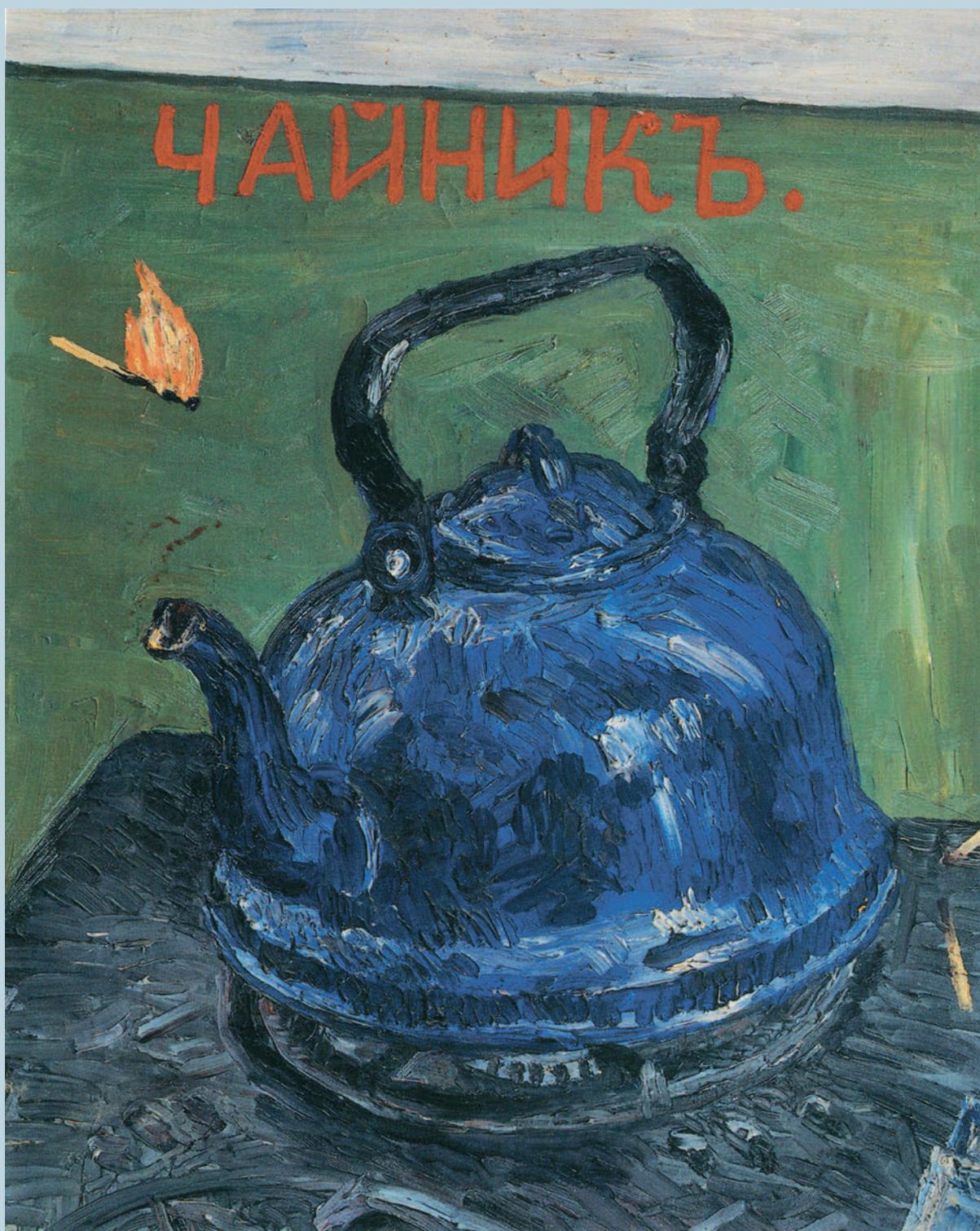
Солнечный день. Весна. 1996



Парижский пейзаж. 1981



Комната, шкаф, швабра. 1981



Чайник. 1965



Менгир из Аркаима. XXII–XVII вв. до н.э.
Музей-заповедник «Аркаим»,
Челябинская обл., Россия

Н.Рерих. Идолы. 1901. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



ПЕРЕЖИВАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ

ЦИКЛ СТАТЕЙ ОБ ИСТОРИИ СКУЛЬПТУРЫ, СПОСОБАХ
ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ, МАТЕРИАЛЕ, ЦВЕТЕ И ФОРМЕ.

РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ.

СТАТЬЯ ШЕСТАЯ

Елена
МЕДКОВА,
искусствовед,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник
ИХО РАО

Стела из Керносовки. III тыс. до н.э. Прорисовка. Исторический музей,
г. Днепропетровск, Украина



IV. МИРОВАЯ ВЕРТИКАЛЬ

Вертикаль Мировой оси возникла в эпоху неолита, когда произошел отказ от кочевого образа жизни и переход от матриархальных отношений к патриархальным. Переход к оседлости привел к тому, что человек ощутил себя фиксированной точкой в пространстве и начал формировать Вселенную вокруг себя исходя из строения своего тела и прежде всего из его вертикальной ориентации.

В результате оформилась, как писал Р.Арнхейм, «простейшая модель человеческого существования — горизонтальная плоскость, проколота вертикальной осью». С этого момента вертикальное положение стало нормой в модели мира. Оно ассоциировалось со стоящим человеком, с полной животворящего динамического начала, с понятием жизни в целом.

В отличие от синкретичности всех связанных с богиней-матерью форм, вертикаль изначально обладала большей жесткостью,

Окончание. См. № 4, 5–6, 7–8, 10, 11/2015.

однозначностью и императивностью в связи с тем, что имела непосредственное отношение к структурированию мироздания на основе бинарных понятий. Она задавала главную, управляющую всеми другими в пространственно-временной модели оппозицию — «верх/низ».

Варианты воплощения идеи вертикали в форму были ограниченными — это мог быть столб цилиндрической формы, брус с прямоугольным поперечником, вытянутая стела, многосоставная вертикальная конструкция.

Наиболее древней формой Мировой оси был **столб**. Далее идея Мировой оси конкретизировалась в образах **лестницы в небо**, вертикали **жертвенного огня**, иногда **змеи**.

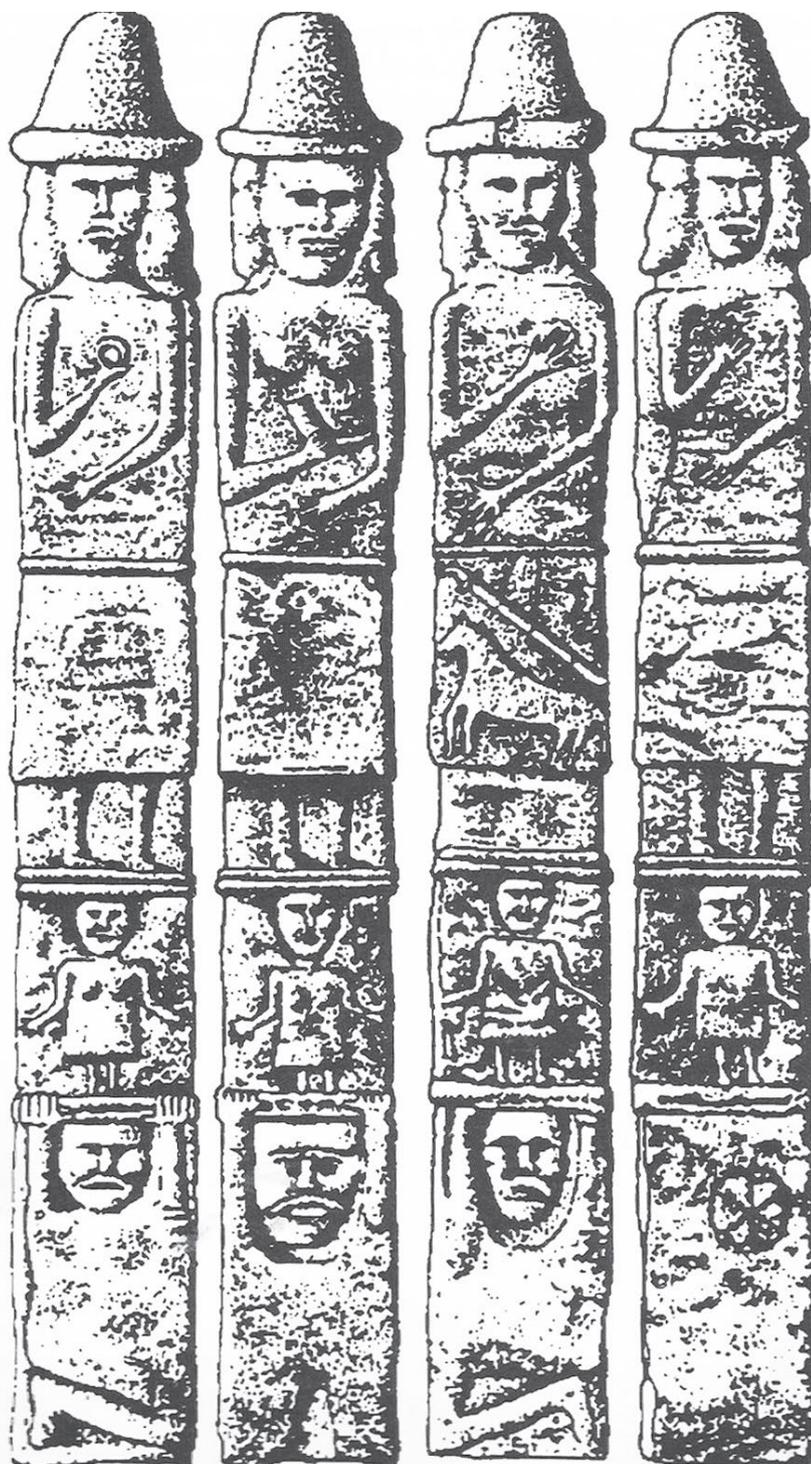
Вертикаль предполагала равные возможности движения вверх и вниз, но космическая иерархия небо / земля / подземный мир определяла предпочтительность движения вверх в силу того, что все положительные понятия были связаны с сакральным верхом. Историко-этимологический анализ показал, что существовала связь между понятием «верх» и **звук**ом, пробудившим небытие к жизни (и.-е. *yer- «верх» и «звук»; и.-е. *ker- «верх» и «звук»; хет. parkus — «высокий», но др.-англ. sprzacan — «говорить»). Кроме того, понятие верха олицетворяло **дух, душу и мировой разум**.

Вертикаль могла кодироваться в знаках животного (земноводные, парнокопытные, птицы) и растительного мира (части мирового дерева — корень, ствол, крона), кодах стихий или элементов мира (вода, земля, огонь, воздух, эфир). С усилением антропоморфных тенденций Мировая вертикаль могла принимать вид столпообразной фигуры человека.

Неолит, бронзовый век, фольклорная культура

Неолитический **менгир** является первым монументальным воплощением Мировой оси. Менгир стал символом самостоянья человека, выхода его из «нижнего» мира пещеры в «верхний» мир поверхности земли. Его вертикаль на холмах долгое время была первым рукотворным ориентиром в ландшафте.

Антропоморфные стелы-столбы. В дальнейшем на менгирах появились фрагменты человеческой фигуры, что стало свидетельством процесса тотального проецирования человеческой сущности на модель мироздания. Анимистические верования



инициировали одушевление природы и возникновение мифов о создании мира из тела Первочеловека-великана (миф о Пуруше, Имире, Паньгу), что привело к отождествлению мироздания с телом человека. Примером может служить стела из Керносовки (ямная культура, бронзовый век), на рельефах которой позвоночник человека уподоблен дереву, лопатки — Солнцу и Луне, стопы — нижнему миру.

Создатели стелы изобразили несколько разных вариантов иерархии макрокосма, воплощенных в геометрических, животных, растительных и антропоморфных кодах.

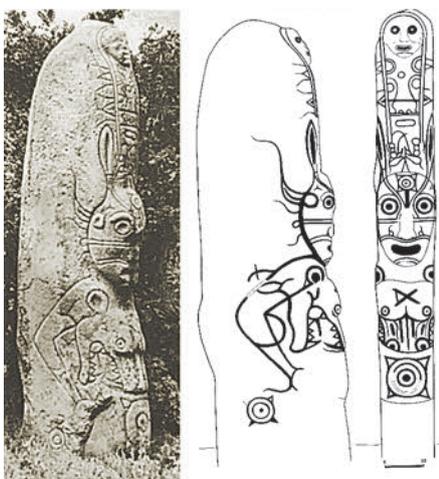
Збручский идол. X в. Прорисовка. Археологический музей, Краков



Оленьи стелы. I тыс. до н. э. Монголия



Н.Рерих. Черная Гоби. 1928–1930. Частное собрание, Лондон



Ширинская стела. II тыс. до н.э. Хакасия, Россия

На лицевой стороне была представлена антропоморфная версия, в которой человек с символами власти (пастуший посох и плеть по типу знаков власти египетских фараонов) занимал главенствующее положение над нижним животным миром. На тыльной стороне было представлено сложенное из позвоночника и ребер человека мировое древо, которое проросло из нижнего мира. По правую руку от человека изображен верхний мир, состоящий из верхних вод, воздуха в виде летящих фигурок и земного мира животных. По левую руку — нижний мир, состоящий из земных вод и рыб, обитающих под водой.

