

# ИСКУССТВО

*Традиционные*

№ 7-8  
2015



*страница*

54

*голландские*

# ИЗРАЗЦЫ

ВСТРЕЧА КРАСОТЫ И ПОЛЬЗЫ

16

**Чистота письма –  
чистота души**

*Выставка  
каллиграфии*

20

**Графика  
военных лет**

*Забывшие страницы*

28

**Переживание  
скульптуры**

*Цикл статей  
о скульптуре.  
Статья третья*

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

● [1september.ru](http://1september.ru)

**Первое сентября**

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

июль–август  
2015

- Все подписчики журнала имеют возможность получать электронную версию, которая не только является полной копией бумажной, но и включает дополнительные электронные материалы для практической работы. Для получения электронной версии:
- 1) откройте Личный кабинет на портале «Первое сентября» ([www.1september.ru](http://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 №7-8

2015

## Галерея

Виктория Хан-Магомедова



### Выставки

Шансонье с фотоаппаратом 4

Выставка фотографий Робера Дуано в ММАМ

Виктория Хан-Магомедова



Красота живописных решений 8

Выставка Михая Мункачи в ГМИИ им. А.С. Пушкина

Виктория Хан-Магомедова



Альберт Уотсон – фотограф звезд 12

Выставка в ММАМ

Виктория Хан-Магомедова



Чистота письма – чистота души 16

Выставка в Современном музее каллиграфии в Москве

## Мансарда художника

Надя Плунгян



### История искусства

Графика военных лет 20

Забывшие страницы

Елена Медкова



Переживание скульптуры 28

Цикл статей о скульптуре. Статья третья

Николай Барабанов

### Музыка

«Хованщина» 40

Прошлое и настоящее великой оперы

## Мастерская

Ирина Дронова

### Мастер-класс

Почти настоящее 50

Баттенбергское кружево

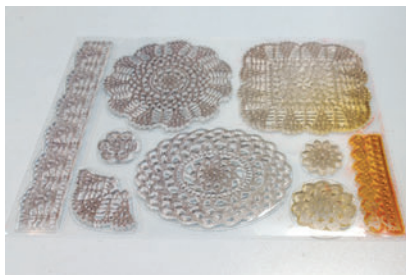
Марина Щедрина



### Простые техники

Традиционные голландские изразцы 54

Встреча красоты и пользы



УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 7–8 (511)  
ИЮЛЬ–АВГУСТ/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 и оформление: 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](mailto:artred@1september.ru)  
Сайт: [art.1september.ru](http://art.1september.ru)

Журнал распространяется только по подписке

### ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

Подписка на сайте [www.1september.ru](http://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](mailto:podpiska@1september.ru)

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

Подписано в печать: по графику 15.04.15, фактически 15.04.15  
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](http://www.chpd.ru), E-mail: [sales@chpk.ru](mailto: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](http://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)

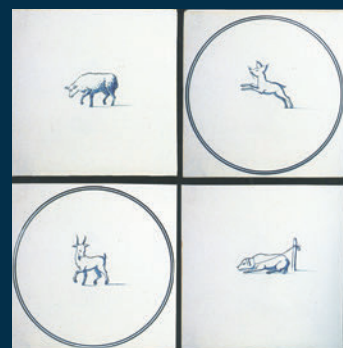
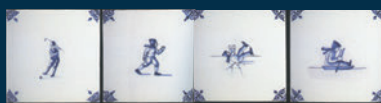
### ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

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



К материалам, отмеченным этим символом, есть прило-  
жения в Личном кабинете на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)

На 1-й странице обложки: иллюстрация из материала  
«Традиционные голландские изразцы». См. стр.54



*Традиционные*



*голландские*

**ИЗРАЗЦЫ**

*страница*

**54 ВСТРЕЧА**



**КРАСОТЫ**

**И ПОЛЬЗЫ**





Г а л е р е я



Поцелуй на площади Отель-де-Виль. 1950

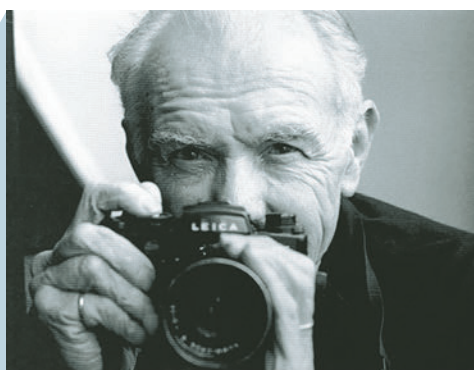
## ШАНСОНЬЕ с фотоаппаратом

ВЫСТАВКА ФОТОГРАФИЙ РОБЕРА ДУАНО В ММАМ

«Поцелуй на площади Отель-де-Виль» (1950) — один из снимков, сделавших Дуано знаменитым. В течение 60 лет творческой деятельности он вновь и вновь переписывал окружающую реальность, замораживая для вечности «обычные жесты обычных людей в обычных ситуациях». Более ста черно-белых авторских отпечатков прославленного мэтра, шансонье от фотографии, воспевавшего Париж и парижан, можно созерцать на выставке «Красота повседневности» в Мультимедиа-арт-музее в рамках IX Международной московской биеннале «Мода и стиль в фотографии — 2015». Восхищает удивительная способность мастера с дружелюбным юмором, с любовью ко всему увиденному фиксировать моменты повседневной жизни, чтобы трансформировать их в поразительные снимки.

Дуано родился в 1912 году в пригороде Парижа Жантийи. В 1929-м получил диплом гравера-

Виктория  
ХАН-МАГОМЕДОВА



Робер Дуано





Музыкант под дождем. 1957



Школьные часы. 1956

литографа, окончив Высшую школу графического искусства и печатного дела Этьенн, но вскоре осознал, что его настоящая страсть — фотография. Его жизнь изменилась после знакомства со скульптором, художником, фотографом Андре Виньо, который ввел его в круг представителей французского авангарда, помог найти работу в фирме «Рено».

В начале 1930-х Дуано начинает работать в мастерской Виньо, одной из лучших в Париже, оборудованной по последнему слову техники. Но истинным его призванием стала фотожурналистика, он испытывает острое желание выйти на улицу и поиграть с объективом. Так он находит свой стиль, в котором отчетливо видна дистанция между фотографом и его персонажами. Он был слишком робок в общении с людьми: «Я сожалел, что не могу быть ближе к людям, но не осмелился слишком приблизиться к ним», — говорил фотограф. И эти образы, вокруг которых столько воздуха, сегодня кажутся особенно трогательными.

Дуано хотел запечатлеть нечто сверхреальное в повседневной

жизни, выявляя забавные, острые, грустные проявления человеческой природы. Снимая улицы Парижа как свободный художник, он продавал их журналу *Life* и другим международным изданиям. Некоторые фотографические материалы стали основой его книги «*La Banlieue de Paris*» — о жизни парижских пригородов (совместно с писателем Блезом Сандрамом).

Во время Второй мировой войны Дуано участвовал в движении Сопротивления, в 1944-м создал фоторепортаж о борьбе героев Сопротивления против нацистов. После войны продолжал сотрудничать с журналами *Life*, *Vogue*, другими изданиями. Самый блестящий период его творчества — 1950-е годы, и он особенно хорошо представлен на выставке. Сила Дуано — в умении терпеть и ждать. Он часами караулил на улицах французской столицы своих персонажей, высматривал объект, привлекая его внимание, и обессмертил эти уникальные поэтические мгновения, в которых смешались юмор, беспечность, радость, страсть, иногда меланхолия («*Бистро*», 1950; «*Лестничная диагональ*», 1953; «*Коко*», 1952; «*Зуб*», 1954).

Изображение двух детей, играющих у Эйфелевой башни, — обобщенный образ детства 1950-х («*Дети*», 1954). Здесь Дуано фокусирует внимание зрителя на детях, делая фон, очертания башни и зданий, размытым, это как бы обрамление для сценки. Один из самых трогательных снимков — «*Музыкант под дождем*» (1957). Музыкант держит зонтик над виолончелью, пытаясь защитить ее от дождя, в то время как художник на заднем плане все еще пишет картину.



Братья. Париж. 1936

Фотография, по мнению Дуано, — прекрасная история любви, момент счастья. Этим состоянием влюбленности он руководствовался в течение всей карьеры. Он восхищался любой увиденной вещью, стремился сохранить ее на снимке. Не для себя, а для того, чтобы разделить радость с другими. Дело вовсе не в использовании подходящей техники и не только в острой наблюдательности, но и в способности почувствовать и остановить мгновение. Такое состояние вдохновения очень близко к тому, что переживает поэт, когда сочиняет стихи. Дуано был великолепным рассказчиком и вдохновлялся многими литературными сочинениями. Не удивительно, что его друзьями были поэты и писатели — Превер, Сандрар, Робер Жиро.

Дуано остается для нас поэтом повседневности, снимки которого свидетельствуют о бесконечной любви к парижским улицам и людям, живущим в этом городе. Это и лирическое воспоминание, и впечатляющее историческое свидетельство. Выставка убедительно раскрывает все грани таланта мастера.

*искусство  
(июль - август) 2015*

Дополнительные материалы  
находятся в Личном кабинете  
на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)



Хлеб Пикассо. Валлорис. 1952



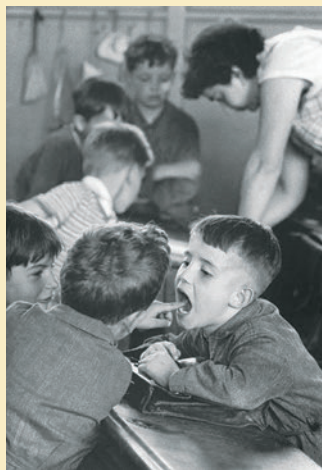
Дети. 1954



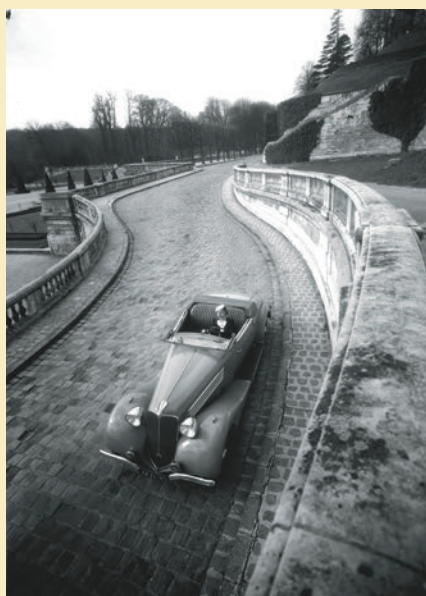




Гримерная Ланвин. Париж. 1958



Зуб. 1954



Renault Nervasport.  
Парк Сен-Клу. 1937



Белая машина и кисть. Палм-Спрингс. 1960

Надувные лебеди. Палм-Спрингс. 1960







Мильтон, диктующий дочерям поэму «Потерянный рай». 1878.  
Венгерская национальная галерея, Будапешт