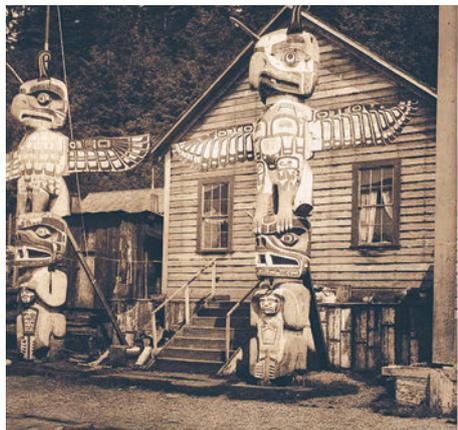
В более позднем Збручском идоле Мировая ось приобрела более абстрактные формы четырехгранного столба, на который нанесены изображения трех уровней мироздания и их обитателей. Нижний уровень занимал трехголовый коленопреклоненный бог Велес, несущий на себе всю тяжесть мира. Далее следовал хоровод людей. Верхний уровень представляли боги, предположительно Макошь с рогом, Лада с кольцом, Перун с мечом и конем и бог без атрибута (реконструкция академика Б.Рыбакова). Богов объединял купол неба в виде общей шапки.

Тотемные столбы. В звериных кодах Мировая вертикаль была представлена на оленьих стелах, в большом количестве найденных на Алтае. Верх и срединная часть стел занята изображениями оленей, которые в позе полета с подогнутыми ногами устремлены вверх. Особое место занимает стела кургана в поселке Шира (Хакасия), на которой отражены сложные тотемические верования кочующих племен Сибири. На ней низ обозначен изображением хищника из породы кошачьих, далее идет маска травоядного животного, предположительно коровы, верх занимает антропоморфная маска. Все изображения покрыты геометрическим орнаментом, который до определенной степени маскирует изобразительные элементы, создавая эффект зашифрованности (В.А. Семенов).

Использование подобного художественного приема могло свидетельствовать о наличии элементов оборотничества в древних верованиях. К тому же типу относились тотемные столбы северных индейцев, на которых уровни мироздания были представлены сакральными животными — внизу обыкновенно располагалось изображение медведя, а наверху — громовой птицы.

Навершия жезлов кочевых племен Сибири, которые сохранились с эпохи бронзы, дали пример изображения в мелкой пластике Мировой оси в виде мирового дерева, где растительные и животные коды сочетались, как рога оленей и ветви дерева. Данный образ оказался очень устойчивым и существует поныне в творчестве народных мастеров, которые в глиняных игрушках воспроизводят архетипическую модель горы/дерева и изображают ветви дерева наподобие рогов оленей.

В работах скифских мастеров мировое дерево отделилось от изображения животных, которые оказались в роли его священных хранителей. В рельефном изображении дерева на короне из скифского захоронения использована симметричная композиция с мировым деревом посередине и двумя оленями по обеим сторонам от него. На золотой бляшке мастер изобразил дерево как образ первотворения. На древе он поместил музыкальный инструмент типа лиры, чье предназначение могло быть связано с созданием и последующей настройкой космических сфер с помощью божественной музыки. Изображенные рядом с деревом всадники братья-близнецы, возможно, могли быть согласно общей схеме мифа братьями-творцами.



Тотемные столбы североамериканских индейцев в селении Нимкиш. Фотография начала XX в.



Поморская козуля. Начало XXI в. Мурманский художественный музей



Корона. Скифское золото. V в. до н.э. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Поясная пластина. Скифское золото. V–IV вв. до н.э. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ПЕРЕЖИВАНИЕ
СКУЛЬПТУРЫ

Древний мир

Культура Древней Индии дала несколько скульптурных вариантов изображения Мировой вертикали. К наиболее древней образности фаллического культа восходит изображение лингама Шивы, который в индуистской мифологии считался воплощением бесконечной Мировой оси. В Индии существует пять храмов, посвященных разным типам лингама Шивы — земляного, водяного, огненного, воздушного и невидимого эфирного. Вне алтаря данный образ представлен многочисленными цилиндрическими столбиками, которые обсыпают красной краской, обливают маслом и украшают цветами.

Столб, венчающий ступу в качестве Мировой оси, на которую нанизаны диски семи небес, стал основой для получивших большое распространение в индуистских храмах столбов-штандартов (штандарт в Танжере). Нижняя часть штандарта представляла собой полусферу перевернутого лотоса как



Колонна царя Ашоки. Середина III в. до н.э. Вайшали, Индия



Кадр из фильма «Будда». Реж. Д.Грубин. 2010



Лес пагод. Монастырь Шаолинь. VI в. Китай

символа вод. Далее следовали изображения животных, в том числе и поддерживающих землю слонов.

Куб с рельефными изображениями отмечал землю. Полусфера, покрывающая его, — реальные земные небеса. Из горы небес росло дерево, на стволе которого кольцами были отмечены 12 трансцендентальных небес. На вершине было подобно знамени и символизировало воздушные стихии. Колокольчики на вершине отсылали к музыке небес.

С буддизмом связаны два типа Мировой вертикали в индийской скульптуре — колонны царя Ашоки и дерево бодхи, под которым Будда обрел просветление. Колонны, или стамбхи, Ашоки, мемориальные каменные столбы числом около 30 с буддийской символикой и текстами, были расставлены вдоль царской дороги, ведущей к месту рождения Будды. Монолиты высотой 10–15 метров, символизирующие стержень Вселенной и столб веры, были увенчаны капителью в виде перевернутого лотоса и скульптурными изображениями львов и быков. В рельефах буддийских храмов дерево бодхи заменяло изображение самого Будды. В двойном изображении Будды и мирового дерева происходило характерное для мифологического мышления удвоение понятия Мировой вертикали, что в совокупности символизировало восхождение к высотам духа.

Древний Китай. Согласно китайской древней мифологии Небо по отношению к Земле было оплодотворяющим началом. Действенными агентами Неба были бескрылые небесные драконы Шень Лун, которые повелевали ветром и дождем и подчинялись богам Грома и Молнии. Когда шел дождь, китайцы говорили, что «Земля соединяется с драконом», тем самым обозначая вариант Мировой оси в виде дракона-змея. Именно этот вариант представлен во множестве столбов, которые в качестве самостоятельных объектов стоят перед комплексом Запретного города.



Колонна в Запретном городе. Фрагмент. XV в. Пекин



Храм Неба. 1420–1530. Пекин



Храм Земли. XVI в. Пекин

Столбы меньших размеров, но с той же символикой украшают алтарь Земли и круглые платформы, где стоит храм Неба в Пекине. В обоих случаях столбы покрыты рельефами с изображением облаков и парящего в восходящих потоках воздуха дракона. На вершинах столбов у врат Запретного города помещена дополнительно фигура дракона Тянь Лун, небесного защитника богов и императора.

В ином, философском плане образ дракона использовался в высоких стелах, символизирующих Мировую вертикаль в буддийских храмах (монастырь Шаолинь). В основании таких стел стояла каменная черепаша в качестве символа вселенского низа и материальной конкретности. Вершину стелы венчал полукруг рельефа, на котором небо было изображено в виде свитых тел драконов, держащих в пасти жемчужину бессмертия (даосский миф о том, что драконы могут за тысячелетие вырастить в себе жемчужину, дарующую бессмертие).

В буддийской традиции была выработана еще одна форма Мировой вертикали в виде многоступенчатой пагоды, которая в случае ее использования в качестве мемориального памятника приобретала пограничные скульптурно-архитектурные формы. Квадратное основание пагоды символизировало землю, загнутые вверх крыши — воздушные стихии, венчающий шар — трансцендентное небо. В уникальном ансамбле «Лес пагод» на кладбище в Шаолине высота возводимой над захоронением пагоды зависела от святости настоятеля монастыря и достигнутого им небесного уровня, их могло быть 3, 5, 7 и 9.

С древнейших времен в Китае почитался огненный вариант Мировой оси, представленный светильниками и многосоставными композициями храмовых жертвенников, в которых возжигали жертвенный огонь и ароматные палочки. Основание бронзовых светильников трактовали в виде мировой

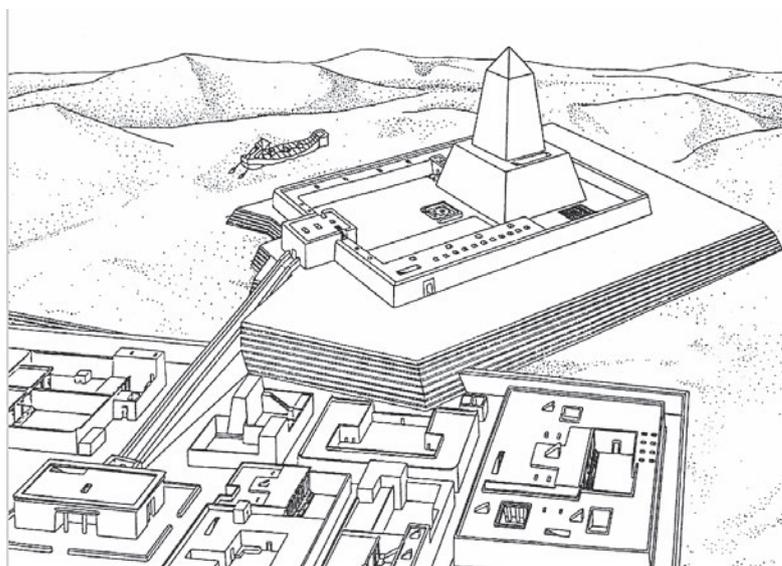
горы, прибежища всех животных. Срединную часть — в виде мирового дерева, на ветвях которого меж огней находились фигурки людей и птиц. Вершину венчал столп огня.

Древний Египет дал скульптуре уникальный по конкретности и объемности символического наполнения феномен обелиска. В храме Солнца фараона Наусерра первый луч творения был воспроизведен буквально в виде огромных размеров обелиска, возвышающегося на усеченной пирамиде, которая символизировала священный остров первотворения Бен-бен.

Геометрическая безупречность формы создавала впечатление ее божественного происхождения и причастности бессмертию. Сочетание основания, вертикали и пирамиды задавало универсальную трехчастную структуру модели мироздания. Все вышеперечисленное определило дальнейшую долгую историю использования обелиска в разные эпохи европейской культуры, начиная от Византии и кончая нашими днями. Другая форма вертикали, столб Иуну, в силу своей конкретности остался явлением только египетской культуры.



Жертвенник при пагоде Большого гуся. VII в. Сиань, Китай



Храм Солнца фараона Наусерра. XXV в. до н.э. Реконструкция

Античность

В Древней Греции для разных временных стадий существовали разные варианты образности Мировой вертикали. К матриархальному прошлому восходит так называемая Змеиная колонна (479 г. до н.э.), установленная перед храмом Аполлона в Дельфах, позднее перевезенная по приказу императора Константина I в Константинополь.

Мировая вертикаль в этом знаменитом в древности культовом артефакте была пред-



Змеиная колонна.
479 г. до н. э.
Реконструкция



Харес. Колосс Родосский. 292–280 гг. до н.э.
Изображение на гравюре

ставлена в виде свитой из трех бронзовых змей восьмиметровой колонны, увенчанной золотым треножником Аполлона. Нижняя, змеиная часть соотносилась с хтонической сущностью богини-матери. Форма треножника восходила к форме трехногого котла, в котором, как в утробе матери-земли, происходило перерождение человека. Олимпийский миф о победе светоносного бога Аполлона над змеем Пифоном и превращении треножника в атрибут Аполлона отделил хтоническую сущность богини от возрождающей, которая перешла к страстному солнечному богу. Сохранившаяся до наших дней пятиметровая часть получила название «Витая колонна» и позднее стала образцом для мастеров XX века при реализации образности бесконечности.

Еще одним воплощением образа богини-матери стал упоминаемый в письменных источниках неугасимый светильник в виде бронзового пальмового дерева, созданный Каллимахом для Эрехтейона афинского Акрополя.

В классической культуре Древней Греции в силу ее антропоморфного аполло-



Л. фон Кленце. Реконструкция афинского Акрополя. 1846. Старая Пинакотeka, Мюнхен

нического характера Мировая вертикаль в скульптуре неизбежно приняла форму столпообразной фигуры человека. Вертикаль человека вознесла под небеса главное, что было ценным для античной культуры, — свет разума. Воплощением разума стала Афина Промехос Фидия, венчающая афинский Акрополь.

Воплощением света была 33-метровая статуя Колосса Родосского скульптора Хареса, которая изображала бога солнца Гелиоса. Обе гигантские работы выполняли функцию Мировой оси не только символически, но и физически, задавая ориентиры для кораблей в бездне морских пространств.

С *Древним Римом* связан образ триумфальной колонны. Сама колонна родом из древнегреческой архитектуры. Образность ионической и коринфской колонн восходила к архетипу мирового древа, на вершине которого воспроизводился миф о творении солнца, выходящего из розетки цветка.

Судя по этимологии названия частей колонны и по факту замены колонны фигурами атлантов и кариатид, она также соотносилась с фигурой человека и мифом о первочеловеке. Три уровня ее конструкции: база, тело и капитель — соответствовали трем уровням космоса, ее четырехсторонняя симметрия задавала направления по четырем сторонам света.

Образная философия колонны состояла в идее драматического прорыва и борьбы вертикали с косностью горизонтальной материи. У греков колонна была частью периптера. По вертикали над ней находился архитрав, по горизонтали она была связана идеей коллективного подчинения ордеру, который понимался как порядок не только в архитектурном сооружении, но и в структуре космоса.

В духе своего индивидуалистического мировоззрения римляне освободили колонну от зависимости ордера и обнаружили ее самодостаточность как космозирующей вертикальной ячейки. Колонна стала идеальным воплощением деятельности римлян по внесению порядка в хаотичность варварских земель, которую они осуществляли при помощи строительства городов, подчиненных правилу прямого угла.