Зевающий подмастерье. 1869.  
Местонахождение неизвестно

## К Р А С О Т А живописных решений

ВЫСТАВКА МИХАЯ МУНКАЧИ В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА



Автопортрет. 1881.  
Венгерская национальная галерея,  
Будапешт

Виктория  
ХАН-МАГОМЕДОВА

И сегодня почитатели, историки искусства, коллекционеры считают венгра Михая Мункачи (1844–1900) крупным художником. При жизни он пользовался невероятной популярностью. Уже первая значительная картина «Камера смертника» (1869) была отмечена золотой медалью на парижском Салоне в 1870-м. А в 1878-м на Всемирной выставке в Париже Мункачи получил золотую медаль за холст «Мильтон, диктующий дочерям поэму «Потерянный рай».

Трилогия Мункачи, посвященная Христу, вызвала восхищение у сотен тысяч зрителей в Европе и США. Мировая пресса регулярно сообщала о появлении его работ. Европейские и американские коллекционеры покупали его холсты непосредственно в мастерской. И в наши дни на мировых аукционах картины художника продаются по очень высокой цене.

Огромное признание, исключительную популярность и продолжительный успех Мункачи и его произведений частично можно



Пыльная дорога. Ок. 1880. Венгерская национальная галерея, Будапешт



Похитительница конфет. Ок. 1885. Собрание Имре Пакха

приписать крайностям его жизни: отчаянная борьба с бедностью и неожиданное признание, нищета и ослепительное великолепие, депрессия, одиночество и суетная светская жизнь. Работа помощником у мастера плотницкого ремесла вырвала его из беспросветной бедности. Он преодолел все трудности благодаря силе воли, отваге, таланту, ведомый единственной целью — полностью посвятить себя творчеству.

Михай учился рисованию в венской и мюнхенской академиях художеств. Затем отправился в Дюссельдорф к профессору Л.Кнаузу, мастеру многофигурных жанровых сцен, чьи картины произвели сильное впечатление на молодого художника.

Уже в первой работе «Камера смертника» он продемонстрировал интерес к передаче эмоций персонажей, психологических нюансов характера. Эта картина прославила Мункачи. Парижский дилер Гупиль стал покупать его работы в мастерской в Дюссельдорфе, где художник обосновался в 1868 году.

По совету люксембургского мецената и коллекционера барона де Марша (ставшего его покровителем) Мункачи в 1871 году переехал в Париж, где ему нашли мастерскую.

Барон и его жена Сесиль поддерживали художника, который в то время скептически относился к своему таланту. В 1873-м барон умер, и Мункачи женился на его вдове. Брак внес изменения в жизнь и искусство Мункачи. Блеск и элегантность

приемов у четы Мункачи регулярно освещались в прессе, были известны в Париже и Европе. Для поддержания нового образа жизни требовалось много средств, и художник продавал свои старые и новые картины. Произошли изменения в стиле и тематике его работ. В 1875–1877 годах еще встречаются жанровые полотна с элементами реализма, в темных тонах, а после 1878-го жанровые картины на сюжеты из народной жизни он уже не пишет, его палитра становится более яркой и насыщенной, художник добивается особого свечения на холсте.

Он стал писать на заказ много салонных работ, не скрывая цели: покрыть расходы на содержание дворца. Практичная жена ожидала от нового стиля финансовых результатов. В 1878 году в Париже Мункачи подписывает десятилетний контракт с австрийским дилером Шарлем Зедельмейером. Прибыльный с финансовой точки зрения, контракт по существу был кабальным, так как мешал творческому развитию художника. По условиям контракта он был обязан писать работы на темы и в стиле, которые нравились публике и арт-дилерам. В основном это были салонные картины и натюрморты, которые Зедельмейер продавал за большие деньги. Не удивительно, что половина творческого наследия Мункачи — в частных и государственных собраниях мира. На картинах изображены сцены в интерьере (фон — элегантная студия художника) с изысканно одетыми молодыми женщинами и

детьми, семейные события, игра на фортепиано и проч. Помимо салонных и пейзажных работ, он писал портреты.

В поисках новых тем художник обратился к Гёте и Мильтону и в 1878 году написал картину «Мильтон, диктующий дочерям поэму «Потерянный рай». Картина имела огромный успех. Художник стремился передать на полотне отношения персонажей друг с другом: Ева записывает слова отца, на ее лице — внимание и увлеченность. С волнением вслушивается в слова отца Юдифь. Красота поэмы захватывает и Рэчел: она откладывает шитье и тоже реагирует на услышанное. Всех объединяет центральный персонаж — поэт. В картине притягивают красота живописи, элегантность композиции, яркие краски.