Римляне отказались от антропоморфной масштабности колонны в пользу абстрактной идеи восхождения, значительно увеличив ее размеры, но остались верными духу



Аполлодор Дамасский.
Колонна Траяна. 113. Рим

Античности, вознеся на вершину колонны человека. Мировая ось в древнеримской скульптурной парадигме стала пьедесталом для богоравного императора, заслужившего своими деяниями память потомков и историческое бессмертие.

Триумфальная колонна Траяна, например, была воздвигнута в честь победы императора над Дакией. Идея восхождения была конкретизирована в форме 23 витков спирали рельефов, на которых были изображены сражения и будни похода.

Средние века

В *Западной Европе* в силу тотальности и вездесущности единого бога образность Мировой вертикали воплотилась исключительно в форме креста/распятия. Орудие страстотерпения Христа интегрировало множество древних смыслов. Крест как солярный знак (см. древнеегипетский столб Иуну из Гелиополя) отсылал к светоносной сути Христа («Я есмь свет»). Крест как знак мирового древа, на котором бог через страдание приобретал особые качества (миф об Одине) был соотнесен с последующим после смерти на кресте воскрешением Христа. Крест как абстрактный образ Мировой вертикали совпал с центральным положением Христа Вседержителя в христианском мироздании.

В раннехристианских рельефах использовались преимущественно абстрактные символы, к которым относится знак хризмы — монограмма имени Христа из первой и второй букв, скрещенных между собой: ХРИСТОС — Х (хи) и Р (ро).

Хризма могла замещать изображение Христа не только в декоративных рельефах, но и в сюжетных сценах. Так, в сцене воскрешения хризма, заключенная в круг небесной сферы и солнца, заменила фигуру Христа на кресте. При этом крест для древнего мастера одновременно выполнял функцию распятия и восхождения по уровням мироздания — от земного, где спят римские стражники, к небесному, где птицы поют славу.

Еще более наглядно функции мировой оси и центра вселенной на раннехристианских рельефах выполнял крест, украшенный растительным орнаментом с изображением агнца в окружении евангелистов. Помимо



Распяtie. Филенка деревянных дверей церкви Санта-Сабина. Середина V в. Рим



Гора крестов. Шяуляй, Литва

четко читаемого вертикального восхождения, связка агнец–тетраформ указывала на вертикаль, связующую Бога и паству, которой евангелисты несли историю Христа.

Преимущественно мироустроительную функцию исполняли кресты, возникшие из скрещения языческих традиций северных культур и христианской символики. Кельтские кресты воссоздавали в формах каменного объема Мировую вертикаль с подчеркнуто выделенной небесной сферой, которая обозначалась кругом и полусферой центра. Идею вечности и необозримой сущности божественного мироздания мастера передавали при помощи бесконечной вязи плетенки.

Литовские деревянные кресты в виде столба с часовенкой наверху сохранили от языческих столбов богатый растительный декор, символизирующий мировое древо, а также изображение солнца и ужей как маркеров верхнего и нижнего миров. Традиция установки крестов в Литве жива до сих пор, о чем свидетельствуют комплексы «Гора крестов» и «Дорога Чюрлёниса».

Начиная с V века в христианской образности Мировой оси возобладала антропоморфные тенденции, восходящие к Античности, что привело к формированию иконографии распятия как средоточия храмового внутреннего и внехрамового внешнего пространства. С V по IX век преобладал образ Христа Торжествующего, победившего смерть, в одеждах и короне (гемма IV века, филенка деревянных дверей церкви Санта-Сабина в Риме, V в.). Начиная с романского искусства и по сей день Христа изображают мертвым в терновом венце со следами страдания и ран.



А. Гауди. Распяtie в Саграда Фамилия. 1882 – по наст. время. Барселона



Хризма на барельефе римского саркофага. 350. Музей Пио-Кристиано, Ватикан

Ренессанс и Новое время

В эпоху Ренессанса в странах европейской культуры произошел возврат к трактовке Мировой вертикали в духе античной героики с заменой бога на богочеловека. Наиболее ярко это проявилось в дискуссии по поводу выбора места установки фигуры «Давида» Микеланджело. Мастер настоял на установке 5-метровой статуи не в лоджии, а на площади Синьории, что давало ей возможность доминировать над окружающим пространством в качестве структурирующего стержня.

Та же тенденция обнаружилась и в постепенном выходе конного памятника из собора на соборную площадь (памятник Гаттамелате), а затем и в центр площади как градообразующего ядра (установка Микеланджело статуи Марка Аврелия на Капитолийской площади). Впоследствии расположение конных памятников в центре площадей стало устойчивой европейской традицией.

Культ богочеловека Ренессанса в Новое время сменился культом реальных исторических деятелей, для чего была возрождена древнеримская традиция вознесения портретных скульптур на высоту триумфальной колонны. «Колонна побед», или Вандомская колонна, со статуей Наполеона Бонапарта была воздвигнута по декрету самого импе-

ратора в честь его побед в кампании 1805 года (О.Дюмон, 1810).

Именными являются еще две знаменитые колонны европейских столиц — Колонна Нельсона на Трафальгарской площади в Лондоне (Эдвард Ходжс Бейли, 1838) и Александрийский столп на Дворцовой площади в Петербурге (О.Монферран, 1834). Правда, в последнем случае, несмотря на личную составляющую в официальном заказе, сформулированном Николаем I как память о «незабвенном брате» (Александре I), возобладала более обобщенная идея победы цивилизационной — попрание врага в виде змея ангелом, осененным крестом.

Пассионарные состояния больших сообществ/наций нашли выражение в сооружении масштабных фигуративных статуй-символов, которые появляются регулярно, начиная с Нового времени и кончая сегодняшним днем. В качестве примера можно назвать: 93-метровый монумент «Свобода, озаряющая мир» на острове Свободы в Нью-Йорке (Ф.О. Бартольди, 1899), возведенный в честь 100-летия Декларации независимости США; 38-метровую статую Христа Исккупителя, сооруженную на холме над Рио-де-Жанейро в ознаменование столетней годовщины национальной независимости



О.Дюмон. «Колонна побед», или Вандомская колонна. 1810. Париж



Э.Х. Бейли. Колонна Нельсона на Трафальгарской площади. 1838. Лондон



О.Монферран. Александровская колонна на Дворцовой площади. 1834. Санкт-Петербург



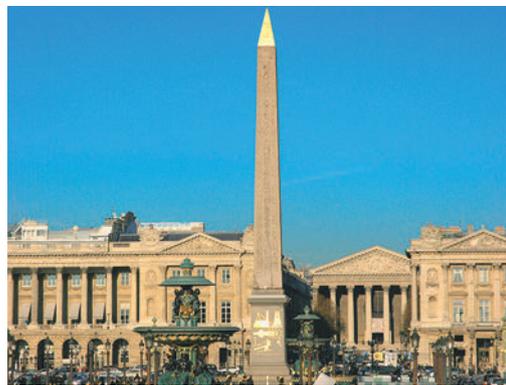
К.Освальд, П.Ландовски, С.Кошта. Статуя Христа Искупителя. 1922–1931. Рио-де-Жанейро

Бразилии (К.Освальд, П.Ландовски, С.Кошта, 1931); 98-метровый памятник Петру I «В ознаменование 300-летия российского флота» в Москве (З.Церетели, 1997).

В масштабных градостроительных ансамблях *барокко*, *классицизма* и *XIX века*, демонстрирующих волю и возможности человека Нового времени, востребованной стала форма обелиска как центра/оси преобразованных человеком пространств.

В каждом конкретном случае была своя программа символики обелиска, но общим являлось то, что обелиск стал символом деятельности человека или человеческого сообщества. На площади Навонна в Риме в пластическом ансамбле фонтана Четырех рек его автор Л.Бернини, венчая обелиском стихию гор и воды, показал, что человек способен воссоздать сам процесс структурирования стихий природы.

Включая аутентичный древнеегипетский обелиск из Гелиополя в ансамбль площади перед собором Святого Петра, Бернини использовал символ Мировой оси в контексте истории жития св. Петра. Полукруглые колоннады вкупе с трапецией перед собором по своей конфигурации должны были напоминать замочную скважину или ключ св. Петра от рая. Обелиск, по преданию



Луксорский обелиск Рамзеса II. Площадь Согласия, Париж

украшавший цирк Нерона, в котором был казнен апостол Петр, Бернини разместил в том месте, которое соответствовало замочной скважине.

На площади Согласия в Париже, получившей свое название в знак примирения сословий по окончании революционного террора в 1795 году, в качестве «замково-



Р.Миллс. Монумент памяти Джорджа Вашингтона.
1848–1884. Вашингтон

го камня» в 1833 году по решению короля Луи-Филиппа был установлен луксорский обелиск Рамзеса II. Воздвигнутый в Вашингтоне гигантский обелиск высотой в 169 м (1848–1884) был посвящен памяти первого президента США Джорджа Вашингтона.

Квинтэссенцией реализации воли человека в скульптуре Нового времени стало воплощение Мировой оси в виде водного столпа. Наиболее ярким примером стал фонтан «Самсон» в Петергофе, построенный в 1735 году в честь 25-летия Полтавской победы (М.Козловский).

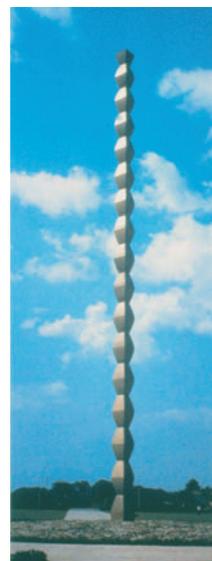
XX–XXI века

Главным формообразующим фактором трактовки Мировой вертикали в скульптуре XX–XXI веков стала кардинальная смена пространственно-временной модели с трехмерной на четырехмерную и включение в пространственные координаты вектора времени.

Слом предыдущей модели и поиски новых выразительных средств обусловили мобилизацию всего объема созданных человечеством образных решений, в том числе и первичной азбуки образно-символического



Б.Ньюман. Сломанный обелиск у Капеллы М.Ротко 1963–1967. Хьюстон



К.Бранкузи. Бесконечная колонна. 1938.
Тыргу-Жиу, Румыния



А.Помодоро. Циркулярная масса.
Парк скульптур в Эль-Хамре (Джидда),
Саудовская Аравия



Г.Мур. Вертикальный мотив № 2.
Музей и сад скульптур Хиршхорна, Вашингтон

С.Тобин. Стекланный водопад. 1990-е



Ж.Миро. Женщина и птица. 1983. Парк Жоана Миро,
Барселона

языка, экспериментальность и инверсионность предлагаемых скульпторами моделей.

Глубину моделирующих изменений наиболее емко продемонстрировал представитель абстрактного экспрессионизма Б.Ньюман в монументе «Сломанный обелиск», установленном у Капеллы М.Ротко в Хьюстоне (1963–1967). У стен экуменической церкви Ньюман «сломал» архетипический образ Мировой вертикали и вывернул наизнанку основополагающий для предыдущей модели мироустройства миф первотворения. Для него сутью Мировой оси стал не гармоничный рост вверх, а слом и неразрешимое столкновение космических сил в противофазе роста.

Многообразие символических и формальных решений для изображения неизобразимого, четырехмерности в трехмерном пространстве, можно разделить на несколько групп по направленности поисков. Это вариации на тему столпа, многосоставных

вертикалей, инверсионной игры с предшествующими образными моделями.

Подчиняя телесную материю человечества вихреобразным ритмам хаоса в духе «Врат ада» О.Родена, Миллес, следуя парадигме XX века, вскрывал хаосообразную подоснову Мировой вертикали, скрытую долгое время от нас за фасадом классического искусства.

То, что скульптором, воспитанным на классической культуре, переживалось как трагедия, Генри Муром — представителем более поздней формации — воспринималось как естественный процесс формообразования. В своей абстрактной работе «Вертикальный мотив № 2» Мур исходил из непреложной закономерности непредсказуемого формотворчества материи. Возможности вариации форм отнюдь не исчерпывались для него воспроизведенными им тремя сегментами. Его вертикаль открыта для бесконечного роста.

К.Бранкузи в работе «Бесконечность», повторяя унифицированную геометрическую матрицу, сосредоточился на идее бесконечности вертикали в обе стороны — вверх и вниз. А.Помодоро в монументе «Циркулярная масса» занимала бесконечность механических пертурбаций внутри ограниченного вертикального цилиндрического объема. Для испанского скульптура-сюрреалиста Жоана Миро, установившего в 1983 году монумент «Женщина и птица», Мировая вертикаль строилась на столкновении мужского и женского начал как знаков жизни и смерти. Жизнь, согласно концепции Миро, должна пробиваться сквозь смерть. Инверсионное игровое начало присутствует и в импровизации Ники де Сен-Фаль на тему тотемного столба северных индейцев, который из опоры мира превратился в элемент игровой детской площадки.

Стив Тобин, создавая свой «Водопад» из стекла в качестве сквозного стержня здания, прибег к двойной инверсии. Во-первых, его мировая вертикаль низвергается сверху вниз, во-вторых, она сделана из стеклянного волокна.

Столь же эфемерна вертикаль инсталляции высотой в 8 этажей в штаб-квартире компании *Wellcome Trust* под названием «Хрустальный дождь». Облачные формы из 142 000 стеклянных бусин, нанизанных на 27 000 стальных стержней, пребывают во взвешенном состоянии. Столь необычная динамичная форма была получена пу-



М.Тонкин, А.Лю. Поющее звенящее дерево. 2006. Бернли, Англия

тем отцифровки исходной модели из металла, который заливали в жидком состоянии в текущую воду, что воссоздавало некие условия невесомости.

Неподвластна классической тектонике и инсталляция «Поющее звенящее дерево» Майка Тонкина и Анны Лю, расположенная на вершине холма близ г. Бернли (Англия, 2006). Формы инсталляции из трубок оцинкованной стали разного диаметра закручены воронкой, сформированной невидимыми воздушными вихрями. При этом процесс формирования как бы длится во времени, сопровождаемый музыкой ветра, никогда не повторяющейся и бесконечной, как сама природа.

Немецкий художник Хайнц Мак, автор теории «динамических структур», сделал попытку ввести движение в свои столпообразные инсталляции. Суть достигаемого им эффекта можно определить его же метафорой «покой беспокойства», которую он вынес в заголовок своего программного эссе. Его «Световые столбы в пустыне» (Проект Сахара, 1976) были созданы из полированного алюминия и снабжены электрическим двигателем, вызывающим нерегулярное движение, что в совокупности с горячими потоками воздуха пустыни создавало миражную игру отраженного света.

Литература и интернет-источники

Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — формы — развитие. М., 2000.

Семенов В.А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век. — СПб., 2008.

<http://www.abitant.com/posts/hrustalnyy-dozhd>

http://musicgeo.blogspot.ru/2012/12/blog-post_18.html

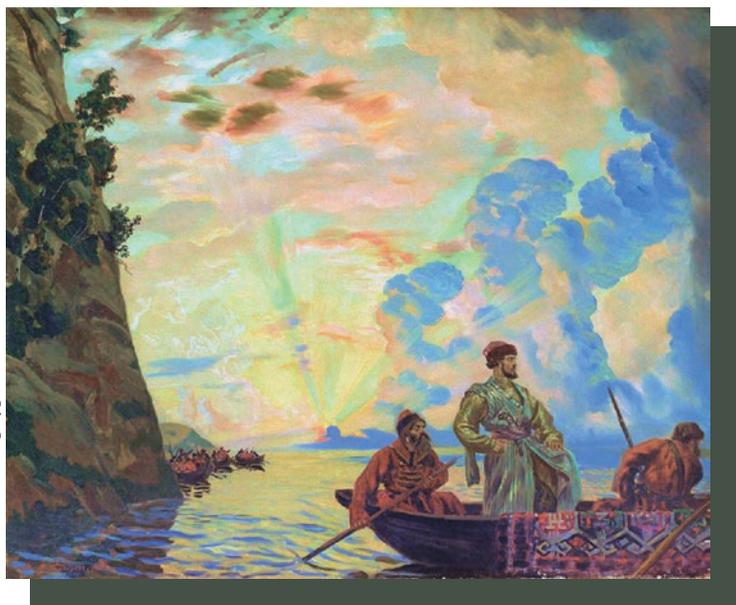


Инсталляция «Хрустальный дождь»
в здании компании «Wellcome Trust». 2010-е



В.Суриков. Эскиз к картине «Степан Разин». 1887

Б.Кустодиев. Степан Разин. 1918.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Композитор АЛЕКСАНДР ГЛАЗУНОВ

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

Часть 3. Двадцатый век

Николай
БАРАБАНОВ

БАЛЕТНЫЕ ВЕРСИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Хореографические версии ранней симфонической поэмы Глазунова «Стенька Разин» в разное время предложили и Фокин, и Горский.

Постановка Горского 1918 года, приуроченная к первой годовщине Октября, событием не стала. В единственной рецензии, появившейся в те дни в газете «Известия», можно было прочитать: «Сделанное наспех трафаретное либретто, трактовка революционной темы Стеньки Разина с помощью привычных условных форм старого балета»; «нового и интересного в чисто хореографическом отношении также ничего не было» — так был оценен спектакль, имевший форму условного плаката и решенный не столько средствами развитого танца, сколько приемами свободной пластики (В.М. Красовская).

Окончание. См. № 10, 11/2015



В.Суриков. Степан Разин. Этюд. 1910

Премьера спектакля Фокина состоялась на сцене Мариинского театра тремя годами раньше, 28 ноября 1915 года. Оркестром дирижировал сам Глазунов, как бы авторизуя постановку. Отзывы были благожелательными. По свидетельствам современников, «каждый персонаж жил отдельно, имел свои индивидуальные движения и свою типизацию. Получилась живая вольница со всем ее простором, разгулом и широтой».

«Стенька Разин» «поражает своею красочностью, живописностью. Поставлен он в стиле картин Сурикова». Постановку отличали «необычайная продуманность, ловкость и остроумие, проявленные г. Фокиным в использовании не только общей программы поэмы, но и многочисленных деталей глазуновской поэмы как чисто музыкального, симфонического произведения. Балетное действие ни на секунду не отвлекается от течения музыкальных мыслей, тематической разработке Глазунова соответствует такая же действенная разработка Фокина, причем тесная согласованность музыки с танцем достигает изумительного совершенства и полноты».

Интересно, что на главную роль Фокин пригласил известного оперного певца, солиста Мариинского театра П.З. Андреева, обладавшего богатырской внешностью, прекрасного исполнителя партий Руслана и князя Игоря. Здесь он не пел, роль была пантомимной, но «статика работала на образ: монументальный атаман был центром буйного потока, имевшего свои пороги, водовороты, ключи».

Когда начинался бунт, Стенька хватал одного из восставших за горло и, не поворачивая к нему лица, а страшно глядя на остальных, душил его, выпуская из рук мертвым, после чего приказывал продолжать казачью пляску, прерванную эпизодом самочинной казни.

Казачья пляска сменялась персидским танцем, в котором в роли княжны солировала жена Фокина Вера. Танец ее, построенный на игре корпуса и рук, перекликался с пластикой фокинских балетов «Шехеразада» и «Исламей» на музыку соответственно Римского-Корсакова и Балакирева. А потом, поднятая могучими руками Стеньки — Андреева, она смело взлетала в воздух и падала «в Волгу», то есть в сценический люк.

Заканчивался же балет тем, что вся царинская вольница бросалась в атаку на царские войска. Подчеркнем: при известной

смысловой легковесности, элементарности и грубоватости, отмечавшейся рецензентами, объективно «Стенька Разин» предвосхищал то, что стало позже утверждаться в советских героических балетах тридцатых годов — достаточно вспомнить финал третьего акта «Пламени Парижа» Б.В. Асафьева: вооруженный восставший народ наступал из глубины сцены на зрительный зал под мелодию революционной песни «Эй, веселей, веселей, санкюлот!».

А через несколько месяцев после премьеры «Стеньки Разина», 24 апреля 1916 года, на сцене Большого театра состоялась премьера балетной версии Пятой симфонии Глазунова в хореографии Александра Горского. Композитор видел этот спектакль и дал ему высокую оценку в присутствии хореографа и исполнителей.

Горский взял за основу образы греческой пасторали: на празднике урожая пастухи двух враждующих племен, Навтий (хлебопашцы) и Анхиал (виноградари), боролись за любовь пастушки Ареты — эту партию исполняла выдающаяся балерина Екатерина Гельцер. «Образное воплощение балета во многом отвечало духу Пятой симфонии. На музыку первой части, словно пронизанную солнцем, радостную, но содержательную даже в патетике, шли идиллические картины, наподобие «Дафниса и Хлои». Девушки, босые, в хитонах с греческим орнаментом на подоле и юноши в коротких туниках плясали, перебрасывались мячами; юноши демонстрировали ловкость в гимнастической игре с обручами; девушки танцевали с шарфами. В скерцо (вторая часть) назревал конфликт, в средней части *andante* (третья часть), на угрожающих репризах духовых инструментов оркестра происходили воинственные эпизоды пастухов. Затем наступала благополучная развязка краткой стычки, и на веселом финале симфонии возникали праздничные пляски и игры всех персонажей балета» (В.М. Красовская).

Существенно, что поиски серьезной небалетной музыки для балетного спектакля, которыми Горский занимался и ранее, теперь вылились в результат, имевший принципиальное значение. «Исторический парадокс состоял в том, что Горский, искавший пути драматизации танца, первым в мировой хореографии вынес такое чисто жанровое определение, как симфония, в название балетного спектакля».

При этом «укрупненная форма симфонии и ее частей, лишенная традиционных



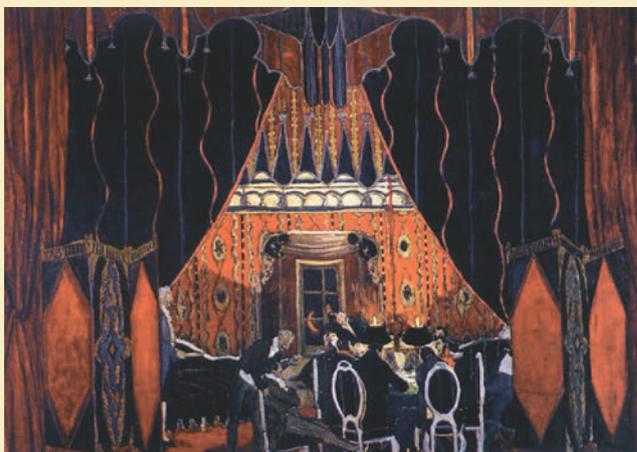
В. Серов. Портрет Михаила Фокина. 1909



Вера Фокина — дочь хана в балете на музыку симфонической поэмы А.К. Глазунова «Стенька Разин». 1915



У баронессы Штраль



Страшная игральная

танцевальных номеров, для Горского была привлекательна тем, что открывала путь к программному балетному действию. Он не состязался с композитором в широте обобщений. Он сопровождал музыку конкретным сценическим действием, уравнивая в правах программу симфонии и сценарий спектакля. Многозначное в музыке становилось однозначным в танце» (В.М. Красовская).

Поэтому поиски Горского вели не к жанру «танцсимфонии», который в двадцатые годы XX века пытался утвердить в балете Федор Лопухов (балет на музыку Четвертой симфонии Бетховена) и позже в своих бессюжетных композициях Джордж Баланчин, а к опытам хореодрамы, появившейся в советском балетном театре в начале тридцатых годов: «Пламя Парижа» Б.Асафьева и В.Вайнонена (1932), «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева и Р.Захарова (1934) и как высшее достижение — «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева и Л.Лавровского (1940).

ВЕЛИКИЙ СПЕКТАКЛЬ

Отдельно нужно сказать о постановке драмы Лермонтова «Маскарад», осуществленной на сцене Александринского театра в Петербурге Всеволодом Мейерхольдом в декорациях Александра Головина, которая по праву относится к самым великим спектаклям в истории русского театра.

Она должна была выйти в 1914 году в связи со столетием со дня рождения Лермонтова, но помешала Первая мировая война. Спектакль рождался медленно и трудно, в общей сложности в течение шести лет, и в итоге премьера состоялась лишь 25 февраля 1917 года, в дни начавшейся Февральской революции.

Глазунов стал одним из авторов спектакля — после того как Мейерхольдом была отвергнута первоначальная музыка поэта

и композитора М.Кузмина. Авторство Глазунова заключалось в следующем. Музыка к «Маскараду» включала в себя в общей сложности более семидесяти эпизодов, как коротких, так и развернутых. В наибольшей степени музыкой были насыщены сцены маскарада (2-я картина), сцена петербургского бала (8-я картина) и финальная, 10-я картина — панихида по умершей Нине.

Для сцены маскарада Глазунов написал блистательные мазурку и кадрили, одна из фигур которой была построена на теме ро-



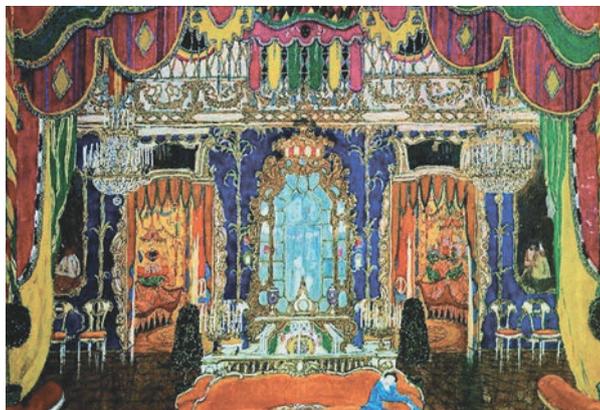
Нина



Смеральдина



Сцена бала



Маскарадный зал

манса Глинки «Венецианская ночь», для сцены бала — торжественный полонез. Изысканными стилизациями в духе музыки лермонтовской эпохи были фортепианные пьесы «*Melancolie*», которую играла баронесса Штраль, и «*Reverie*» (ее исполнял светский щеголь на балу), а также романс Нины «Когда печаль слезой невольной».

Были и совсем короткие музыкальные построения с рельефным музыкальным рисунком, иногда становившиеся лейтмотивом, например отдельные фразы Арбенина



Шуг

и Неизвестного. Иногда короткие музыкальные отрывки создавались для фиксации внимания зрителя на том или ином конкретном действии («Падающий браслет», «Князь видит на полу браслет и поднимает его»).

Степень спаянности музыки и сценического действия в «Маскараде» Мейерхольда оказалась столь сильной, что, за исключением упомянутого романса Нины, самостоятельной жизни музыка Глазунова не обрела. А кроме того, в этой музыке отсутствовал тот самый вальс, о котором вспоминает Нина, вернувшаяся с рокового для нее бала:

*Как новый вальс хорош! в каком-то упоенье
Кружилась я быстрее — и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...*

По предложению Глазунова Мейерхольд использовал здесь знаменитый Вальс-фантазию Глинки, под музыку которого почти все участники бала уносились со сцены, оставляя на просцениуме Нину и Арбенина, который подавал ей блюдечко с отравленным мороженым.