Прогулка в парке Монсо. 1882. Собрание Имре Пакха



Во время европейского турне Мункачи посещал музеи в Вене, Мюнхене, Лондоне. Новый сюжет он нашел благодаря трилогии Э.Ренана «Жизнь Иисуса» (1863). С подачи Ренана Христос у Мункачи лишается ореола божественной власти и предстает перед зрителем как страдающий человек, способный умереть за правду. Книга Ренана побудила многих художников обратиться к такой трактовке образа Спасителя. Обращение к библейской теме, новый подход Мункачи к образу Христа имел ошеломляющий успех у публики, а критики сравнивали венгерского художника с Микеланджело.

Предприимчивый Зедельмейер устроил передвижную выставку картин Мункачи в США. Холст «Христос перед Пилатом» в 1887 году купил мультимиллионер Джон Уэйнмейкер за 160 тысяч долларов, а «Голгофу» в 1888-м он приобрел за 175 тысяч. Так Мункачи стал самым высокооплачиваемым художником в Европе.

Помимо государственных заказов, крупных полотен, таких как трилогия о Христе, «Смерть Моцарта», требовавших много усилий и времени, Мункачи писал пейзажи, многие из которых являлись этюдами к большим картинам. Его любимая тема — окрестности поместья жены в Колпаше. Ему нравилось изображать, как свет мерцает сквозь листву, сверкает на стволах деревьев.

В последнее десятилетие жизни Мункачи работал над крупными заказами — роспись потолка в Музее истории искусств в Вене «Апофеоз Ренессанса» с изображением трех великих мастеров Возрождения: Микеланджело, Рафаэля и Браманте. В 1894–1896 годах он написал третью картину о Христе (две – встреча с Пилатом), продолжал создавать портреты, пейзажи, салонные композиции.

Прикоснуться к искусству венгерского мастера, почувствовать его обаяние и притягательность можно на выставке «Вокруг Мункачи» в Галерее искусства стран Европы и Америки XIX–XX

веков (ГМИИ им. А.С. Пушкина). Хотя здесь отсутствуют основополагающие произведения («Камера узника», трилогия о Христе), художник представлен разнообразно: жанровые работы, салонные картины, портреты, натюрморты, пейзажи (из Венгерской национальной галереи и коллекции Имре Пакха). Демонстрируется не так много работ художника — всего двадцать одна картина, зато ее дополняют (как и во многих предыдущих музейных проектах) произведения европейских и русских мастеров (из ГТГ и ГМИИ), оказавших влияние на Мункачи или на которых повлияли его произведения. Это позволяет делать любопытные сравнения в способах и приемах живописания (пейзажи Мункачи и пейзажи Коро и Добиньи).

Более пятидесяти работ расположены в шести залах. В первом — «Автопортрет» (1881), «Эскиз росписи потолка», напоминающий о монументальном творении для венского Музея истории искусств. Интерес к социальной проблематике Мункачи обнаружил после знакомства с произведениями Ж.Ф. Милле и Г.Курбе («Пьяница-муж», «Деревенский герой»). Картину Мункачи «Женщина, несущая хворост» можно сравнить с холстом «Собирательницы хвороста» Милле. Зал с пейзажами Мункачи напоминает о пребывании художника в Барбизоне («Сумерки в Колпаше») и влиянии Коро, Милле и Курбе, чьи работы показаны в отдельном зале.

Два варианта «Пыльной дороги» написаны после возвращения Мункачи из свадебного путешествия. Основной мотив — кружащиеся вокруг крестьянской телеги облака пыли и солнечный свет, проникающий сквозь них. В картине «Пыльная дорога-1» более ясно обозначены телега и люди. А импрессионистическая «Пыльная дорога-2» предстает как розово-желтое видение, атмосферное чудо в духе У.Тёрнера. Необычны эти свежие и непосредственные работы, в которых автор задумывается о проблемах, связанных со световыми эффектами. И все же,

как ни странно, именно салонные работы Мункачи на выставке особенно привлекают внимание и запоминаются красотой живописного решения («Похитительница конфет», «Составление букета»).

Однако, как нам кажется, «фон», то есть картины художников «вокруг Мункачи» (неизвестные работы, все из запасников), перегружен, порой непонятен выбор («Портрет девочки» Ф. фон Ленбаха, «Дым окружной парижской дороги» Луиджи Луара).

Мункачи высоко ценили и в России (есть позитивные отзывы о нем В.Стасова и И.Репина), поэтому произведения русских художников уместны в контексте выставки («Портрет хористки» К.Коровина). Особенно хороши работы Репина («Портрет Веры Репиной»). Но выбор мог бы быть и иным. Например, не впечатляет посредственная и не характерная для П.Сведомского (единственного русского ученика Мункачи) картина «В мастерской масок». Тем не менее все произведения «вокруг Мункачи» весьма любопытны и заслуживают пристального внимания.