Спектакль существовал в репертуаре театра долго — он несколько раз возобновлялся, и его последнее представление состоялось 4 июля 1941 года, когда гитлеровцы рвались к Ленинграду и когда его авторов уже не было в живых.

Фамилия Мейерхольда, расстрелянного как «врага народа» в феврале 1940 года, к тому времени на афишах и в программках отсутствовала. Глазунов умер пятью годами раньше, Головин — еще в 1930 году. А осенью 1941-го в здание театрального склада Александринского театра на улице Росси попала немецкая бомба, уничтожившая декорации к «Маскараду». Так закончилась сценическая жизнь великого творения русского театра.

НАКАНУНЕ

В первые годы XX века появились последние симфонии Глазунова — Седьмая (Пасторальная, 1902), Восьмая (1906); Девятая, оставшаяся неоконченной (1909), а также его шедевр — скрипичный концерт (1904). С 1899 года Глазунов начал преподавать в Петербургской консерватории. Сначала — чтение партитур, а чуть позже — инструментовку, гармонию и контрапункт.

С 1905-го по 1928-й он был директором консерватории, и уже с самого начала выдвинул принципиальный тезис для своей педагогической работы с будущими композиторами: «запретить писать небрежно».

Вспоминает Б.В. Асафьев: «Спросишь его, например, о том или ином из великих произведений Бетховена, а он ответит о «грязных нотках» в бетховенском голосоведении и прибавит: «Ведь это он (Бетховен) унаследовал от одного из своих учителей... и приучил свой слух к неряшливости. Зайдет ли речь о Бахе, Глазунов прежде общих эстетических суждений вымолвит, что в баховском органном и хоровом письме наш слух спотыкается о небрежности торопливых записей и прибавит: «Вот, взгляните, у Сергея Ивановича (Танеева) это прежде всего опрятно, а потому и мудро».

Интересна здесь параллель с астрономией, которой Глазунов также увлекался (в его доме даже был телескоп, и он любил наблюдать небесные светила), и отсюда его признание: «Я люблю следить за расположением и распределением голосов, и разве хорошая партитура не напоминает картины звездного неба? Какой порядок и связь — от луча к лучу. Слово нити протянуты!» Глазунов созерцал звездное небо с нежностью ребенка и ласковостью жителя пустыни, который глядит в звездную высь спокойным умудренным взором, как на издревле начертанные дороги: по ним не заблудишься!»

Особо следует сказать о поведении Глазунова в дни первой русской революции. 27 марта 1905 года он дирижировал в театре Комиссаржевской студенческим исполнением одноактной оперы Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный» (1902), основную идею которой можно сформулировать как освобождение от гнета.

Н.А. Римский-Корсаков вспоминал: «По окончании «Кащей» произошло нечто небывалое: меня вызвали, и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи. Говорят, что кто-то крикнул сверху «долой самодержавие». Шум, гам стояли неопишемые после каждого адреса и речи. Полиция распорядилась спустить железный занавес и тем прекратила дальнейшее».

Вскоре Римский-Корсаков был уволен из консерватории — по свидетельству Глазунова, «по ложному доносу вследствие того, что его видели из окон Консерватории 17 марта разговаривающим с учениками: этот случай раздули

и передали в таком виде, что якобы Николай Андреевич говорил с целой толпой, поощряя ее к демонстрации» (письмо А.К. Глазунова С.И. Танееву от 22 апреля 1905 года).

Следом в знак протеста из консерватории уволились Глазунов, А.К. Лядов и несколько других профессоров. Вернулись же они в консерваторию по просьбе ее художественного совета лишь в конце года. 5 декабря 1905 года Глазунов единогласно был избран директором консерватории и оставался в этой должности более двадцати лет.

НА ПОСТУ ДИРЕКТОРА

Директорство Глазунова — тема отдельного обстоятельного рассказа, и потому мы ограничимся лишь несколькими штрихами, характеризующими его деятельность.

Рассказывает Асафьев: «Помню, с каким вниманием и заботливостью Глазунов отнесся к появлению на вступительном экзамене в консерватории (если не ошибаюсь, 9 сентября 1904 г.) юнейшего Сергея Прокофьева (которому было тогда 13 лет. — Н.Б.). Угадав в нем блистательный талант, он буквально выступал адвокатом за него перед Римским-Корсаковым и на экзамене, и тотчас же после экзамена по вопросу о приеме. Думаю, что очень многие из бывших питомцев консерватории не раз вспоминали и вспоминают на своем жизненном пути ласку и приветливость Глазунова. Сколько необходимой помощи и поддержки молодежи шло от добрейшего Александра Константиновича, не знавшего слова «отказать». Полагавшийся ему авторский гонорар — перспективную плату за «Князя Игоря» — он весь отдавал нуждающимся студентам консерватории».



Н.А. Римский-Корсаков и А.К. Глазунов среди участников спектакля «Кащей Бессмертный». 27 марта 1905 г.

А вот записи в экзаменационных ведомостях о юном Дмитрие Шостаковиче. 1922 год: «Исключительно яркое, рано обрисовавшееся дарование. Достоин удивления и восхищения. Прекрасная техническая фактура, интересное, оригинальное содержание (5+)». 1925 год, год написания девятнадцатилетним Шостаковичем Первой симфонии, ставшей музыкальной классикой XX века: «Яркое, выдающееся творческое дарование. В музыке много фантазии и изобретательности. Находится в периоде исканий. Переводится в класс свободного сочинения. (5+)».

Тогда же, в начале двадцатых годов, бездетный и не имевший своей семьи Глазунов на несколько месяцев приютил в своей квартире молодых супругов — студента консерватории Владимира Софроницкого и его жену, дочь А.Н. Скрябина, Елену Александровну. А позже, в 1928 году, оказавшись во Франции, он поместил в местной прессе небольшую заметку в связи с предстоящими в Париже гастролями Софроницкого.

Вот ее перевод: «Я хорошо знаком с Владимиром Софроницким. Это один из самых замечательных молодых русских пианистов. Его игра отличается артистической зрелостью, совершенной техникой, проникновенностью, экспрессией и звучностью. Я не боюсь утверждать, что перед ним открывается большая артистическая будущность. Глазунов».

Кстати, и Софроницкий, и Шостакович, и выдающаяся пианистка XX века Мария Юдина учились в консерватории по классу фортепиано у замечательного пианиста и педагога Л.В. Николаева (1878–1942). А пригласил его на должность профессора консерватории Глазунов.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В 1922 году Глазунов в числе первых деятелей культуры новой России был удостоен звания народного артиста Республики. А в 1928 году он был вынужден покинуть СССР. Причин было несколько. С одной стороны, ухудшение состояния здоровья, потребовавшее лечения за границей. А с другой — осложнившееся положение в консерватории, выразившееся в противостоянии группе профессоров, ратовавших за «новую музыку» и считавших Глазунова консерватором и рутинером. К сожалению, в числе оппозиционеров был и Асафьев.

Да, Глазунов был традиционалистом, хотя и выдающимся деятелем русской му-

зыки. Поддержав поначалу молодого Прокофьева, он не принял ряда его сочинений предреволюционных лет, таких, например, как «Скифская сюита». Еще в 1903 году в одном из писем Римскому-Корсакову он резко отрицательно отзывался о творчестве Рихарда Штрауса, назвав «отвратительной» его симфоническую поэму «Жизнь героя». А спустя десять лет, в связи с постановкой в Мариинском театре оперы Р.Штрауса «Электра» в режиссуре Мейерхольда и в декорациях Головина, Глазунов писал: «Звуки в этом произведении Штрауса напоминают мне птичий двор, какие-то трещащие, неугомонные, до животности курьезные. На мой взгляд, в «Электре» нет здоровой музыки, хотя по внешней структуре своей опера сделана не без темперамента».

О партитуре прелюда Дебюсси «Послепуденный отдых фавна» — отзыв 1904 года в письме Римскому-Корсакову: «В ней есть, несмотря на вычурную пряность, кое-какая талантливость». Об одном из произведений французского композитора Венсана д'Энди в том же письме: «Не повлияли ли мы с Вами на характер инструментовки современных вырожденков? Если да, то очень печально. Унисон, например, оркестрован с необычайной тщательностью, но зато что это за шедевр? Точно кошка похаживала по клавишам!..»

1926 год, письмо выдающемуся пианисту, тогдашнему ректору Московской консерватории К.Н. Игумнову (1873–1948), отзыв о творчестве И.Стравинского: «...его прежнее дарование выражалось главным образом во внешних проявлениях: мы с С.В. Рахманиновым хвалили красочную и виртуозную оркестровку его ранних произведений, на которых он прославился. По этому поводу одна моя хорошая знакомая метко заметила, что, мол, Стравинский раньше инструментует, а потом уже сочиняет. Но что стало с ним за последнее время! Как он пошел назад! Хорошим музыкантом я никогда не считал Стравинского. Я имею доказательства, что у него не был развит слух, о чем мне говаривал его учитель Римский-Корсаков, от которого его ученик ныне отрекается. О западных современниках и говорить нечего. Будучи человеком довольно хладнокровным, я в то же время стараюсь насколько возможно бороться с этим злом путем игнорирования подобного элемента».

Это письмо является ответом на поздравление Игумнова в связи с двадцатилетием директорства Глазунова в Петербургской-

Ленинградской консерватории. Игумнов же писал, в частности, следующее: «...при наличии дегенеративной и наглой, но, к сожалению, талантливой разнузданности Стравинского, при наличии пошлой и, кажется, бездарной развязности Милло (имеется в виду французский композитор Дариус Мийо (1892–1974) — Н.Б.) и К°, при наличии всяких Хиндемитов и tutti quanti [всех подобных], мысль моя с особой радостью останавливается на Ваших творениях, чуждых крикливости, строгих по своим художественным задачам, столь целомудренных в отношении формы и языка».

Такой была оценка творчества Глазунова одним из виднейших деятелей отечественной музыкальной культуры того времени несмотря на его явно тенденциозное отношение к композиторам-новаторам XX века.

Последние восемь лет своей жизни Глазунов провел вдали от родины, в основном в Париже, не оставляя надежды вернуться в Ленинград. На вопросы журналистов, корреспондентов газет он отвечал, что находится за границей временно. Он посылал в СССР заявления с просьбой продлить ему отпуск, и эти заявления удовлетворялись.

В Париже Глазунов и умер 21 марта 1936 года. А в 1972 году его останки были перевезены в СССР и торжественно захоронены в Ленинграде на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры, где ранее обрели свой последний приют Балакирев и Бородин, Чайковский и Римский-Корсаков.

Музыка же Глазунова продолжает свою жизнь и еще долгие годы будет нести радость нам и нашим потомкам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. II–IV. М.: Изд. АН СССР, 1954–1955.
- Воспоминания о Софроницком. М.: Сов. композитор, 1970.
- Глазунов А.К.* Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз, 1958.
- Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004.
- Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
- Красовская В.М.* Русский балетный театр начала XX века. Т. I. Л.: Искусство, 1971.
- Крюков А.Н.* А.К. Глазунов. М.–Л.: Музыка, 1966.
- Лопухов Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966.

искусство (декабрь)
2015



Л.Давидян, А.Ким. Памятник Александру Глазунову. 2011. Петрозаводск

Д.Хёрст. Разделенные мать и дитя. 1993



ФРАНЧЕСКО БОНАМИ Я ТОЖЕ ТАК МОГУ!

ПОЧЕМУ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
ВСЕ-ТАКИ ИСКУССТВО

Современное искусство заставляет нас растеряться. Оно разнообразно, непонятно, а временами просто возмутительно. Как решить, что в нем хорошо, а что плохо? Что шедевр, а что мазня? Кто гений, а кто выскочка? Где взять критерии, на что ориентироваться в оценке? На эти вопросы пытается ответить в своей книге Франческо Бонами, человек, полное перечисление должностей и званий которого заняло бы не один абзац. Он был куратором всевозможных выставок, в том числе 50-й биеннале современного искусства в Венеции. В течение десяти лет он был старшим куратором Музея современного искусства в Чикаго. Он художественный директор нескольких фондов и руководи-



Д.Хёрст. Инсталляция «Тысяча лет» – коровья голова покрытая мясными мухами. 2 апреля 2012 г. Музей «Тейт Модерн», Лондон

Ольга
ВОЛКОВА



Рембрандт. Разделанная бычья туша. Ок. 1643.
Картинная галерея и музей, Глазго

тель программы современного искусства в Милане. Он главный редактор журнала *TAR* и автор нескольких книг о современном искусстве. Он даже кавалер французского ордена Почетного Легиона!

Книга Бонами — не для специалистов, а как раз для таких растерянных, как мы с вами: «Для тех, кто глядит на произведения, не понимая толком, как к ним относиться, но не испытывает к ним особого отвращения, а просто говорит: «Ну я в этом ничего не понимаю», — и не догадывается, что вовсе не нужно быть глубоким знатоком, чтобы получать от искусства удовольствие. Достаточно просто отнести к нему без предубеждения. Искусство — это как еда. Никто ведь не говорит в ресторане: «Я в этом ничего не понимаю». Искусство — та же пища для души и разума, и, в конце концов, мы же едим не только для того, чтобы не умереть с голоду».

Сравнения и метафоры — сильная сторона Бонами. Неожиданным образом, не впрямую, они могут изменить наше восприятие искусства. «Современное искусство — это как прямая трансляция футбольного или теннисного матча: захватывает, потому что результат еще не известен. Для того, кто предпочитает искусство традиционное, оказаться перед произведением современного искусства — все равно что впервые смо-



Ф. Гойя. Серия офортов «Бедствия войны».
Лист 1: Мрачные предчувствия того, что должно произойти. 1810–1820

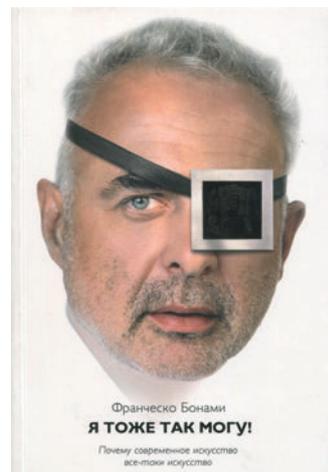
треть вживую финал чемпионата мира тому, кто доселе смотрел лишь записанные матчи с известным результатом».

А вот другое сравнение: «История современного искусства немного напоминает японский фильм «Расёмон», где все герои по-разному рассказывают одну и ту же историю, опуская одни детали и добавляя другие».

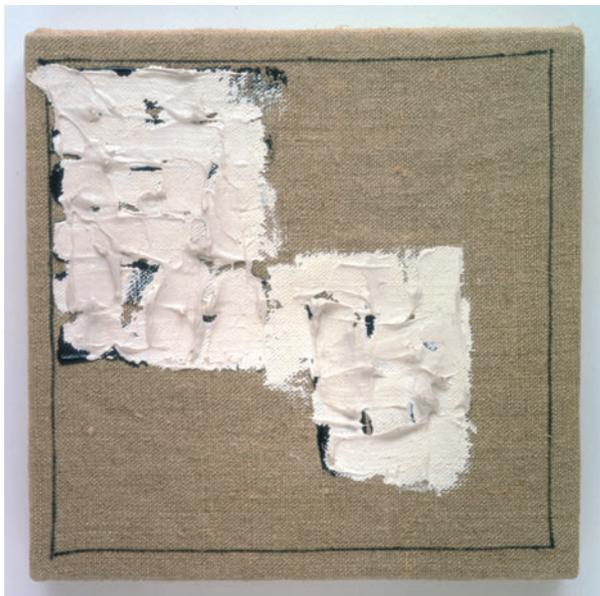
Однако если вы уже вздохнули с облегчением и подумали, что такой знаток современного искусства и такой заслуженный человек наверняка перечислил исчерпывающие критерии, пользуясь которыми вы теперь с легкостью будете давать точную оценку всему, что увидите на выставках, вы, увы, ошибаетесь. По-настоящему оценить искусство могут только потомки, а современникам объективного взгляда не дано.

Важно помнить, что так было всегда. Бонами не устает на разные лады повторять фразу, написанную на фасаде «какого-то музея»: «*All Art Has Been Contemporary*» («Все искусство когда-то было современным»). «Рембрандт в XVII веке писал обычные религиозные сцены и автопортреты, потом вдруг в один прекрасный день написал разделанную бычью тушу, и кто знает, может, его современников это шокировало точно так же, как наших современников — разрезанные на ломти коровы Хёрста».

Вот еще одна попытка «уравнять» искусство, заслужившее наименование классического, и искусство современное. На этот раз картины Хёрста сравниваются с работами Гойи: «Картины с цветными кружочками или его карамельные, кричаще яркие картины, которые кажутся сложенными из множества цветных жвачек, вполне можно сравнить с портретами Гойи, изобразившего членов королевской семьи так, словно перед ним пустые оболочки от людей. А картины с



V-A-C press,
2013



Р.Райман. Без названия. 1964

мухами можно сравнить с «черными» картинами того же Гойи, где показан крошечный мрак человеческой души».

Бонами пишет: «Надеюсь, что в конце концов вы научитесь как минимум двум вещам: рассуждать, полагаясь на собственный вкус, и наслаждаться тем искусством, которое способно вызывать эмоции лично у вас». Но ведь рассуждать и наслаждаться мы уже умеем, зачем же тогда читать книгу? Бонами лукавит. Он расставляет для нас вешки, объясняя, в чем же, собственно, «пуант» того или иного современного художника, чем он хорош или плох, — а мы тем временем мотаем на ус, на что стоит обращать внимание, рассуждая об искусстве. Вот несколько примеров.

О работах Поллока: «Они остаются шедеврами в истории живописи ровно потому, что, как и любой шедевр, ставят под сомнение все, что было до этого, и порождают страх, что уже ничего невозможно после».

Об Уорхоло: «Но зато он говорит нам, как все есть на самом деле, — ведь все вокруг действительно одержимы идеей успеха и известности, кругом царит культ безудержного консюмеризма и маниакальной озабоченности собственным телом и внешностью».

О Люсьене Фрейде: «Фрейд большой художник потому, что с редкими одержимостью и упорством, исключительно средствами живописи умеет убедительно представить нам физическую неуклюжесть, беспомощность человеческого существа в его вынужденном путешествии по жизни».



Дж.Поллок. Сближение. 1947

О Маурицо Каттелане: «Искусство Каттелана работает потому, что в его персонажах нас поражает не то, как они изображены, а их душевное и психологическое состояние, переживания и сомнения».

О Тиравании, тайском художнике, который превратил в искусство приготовление еды для посетителей одной из нью-йоркских галерей: «Если искусство, как правило, рассказывает о жизни, трансформируя ее, то Тиравания предлагает нам наслаждаться жизнью как искусством, переводя обыденное в ранг уникального, что в конечном счете должно делать и любое уважающее себя произведение искусства».

Итак, маленький Тиравания больше чем художник — он кто-то вроде священнослужителя, как и те русские монахи, которые писали иконы не для того, чтобы насыщать арт-рынок, а для того, чтобы славить Бога. Искусство, напоминает нам наш бангкокский друг, должно что-то прославлять, а не сводиться к предмету, который приносишь домой, чтобы повесить над диваном».

А вот пример пространного рассуждения на все ту же заявленную в подзаголовке и волнующую нас тему: почему это странное современное искусство — все-таки искусство?

«Американский художник Роберт Райман нашел способ не пользоваться при создании произведений ровным счетом ничем. Он полностью покрывает холсты только белой краской, воспроизводя таким образом одну и ту же ситуацию — отчаяние художника перед пустотой, предваряющей каждый творческий акт. Вам бы такое пришло в голову?»

Смысл такого искусства — не в технике, а в идее.



М.Каттелан. Дадди дадди. 2008. Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк



Э.Уорхол. Банка с супом Кэмпбелл. 1968



Л.Фрейд. Интерьер в Паддингтоне, 1951.
Галерея Уолкера, Ливерпуль

Раньше техника служила основой для развития идеи, но теперь все изменилось. Ученики в мастерской великих художников могли изучать стиль учителя, подражать ему, вдохновляться им — в современном искусстве это уже не актуально.

Сегодня не может быть художников, работающих «в стиле Раймана». Если бы таковые нашлись, они бы просто копировали то, что делает Райман. Чему же тогда могут научиться у него ученики и помощники? Райман дает им более важный урок. Он как бы говорит ученику: «У меня есть идея белого холста, а у тебя какая идея?» То есть перед учеником встает та же проблема, что возникла не только у Раймана, но может возникнуть у любого из нас — драма пустоты и ее заполнения в искусстве и в повседневной жизни.

В наши дни даже скука может стать темой искусства, на что она раньше никогда не могла претендовать. Можно ли изобразить скуку, рассказать о ней в образах или без образов? Можно.

Тот же Райман — почему он хороший художник? Наверное, потому, что не в свободной форме книги, а всего лишь на строго ограниченном пространстве холста ему удается сообщить нам нечто очень важное. Пустота и скука — часть нашей жизни; может, действительно стоит обратить на них внимание, а не делать вид, будто их не существует?

«Совершенно белая картина — какая глупость!» На первый взгляд — конечно, глупость, невозможно отрицать, что кому угодно по силам нарисовать свою белую картину. Но все дело в том, что никому это не пришло в голову. Почему? Потому что большинство из нас старается отогнать от себя мысль о существовании пустоты, о том, что порою, когда мы просто сидим в кресле, в нашей голове нет ничего — одно только белое пространство.

Нас, людей Запада, пустота пугает; но в других культурах ей отводится очень важная роль.

В наших домах много вещей, которые, будучи пустыми, наводят на нас уныние.

Большинству людей картина Раймана кажется абсолютно пустой по сравнению с картиной, скажем, Ренато Гуттузо. Это все равно что сравнивать белый рис и спагетти под соусом. Но точно так же, как миллионы людей во всем мире используют белый рис в качестве основы для всех блюд своей кухни, белые холсты Раймана — это поверхность, где одним только воображением можно нарисовать все что угодно.

В картине Гуттузо ничего нельзя больше добавить или изменить. И поэтому порой возникает искушение отправить ее прямоком в мусорный бак.

На холст Раймана наша фантазия может спроецировать все что угодно, именно в этом состоит ценность его искусства: оно одним махом побуждает зрителя ощутить себя свободным и вообразить все, что он пожелает. В этом и заключается миссия искусства — дать нам шанс раскрепоститься.

Я тоже мог бы так сделать, но почему-то мне это не пришло в голову. Возможно, я думал о чем-то другом. Или, глядя на белую стену своей гостиной, думал о том, что неплохо бы повесить сюда горный пейзажик».

Почему же все-таки современное искусство такое странное? Ответ неутешителен: «Современное искусство — это мы сами, отраженные в зеркале настоящего. Порой мы находим свое отражение прекрасным, порой — ужасным; с произведением искусства происходит то же самое». Если бы Бонами писал по-русски, он бы обязательно вспомнил здесь поговорку «Нечего на зеркало пенять...»: «Современное общество попало в рабство к мифу потребления, потеряло свои первозданные мифы. Те мифы, которые заставляли его не просто потреблять, но и со-

М.Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице. 1912. Музей искусств, Филадельфия



зидать... Миф — важная часть нашей духовной жизни, и искусство — один из способов его представления, сохранения и создания новой мифологии».

В нашем мире и художники становятся известными, только если они попадают на телевидение, в гляцевый журнал или становятся героями скандалов. Да и коллекционеры уже не те. «Некогда, в доисторические теперь времена, настоящим коллекционером слыл тот, кто не боялся показаться простофилей, рискнув купить то, что, как ему казалось, обладает качеством, а в будущем обретет и ценность. То есть покупал не то, чем желали обладать все, а то, чего не желал никто». Теперь же всё наоборот. Коллекционеры скупают работы самых дорогих и известных художников. «Это то же самое, как если бы владелец футбольного клуба, вместо того чтобы покупать игроков, которые принесут ему затем славу, победив в национальном чемпионате и в Лиге чемпионов, бросился бы на поиски бывших чемпионов, завоевавших когда-то эти трофеи, платя им непомерные гонорары».

Живой отклик в сердце любого русского читателя наверняка вызовет и этот пассаж итальянского специалиста: «И в наши дни некоторые так называемые ху-



Й.Бойс. Проникновение для фортепиано. 1966. Центр Помпиду, Париж

дожники, пользуясь протекцией политиков и недостатком вкуса у населения, равнодушием спешащих прохожих и недобросовестностью отдельных мэров, устанавливают на центральных городских площадях скульптуры сомнительного качества».

Достается и некоторым художникам, пользующимся, по мнению Бонами, незаслуженной славой: «Когда Гойя изображал ужасы войны, безумие и своих внутренних демонов, он думал именно о них, а не о том, чтобы узнавали его стиль. Сегодня, когда мы разглядываем его картины, нас буквально захватывает, завораживает сила и глубина его живописи, то, как он выразил свои внутренние переживания и мысли. Трагедия же Ботеро в том, что он все больше надувается, но взрыва так и не происходит».

Книга состоит из небольших эссе. Одно из них, посвященное Марселю Дюшану, мы предлагаем вам прочитать.

Уже готово!

После того как на примере живописи и фотографии я обнадежил вас, показав, что так называемое концептуальное искусство может делаться не только из идей, но и из вещей, пришла самая пора рассказать о Марселе Дюшане — отце искусства провокации, всего того, что заставляет вас восклицать: «И это вы называете искусством?!»

Будь у Марселя Дюшана дети, то одного, от немки, звали бы Йозеф Бойс, а другого, от американки, — Энди Уорхол.

Дюшан понял одну важную вещь: чтобы выдумать что-то новое, вовсе не обязательно это что-то делать. Все, что может стать произведением искусства, уже есть в окружающем нас мире. Искусство для Дюшана — это

все, что «уже готово». И чему он дал соответствующее название — *ready-made*, своего рода «сырое искусство».

Конечно, можно говорить, что «это как посмотреть» или что «все зависит от того, как вы это подадите», — такой подход сейчас в моде среди молодых поваров-экспериментаторов. Но Дюшан, задолго до шеф-повара каталонского ресторана *El Bulli* Феррана Адрии придумал, как раздувать и подогревать воздушные пузыри наилучшим образом.

Первое скульптурное произведение, как я уже говорил, он создал в 1917 году, и это был купленный в Нью-Йорке в магазине сантехники белый фаянсовый писсуар, который он назвал «Фонтаном» и подписал псевдонимом *R.Mutt*. Сегодня он признан чуть ли не самым значительным произведением искусства XX века и оценен в сумму около трех с половиной миллионов евро.

Некоторые считают это творение не столько революционным, сколько раздражающе провокационным. Среди них — никому ранее не известный 76-летний французский художник Пьер Пиночелли, который захотел использовать этот знаменитый писсуар по его прямому назначению, но был остановлен зрителями. Недавно в парижском Центре Жоржа Помпиду, где шла выставка, посвященная дадаистам, — группе, к которой примыкал и Дюшан, — он снова попытался оприходовать этот писсуар, а потом еще и разнести его молотком.