искусство

(июль - август) 2015

Дополнительные материалы  
находятся в Личном кабинете  
на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)



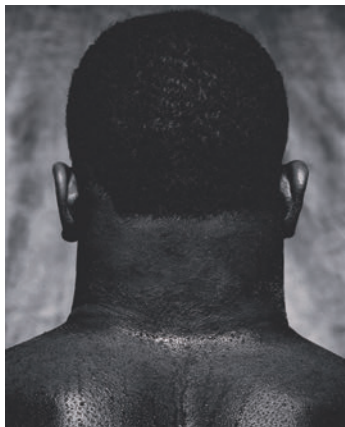
Большой букет цветов. 1881.  
Венгерская национальная галерея,  
Будапешт





Старуха, сбивающая масло. 1873. Венгерская национальная галерея, Будапешт





Майк Тайсон. Кэтскил,  
Нью-Йорк. 1986

Альфред Хичкок. Лос-Анджелес. 1973



## АЛЬБЕРТ УОТСОН — ф о т о г р а ф з в е з д

ВЫСТАВКА В ММАМ

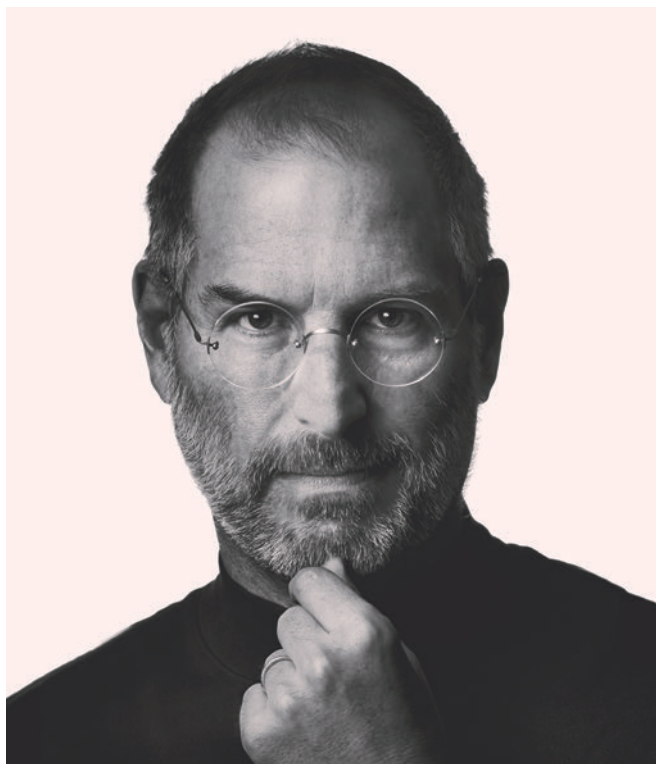


Альберт Уотсон

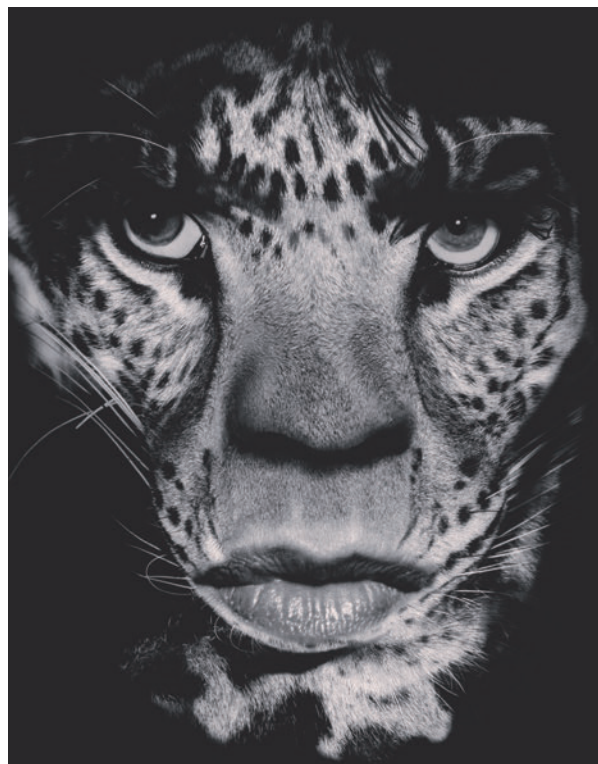
# Ж

ивущий в Нью-Йорке 73-летний британец Уотсон — один из самых крупных современных фотографов, автор прославленных снимков: постер к фильму «Убить Билла» с Умой Турман; внушительный пугающий затылок Майка Тайсона; Мик Джаггер в образе леопарда... Перед его объективом предстали знаменитые актеры, супермодели, политики: Джек Николсон, Дэвид Линч, Джонни Депп, Моника Беллуччи, Наоми Кэмпбелл, Билл Клинтон. Выставка «Альберт Уотсон» в рамках IX Московской международной биеннале «Мода и стиль в фотографии — 2015» в Мультимедиа-арт-музее знакомит с его творениями разных периодов. Уотсон и представить себе не мог, что для него, полуслеплого от рождения, занятия фотографией превратятся из страстного увлечения в профессию, которая и прославит его.

Виктория  
**ХАН-МАГОМЕДОВА**



Стив Джобс. Купертино, Калифорния. 2006



Мик Джаггер. Лос-Анджелес. 1992

Он родился в 1942-м в Эдинбурге, изучал графический дизайн в Колледже искусств и дизайна Дункана Джорданстонского в шотландском городе Данди, затем режиссуру в Королевском колледже искусств в Лондоне, работал клерком, учителем. Только после переезда в США фотография из хобби превратилась для него в успешную работу.