Противники Марселя Дюшана вешают на него всех собак современного искусства. Почитатели же считают гением, чем-то вроде путеводной звезды искусства XX века. Как бы там ни было, Дюшан радикально изменил наш взгляд на произведение искусства. Его реди-мейды очистили путь для самых рискованных экспериментов и помогли художникам освободиться от груза традиций.

Его истинными наследниками (помимо всегда немного завидовавших Дюшану Бойса и Уорхола) стали такие художники, как автор скульптуры из пылесоса Джефф Кунс и мексиканец Габриэль Ороско, выставивший на Венецианской биеннале в 1993 году пустую коробку из-под обуви и имевший там большой успех.

Дюшан объявил, что искусством может быть все что угодно и что не стоит его воспринимать слишком серьезно.

Настоящие шедевры, по его мнению, — не то, что хранится в музеях, а, наоборот, все то, чему нет места в галереях и музеях, на-



М.Дюшан. Большое стекло: новобрачная, обнажаемая своими холостяками. 1915–1923. Музей искусств, Филадельфия

пример просто приятная прогулка или игра в шахматы. Сам Дюшан именно из-за шахмат практически перестал быть художником и развелся с первой женой, которая, устав от его бесконечных поездок по шахматным турнирам, в один прекрасный день приклеила всех коней, ферзей и пешек к шахматной доске, сметя при этом с доски собственный брак.

Одаренный молодой художник, он еще в 1912 году написал картину «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», которая считается шедевром современного искусства и сейчас хранится в Музее искусств Филадельфии. Эту работу не приняли на Салон Независимых, посчитав недостаточно кубистской, — и раздосадованный Дюшан решил бросить живопись. В 1913 году эта же картина, выставленная на *The Armory Show* в Нью-Йорке, произвела сенсацию. Но, будучи упрямым, Дюшан не изменил решения и в течение всей жизни больше не брал кисти в руки. Со временем он стал легендой, но так по-настоящему и не разбогател.

Он часто любил повторять: «Предпочитаю дышать, а не работать». И с этим вряд ли можно поспорить. Он переехал в Нью-Йорк в 1915 году и только через сорок лет стал американским гражданином. В Париже при жизни у него не было ни одной персональной выставки. Сегодня же Центр Помпиду учредил премию Марселя Дюшана — одну из самых престижных в области современного искусства.



М.Дюшан. L.H.O.O.Q. 1919.
Музей искусств, Филадельфия



М.Дюшан. Étant Donnés (А чего вы еще ждали?). Повторение инсталляции 1946–1966 гг.
Музей искусств, Филадельфия



М.Дюшан. Отчего бы не чихнуть Розе Селави? 1921.
Музей искусств, Филадельфия

Он вел уединенный образ жизни, редко выставлялся, но зато часто возвращался к своим работам, вновь переделывая их, в том числе и к писсуару, оригинал которого утерян. Время от времени он продавал их другу — коллекционеру Вальтеру Аренсбергу. После они все были переданы в дар Музею Филадельфии — единственному настоящему «храму» Дюшана, — включая самое загадочное и знаменитое его произведение — «Большое стекло», действительно сделанное из стекла, свинца и красок, но нанесенных не кистью. Дюшану эта работа нравилась тем, что в отличие от холста она была прозрачной. Стекло это случайно повредили, но художник не стал поднимать шум, решив, что с трещинами оно стало даже красивее.

Почти все в жизни Дюшан оставлял на волю случая. Любил женщин и ненавидел семью — не как институт, а как источник бесполезных расходов.

Он путешествовал, надев две рубашки, чтобы иметь чистую смену и не брать с собой чемодана. Чемодан он сделал сам — это одно из лучших его произведений. Назвал он его *Boîte-en-valise* («Коробка в чемодане»), заполнив уменьшенными копиями всех своих произведений.

Он любил повторять, что эротизм мог бы стать таким же направлением в искусстве, как импрессионизм, сюрреализм или кубизм. Для своей ретроспективы 1963 года в пасаденском Музее Нортон Саймана он снялся на фото играющим в шахматы с обнаженной женщиной и курящим сигару.

На какое-то время он решил сменить имя и стал подписываться как *Rose Sélavy*, играя словами *Eros* и *c'est la vie*: «эрос — это жизнь». Он вообще любил жонглировать словами и названиями, как в знаменитой ра-

боте *Why not sneeze Rose Sélavy?* («Отчего бы не чихнуть Розе Селави?»), представляющей собой клетку для птиц, внутри которой лежат кубики мрамора, напоминающие сахар, термометр и кость каракатицы.

За время, пока он жил в Париже (на седьмом этаже дома на рю Ларрей, 11), он придумал дверь, которая одновременно может быть закрытой и открытой, подписав ее и тем самым превратив в произведение искусства. В 1978 году она была выставлена на Венецианской биеннале, и местные добросовестные маляры, увидев, что дверь немного обшарпана, решили ее побелить, замазав вместе с грязью дату и подпись. Ее владельца, итальянского галериста Фабио Сарджентини, чуть не хватил удар — и администрации Биеннале пришлось заплатить ему кучу денег. Дюшана же, если бы ему рассказали эту историю, она бы скорее всего только позабавила.

Другу, который с завидным упорством просил подарить ему какую-нибудь работу, он презентовал книгу, висевшую за окном собственной квартиры, объяснив, что если бы он ее вернул в библиотеку или если бы она висела за другим окном, то перестала бы быть произведением искусства.

Он кощунственно пририсовал усы и бородку на репродукции знаменитой Джоконды.

Некоторые подозревают, что работы, про которые Дюшан говорил, что где-то их подобрал «уже готовыми» (*ready-made*), на самом деле он изготовил сам, поскольку считал искусство чем-то сродни ремеслу. Может, это действительно так, но тогда он выставил нас дураками дважды.

Последнее его произведение, которое тоже хранится в Филадельфии, представля-



М.Дюшан. Коробка в чемодане. 1941–1954

ет собой очень странную инсталляцию. Ее название — *Étant Donnés* — можно вольно перевести как «А чего вы еще ждали?» Она представляет собой дверь от сарая, в которой проделаны две дырки — для каждого глаза. А в дырки можно разглядеть деревенский пейзаж с раскинувшейся на траве, интимными частями к зрителю, обнаженной женщиной с масляной лампой в руке. Возможно, идея этой работы была навеяна знаменитой картиной Густава Курбе 1866 года «Происхождение мира», где те же интимные подробности выставлены во всей красе.

Будучи умным человеком и обладая хорошим чувством юмора, Дюшан быстро сообразил, что лучший способ всегда быть в центре внимания — прикинуться маргиналом. И время подтвердило его правоту. Он заявлял, что ведет жизнь официанта, и постоянно задавался вопросом, почему всегда умирают другие.

Клич 1968 года «Вся власть воображению!» наверняка бы его, мастера иронии, страшно раздражал. Зачем нужно какое-то «воображение»? Ведь все уже готово.

На самом деле Дюшан, даже бросив заниматься искусством, остался художником. Выбирая между писсуаром в магазине и горой Сент-Виктуар, которую Сезанн написал более ста раз, он выбрал писсуар, поскольку не видел большой разницы между писсуаром и горой — оба объекта уже существовали, а не были придуманы. Другими словами, Дюшан относился к вещам так же, как живописец к пейзажу.

Современная художница Шерри Левин сделала позолоченную копию писсуара, как бы говоря нам, что когда-то «уже сделанное», войдя в историю искусства, обретает более высокую ценность, причем не только коммерческую, но и символическую. Осталось подождать, когда кто-то поместит золотой писсуар Шерри Левин в свою ванную.

Еще несколько цитат из книги

«Искусство — это кровь в жилах мировой истории».

«История искусства — это череда опозданий и революций. Иногда мы лишь задним числом осознаем, что тот или иной художник совершил революцию (вспомним Дюшана). Иногда художник создает революционные произведения лишь под конец карьеры (вспомним Гойю)».



Г.Курбе. Красные яблоки. 1871. Частное собрание

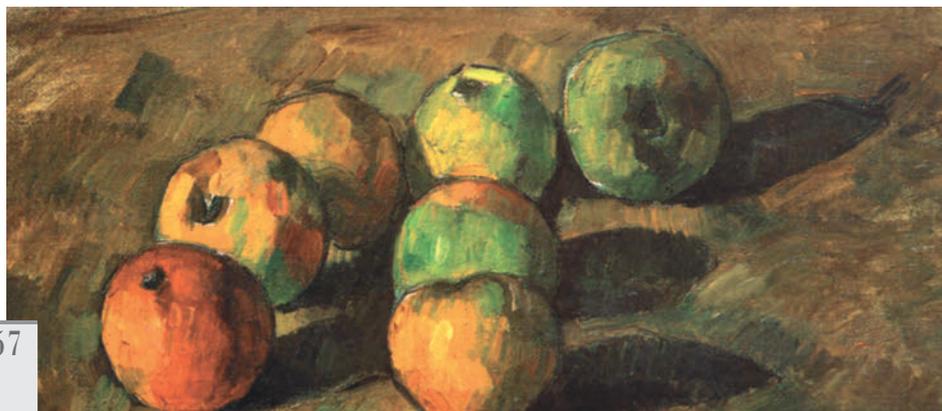
«Ценность искусства в том, что, хотя его делаем не мы, оно в то же время стимулирует нас сделать нечто свое, способное обогатить нашу жизнь и наш внутренний опыт».

(О постмодернизме.) «Смысл этого непонятного термина, ставшего очень модным в середине 70-х годов, так никто и не смог толком объяснить — кроме того, что он дает возможность смешивать понемногу разные стили, создавая произведения не очень хорошего вкуса, китч».

«Дело в том, что живопись сплошь и рядом путают с техническим мастерством и тягой к красоте, в то время как в ней важны всего два критерия — идеи и эмоции. Недостаточно просто воспроизвести яблоко, как оно выглядит на дереве или на лотке у продавца фруктов. Надо также суметь передать нечто невидимое. То, что внутри, — не червяка, разумеется, а «душу» яблока, тысячи оттенков его идеи, то универсальное и всеобщее яблока, которое вовсе не обязательно видеть, чтобы понять».

искусство (декабрь)
2015

П.Сезанн. Натюрморт с яблоками.
1878. Частное собрание





Книга А.Аткинс «Водоросли Британии: цианотипные отпечатки» («British Algae: Cyanotype Impressions»). 1843–1853

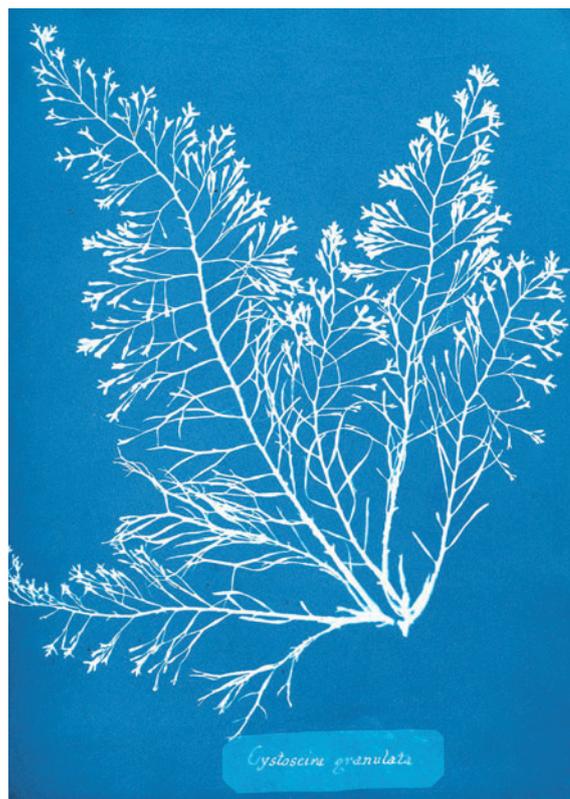
Мастерская



Джон Гершель (1792–1871). Фотография. 1860-е

Ирина
ДРОНОВА,
Ольга
ВОЛКОВА

Иллюстрация из книги А.Аткинс «Водоросли Британии: цианотипы»



ЦИАНОТИПИЯ

ТЕХНИКА ДЛЯ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ

Цианотипия, которую сейчас называют альтернативным, то есть редко используемым методом фотографии, является при этом одним из самых простых и одновременно самых старых ее видов. Она возникла вскоре после изобретения дагеротипии. Ее придумал в 1842 году английский физик и астроном Джон Гершель. В привычной нам фотографии используется серебро, а в цианотипии — соли железа и калия, которые после нанесения на поверхность и высыхания становятся чувствительными к солнечному свету.

Гершель, кстати говоря, и ввел в обиход слово «фотография», а заодно и слова «негатив» и «позитив». Он видел в своем изобретении только утилитарный смысл и использовал его для копирования математических таблиц и чертежей. А вот Анна Аткинс, дочь друзей Гершеля, занимающаяся ботаникой, узнав об изобретении, сделала цианотипические изображения экспонатов своей коллекции водорослей и напечатала в

Другие мастер-классы И.Дроновой см. в № 1, 7–8/2014 и 7–8/2015.

1843 году первую в истории книгу с фотоиллюстрациями.

Сегодня мы с вами попробуем сделать фотографии методом цианотипии.

Процесс изготовления

На ровную плотную поверхность: бумагу, картон, ткань, дерево, керамику — наносится светочувствительный состав. Основное требование к поверхности — достаточная плотность (из бумаг лучшая — акварельная) и способность впитывать, принимать жидкость. Состав нужно наносить в затененной комнате. Допускается свет неяркой лампы накаливания, но не солнечный свет и не свет люминесцентной лампы. После нанесения поверхность должна высохнуть в темном месте. Иногда пишут, что можно ускорить процесс высыхания, используя фен в холодном режиме, но естественное высыхание предпочтительнее.

Подготовленная таким образом поверхность остается светочувствительной в течение примерно недели, но лучше продолжить процесс сразу после ее высыхания. Тут есть два пути. Первый — изготовить так называемую *фотограмму*. Для этого на поверхности раскладывают предметы с выразительными силуэтами. Это могут быть засушенные или живые растения, ветки, кружева, бумажные узоры. После экспонирования на свету на поверхности останутся силуэты предметов.

Второй путь — изготовить настоящую *фотографию*, положив на обработанную поверхность прозрачный негатив изображения. Самый простой способ его получения — распечатать фотографию на прозрачной пленке или кальке для принтеров. Поскольку в цианотипии пропадают тонкие тональные переходы и мелкие детали, имеет смысл предварительно сделать изображение очень контрастным.



Н.Лапшин. Лимон. 2009



Анна Аткинс (1799–1871). Фотография. 1861

Во многих случаях рабочую поверхность и находящиеся на ней предметы или негативы располагают между двумя стеклами и закрепляют конструкцию по краям. С одной стороны, это обеспечивает плотное прилегание предмета или негатива к рабочей поверхности, предотвращает малейшие сдвиги и гарантирует четкость изображения. С другой — стекло задерживает ультрафиолетовый свет, и экспонироваться цианотипия, покрытая стеклом, будет существенно дольше. Таким образом, решение, нужно ли использовать стекло, зависит от конкретной задачи.

Все эти манипуляции, как и нанесение состава на первом этапе, нужно производить при приглушенном свете. А вот когда все подготовлено, следует обеспечить цианотипии яркий свет. Лучше всего — свет солнечный, но в его отсутствие подойдут и яркие лампы дневного света, а еще лучше — специальные фитолампы и ультрафиолетовые лампы (при их использовании нужно надевать защитные очки). Можно поместить цианотипию в сканер или ксерокс и несколько раз ее «отсканировать» — лампы у таких устройств очень яркие.

Время экспонирования очень сильно разнится в зависимости от того, какой источник света используется. При ярком прямом солнечном свете бывает достаточно и десяти–двадцати минут; если солнечный свет проходит через стекло, время увеличивается

Иллюстрация из книги А.Аткинс «Водоросли Британии: цианотипные отпечатки»



вдвое; если на улице пасмурно, для проявления изображения может понадобиться от нескольких часов до целого светового дня. С лампами тоже все по-разному в зависимости от их мощности и близости к рабочей поверхности.

Под воздействием света открытые области бумаги, ткани и др. становятся синими, а закрытые предметами или негативами сохраняют свой изначальный цвет (обычно цианотипии делают на белой поверхности, но возможны варианты). Когда цвет становится достаточно ярким, цианотипию хорошо промывают под проточной водой в течение 5–10 минут и высушивают. При промывке вымывается непрореагировавшая, «непроекспонированная» эмульсия.

В течение еще двух-трех дней цианотипия становится темнее, цвет усиливается. В некоторых случаях используют дополнительный закрепитель. Чаще всего это обычная аптечная перекись водорода, которая превращает синий цвет цианотипии в насыщенно фиолетовый.

Пока цианотипия еще сырая, ее можно тонировать, окунув в обычный чай, — в таком случае она приобретает сероватый или коричневатый оттенок в зависимости от качества и крепости чая. Чтобы изображение не стало слишком темным, можно добавить в чай немного соды. А можно использовать раствор соды, чтобы «отретушировать» результат: сода может сделать яркий цвет бледнее или вообще обесцветить поверхность.

Изображение, полученное при помощи цианотипии, держится 20–30 лет, а затем теряет цвет, выцветает. Однако удивительная особенность цианотипии в том, что выцветшее изображение восстановится, если его некоторое время подержать в темноте.

Химические подробности для самых упорных

Для изготовления цианотипии нужны два ингредиента: лимонноамиачнокислое желе-

ное железо — ферроцитрат аммония (III) и красная кровяная соль — ферроцианид калия. Обычно их покупают в магазине химических реактивов, реже они продаются в фотомагазине как специальный набор для цианотипии. Вначале каждый из ингредиентов растворяется в воде в строго определенном соотношении. Примерное количество — 25 граммов железа на 100 мл воды и 10 граммов калия на 100 мл воды.

Допускается, чтобы растворы слегка различались по крепости, — в зависимости от этого цвет цианотипии может варьироваться от голубого до темно-синего. Увеличение концентрации ферроцитрата аммония сдвинет тональность отпечатка к голубому, а преобладание ферроцианида калия даст темно-синий тон.

Полученные растворы достаточно стойкие, их можно долго хранить в бутылочках из коричневого стекла в темном месте, но нельзя ставить в холодильник: соли могут выпасть в осадок.

Затем растворы соединяют в пропорции один к одному и покрывают готовой жидкостью рабочую поверхность. Получившаяся эмульсия долго не хранится, поэтому ее смешивают непосредственно перед изготовлением цианотипии. После высушивания и экспонирования на свету на рабочей поверхности образуется ферроцианид железа, который еще называют *берлинской лазурью*. Цвет «берлинская лазурь», он же *прусская голубой*, обязан своим названием этому химическому соединению.

Мастер-класс

Сделать цианотипию, используя химические реактивы, было бы уместно на уроке химии или на занятии школьного фотокружка. Мы же предлагаем вам сосредоточиться на художественной стороне дела и использовать готовые растворы, продающиеся в фотомагазинах, магазинах для хобби и художественных магазинах. Мы использовали состав *Inkodye* фирмы *Lumi* (1).

Предлагаем вам сделать цианотипию на ткани. Традиционно считается, что для цианотипии лучше подходят плотные хлопчатобумажные ткани, но вообще-то можно получить интересный результат практически на любой ткани.

Предупреждаем вас, что растворы, с которыми мы будем работать, могут оставлять пятна на ткани и мебели, поэтому парты нужно закрыть газетами или полиэтиленом, а при работе использовать фартуки или старые рубашки. Нежелательно также, чтобы жидкость попадала на кожу, поэтому воспользуйтесь резиновыми перчатками.

Нам понадобятся:

- белые куски ткани или футболки, на которых мы хотим получить изображение;
- набор растворов для цианотипии (не забудьте прочитать прилагающуюся инструкцию);
- плоские кисточки или узкие валики;
- емкость с широким горлышком, в которую удобно перелить рабочий раствор;
- засушенные растения, вырезанные силуэты и т.п.;
- солнечный свет или УФ-лампа;
- резиновые перчатки;
- передник или старая рубашка;
- газеты или пленка;
- веревка и прищепки.

Что мы делаем

1. Покрываем парты газетами или пленкой и аккуратно раскладываем на них ткань.

2. Закрепляем ее скотчем, чтобы она не двигалась при нанесении раствора и чтобы у нашей цианотипии были аккуратные края.

3. Наносим раствор валиком или кисточкой. Если наносить валиком, расходуеться больше раствора. Стараемся нанести раствор равномерно, иначе разные части готовой цианотипии будут иметь цвет разной интенсивности (2).

4. Дожидаемся высыхания ткани (можно высушить ее на веревке, это будет быстрее) и раскладываем на ее поверхности задуманный узор или силуэт (3,5). Можно, если есть возможность, напечатать на пленке негатив фотографии или использовать готовый негатив, вложенный в набор для цианотипии (4). Можно закрыть все сверху стеклом.

5. Включаем яркий свет, ультрафиолетовую лампу (не забываем предварительно надеть защитные очки), раскрываем шторы или выносим цианотипию на улицу (в этом случае нужно раскладывать ее на подложке из стекла или плексигласа).

6. Дожидаемся появления на ткани яркого цвета. Обычно это синий цвет, но в наш набор входят растворы, с помощью которых можно получить и синий, и красноватый цвет (7,8).

7. Окунаем ткань в раствор закрепителя.

8. Как следует прополаскиваем ткань в холодной воде.

9. Сушим цианотипию на веревке или разложив на плоской поверхности.

Подсказка

Ткань с цианотипией не стоит замачивать и стирать в стиральной машине с обычным порошком. Лучше аккуратно стирать руками и при стирке использовать шампунь.

*искусство (декабрь)
2015*



1



2



3



4



5



6



7



8



ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

До 15 января 2016 г. ведется прием заявок на второй поток 2015/16 учебного года

образовательные программы:

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ – 108 УЧЕБНЫХ ЧАСОВ
Стоимость – 4990 руб.

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ – 72 УЧЕБНЫХ ЧАСА
Стоимость – от 3990 руб.

По окончании выдается удостоверение о повышении квалификации
установленного образца

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

Пожалуйста, обратите внимание:

заявки на обучение подаются только из Личного кабинета,
который можно открыть на любом сайте портала www.1september.ru

ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

ПОДПИСКА НА ОДИН ЖУРНАЛ

НА ПОЧТЕ ПО КАТАЛОГУ «РОСПЕЧАТЬ» или НА САЙТЕ www.1september.ru

НА ПЕРИОД С 1 ЯНВАРЯ 2016 ПО 30 ИЮНЯ 2016 (I полугодие)



Варианты подписки

- Печатная версия – **2200** р. (приходит на почтовый адрес)
- Электронная версия на CD – **800** р. (приходит на почтовый адрес)



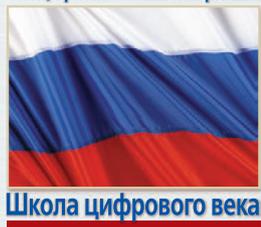
- Электронная версия (приходит в Личный кабинет) – **500** р.

Подробнее на сайте www.1september.ru

ПОДПИСКА НА ВСЕ ЖУРНАЛЫ ДЛЯ ВСЕХ РАБОТНИКОВ ШКОЛЫ

НА ПЕРИОД С 1 АВГУСТА 2015 ПО 30 ИЮНЯ 2016 (весь учебный год)

Общероссийский проект



Каждому учителю доступны в Личном кабинете

- 24 журнала (включая журнал «Искусство»)
- 35 курсов повышения квалификации
- 460 брошюр по всем предметам

Стоимость участия школы в проекте

- 6 тысяч рублей от школы за весь 2015/16 учебный год независимо от количества педагогических работников

Оформление участия в проекте – круглогодично на сайте digital.1september.ru

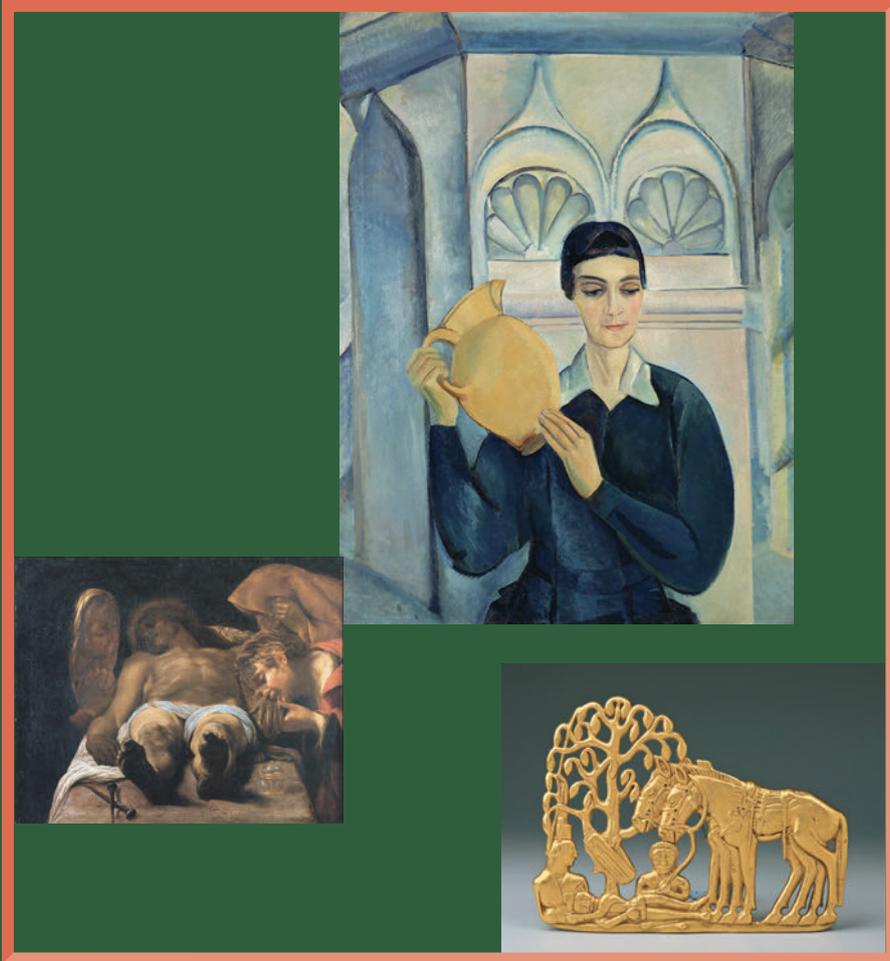
Подписка на журнал и участие в проекте могут быть оформлены как от организации, так и от физического лица. При оформлении подписки **на сайте** оплата производится либо по квитанции в отделении банка, либо электронными платежами on-line



12

Сны наяву

Выставка Павла Кузнецова в ГТГ



16

Караваджо и его последователи

Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина

26

Переживание скульптуры

Два статьи о скульптуре.

Статья шестая

18

Циантопия

Техника для работы с детьми