Первая же фотосессия для Компании *Max Factor* оказалась удачной, и Уотсон стал работать с крупными европейскими и американскими глянцевыми журналами: *Mademoiselle*, *GQ*, *Harper's Bazaar*. С того времени шотландец участвовал в сотнях рекламных кампаний для Chanel, Levi's, Prada, Dior. На обложке *Vogue* его снимки появлялись двести пятьдесят раз. В течение четырех десятилетий этот мастер чувственной, завораживающей, часто сенсационной фотографии царил в мире моды.

Поворотным моментом для карьеры Уотсона стала фотография Альфреда Хичкока с мертвой гусыней, которую мэтр фильмов ужасов держит за шею (1973). С тех пор он постоянно снимает знаменитостей,

придумывая для каждого персонажа свое особое сценическое решение (Джек Николсон, Майкл Джексон).

«Звезды приходят в мою мастерскую, часто становятся моими друзьями, многих я фотографирую несколько раз, мы спокойно работаем, вместе обедаем, болтаем: Турман, Депп... Они — современные символы, и мне нравится фотографировать тех, кто становится иконами: уникальными и незабываемыми», — говорит Уотсон. Как в случае с обнаженной супермоделью Кейт Мосс на крыше дома в Марракеше. Оригинал этой фотографии был продан за сто тысяч долларов на аукционе Кристи в Лондоне в 2007 году. Без помощи фотошопа, используя двойную экспозицию, он снял Мика Джаггера и леопарда (на месте Джаггера). И получился неповторимый снимок, в котором два изображения абсолютно сливаются.

Уотсон — перфекционист, его визуальный язык необычайно точен, каждую фотографию он продумывает до мельчайших деталей. Его образы привлекают мощью, виртуозной техникой. Фотографии Уотсона, излучающие чувственность, эротику,

телесность, претендуют на то, чтобы соблазнять любой ценой. Его интересует не техника сама по себе, а возможность с ее помощью открыть новые грани творчества. Поэтика и стиль для него важнее различных приспособлений и изощренных приемов, поскольку цель фотографии, по мнению Уотсона, не в умении виртуозно использовать камеру, а в открытии новых способов постижения мира. Несмотря на цифровую революцию, Уотсон предпочитает снимать на крупноформатную камеру, хотя сканирование и печать осуществляет с использованием новейших приспособлений.

Но шотландец не только занимается модной фотографией, создает портреты, но и делает натюрморты, городские пейзажи. Он издал несколько книг: «Циклоп», «Марокко», «Лас-Вегас»... В 1992-м он основал свою телевизионную компанию, сделал более двухсот пятидесяти коммерческих телевизионных программ, сейчас он занимается графическим дизайном и созданием фильмов. «Главное для меня, что я испытываю страсть к чистой фотографии. Вот почему я делаю так много вещей. Я не хочу



специализироваться по модной фотографии, пейзажу, хочу снимать все, что могу».

На выставке в Москве, помимо портретов и модных фотографий, представлены натюрморты («Еда»), снимки, сделанные в Лас-Вегасе, поразившем его. Он долго снимал Лас-Вегас, фиксируя улицы, здания, освещение, экзотические места, атлетов в цирке, мужчин-стриптизеров. Есть на выставке и весьма причудливые вещи: девушка с ацтекским веером между ног, различные изображения обезьян в масках на глазах.

В одном интервью Уотсон недавно сказал: «Фотограф — почти волшебник, он может творить чудеса с освещением, изменять вещи, делать их странными и эксцентричными, привлекательными или нет. Фотограф — хозяин своей судьбы». Блестящие творческие достижения Уотсона — тому свидетельство.



Кармен с чашкой и блюдцем. Нью-Йорк. 1996

искусство (июль - август) 2015

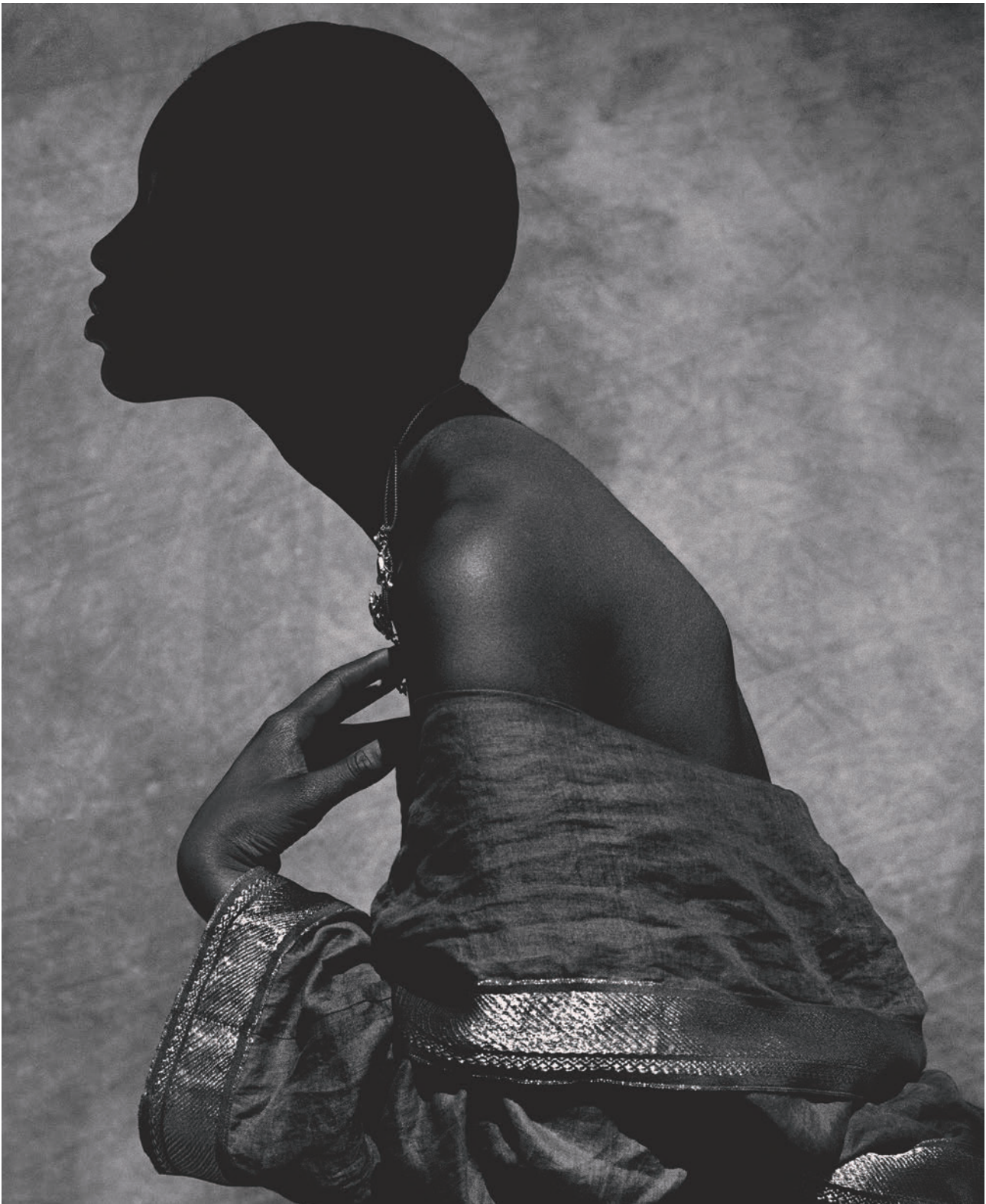
Дополнительные материалы находятся в Личном кабинете на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)



Кагафалк. Колорадо-стрит, Лас-Вегас. 2001



Обезьяна с пистолетом. Нью-Йорк. 1992



Наоми Кэмпбелл. Палм-Спрингс. 1989





Чен Фон Шех.  
Умиротворенный и  
невозмутимый настрой.  
2014

На выставке



## Чистота письма — ЧИСТОТА ДУШИ

ВЫСТАВКА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЕ КАЛЛИГРАФИИ  
В МОСКВЕ



Виктория  
ХАН-МАГОМЕДОВА

На выставке



В анонимном арабском трактате XI века по искусству письма говорится: «Искусство каллиграфии — редкий дар. Именно поэтому на каждое поколение приходится только один выдающийся мастер-каллиграф». Написанное слово получает значение талисмана, а процесс письма превращается в магическое действие.

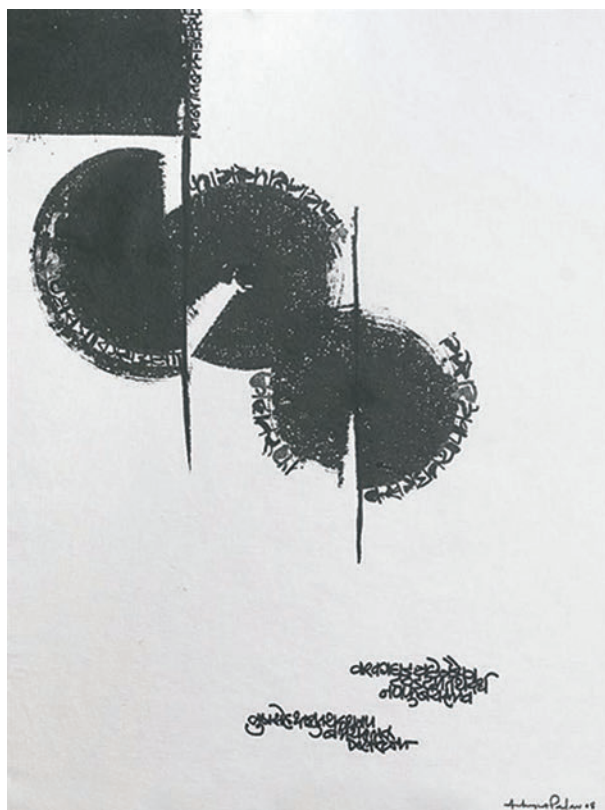
Чтение каллиграфической надписи благодаря свойству рождаемых ею эмоций не отличается от созерцания творения художника. Знатоки могут часами любоваться каждым поворотом кисти каллиграфа, открывая поэтический и философский смысл, заложенный в причудливых комбинациях линий и черт. Высоко оценивая искусство каллиграфии, Конфуций писал: «Если хочешь воздействовать с полной силой, изучай письмо».

Каллиграфия имеет длительную историю и сегодня высоко ценится. В Китае, Корее и Японии она до сих пор является одновременно чистым искусством и духовной дисциплиной. Письмо как знак, цвет, геометрия — герой живописного пространства...





На выставке



А.Палав. Путешествие небесной сферы. 2008

«Путешествие небесной сферы» (А.Палав), «Умиротворенный и невозмутимый настрой» (Чен Фон Шех) — такие поэтические названия дают своим работам художники, представленные на «Международной выставке каллиграфии — 2015» в Современном музее каллиграфии. Демонстрируются творения мастеров из 25 стран мира, рукописная Конституция РФ, миниатюрная композиция «Каллиграфия на крылышке мухи», инструменты для письма. Каждый участник нашел свою формулу, методику, концепцию, приемы использования каллиграфии, демонстрируя впечатляющую картину обращения художников к каллиграфии в наши дни. Цель проекта — «сохранение для будущего поколения редкого искусства каллиграфии».

Когда-то в мусульманских странах высоко ценилась каллиграфия, считалось, что «письмо — это половина знания». На основе шести арабских классических почерков с их прямыми и криволинейными начертаниями букв были разработаны различные стили, которые

совершенствовались в течение столетий. Особой утонченностью и красотой на выставке отличается каллиграфическая композиция знаменитого иорданского мастера Надара Мансура «Нынешнего дня над вами нет упреков...» (Сура Корана). Китайский каллиграф Юань Пу разрабатывает и изготавливает шрифтовые стили. Он — автор книг по каллиграфии, в его изобретательных и разнообразных композициях много поэзии («Сутра сердца»).

На выставке каллиграфия предстает как способ специфического художественного выражения и как послание. Для французского каллиграфа Жана Ларше, автора удивительных каллиграфических книжек-раскладушек, искусство каллиграфии навсегда останется привилегией небольшого круга избранных. Но кажется, что этот круг расширяется. Тунисский художник Нджа Махдауи считает, что каллиграфические знаки способствуют раскрытию чувств, облегчают людям общение друг с другом.

Британец Таши Маннокс, родившийся в буддистской семье, пятнадцать

лет был монахом и все эти годы учился копировать тибетские древние тексты. Его особенно вдохновляла каллиграфическая форма санскритского письма. Он усматривает свою миссию в наведении мостов между Востоком и Западом, ибо каллиграфия



Н.Мансур. «Нынешнего дня над вами нет (моих) упреков...». Сура 12, стих 92. 2009

воплощает в повседневной жизни мудрость, скрывающуюся за пределами обыденного мира. Искусство каллиграфии противостоит «бездушным» технологиям. «Острый контраст движения черной туши по листу белой бумаги открывает путь к пространству и свободе», — говорит Маннокс. Этим характеризуется и его совершенная «Священная каллиграфия».

Самая загадочная композиция на выставке — «Внутренняя мистика» американки Розы Хуарт. Ан Ванхентенрийк из Бельгии, художник-каллиграф, дизайнер, преподаватель, единственная показала на выставке трехмерный объект-чашу, которая словно начинает звучать, переполненная читаемыми и нечитаемыми, красивыми и обычными буквами, линиями, знаками. «Я люблю выражение букв, линий и знаков, официальных и неофициальных, читаемых и нечитаемых, красивых и не только красивых», — говорит она.

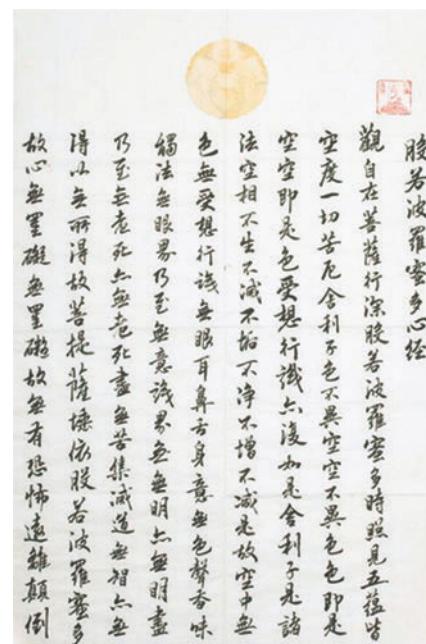
Художник-каллиграф украинец Алексей Чекал сравнивает искусство каллиграфии с творчеством иконописца. По его мнению, «каллиграф борется с хаосом и пустотой мира не с помощью меча, а заостренным пером». Он — автор возвышенной каллиграфической композиции «Честнейшая Херувим Славнейшая без сравнения Серафим».

Тайванец Чен Фонг Шен — уникальный мастер, автор миниатюрных книг (на каждую

у художника уходит два года) в жанре микрокаллиграфии. Кажется невероятным, но он пишет иероглифы на кунжутном семени, выдалбливает стальной иглой на яичной скорлупе, делает надписи на макаронах.

Современные каллиграфические творения показывают, что подлинная современность — живая традиция, обогащенная современными техниками, приемами, технологиями. Каллиграфические композиции на выставке не только дают наслаждение глазу, таинственная взаимосвязь букв и форм рождает новые значения, заставляя задуматься о сложных проблемах бытия.

Несмотря на приверженность различным традициям, на использование различных техник написания букв, на разные социальные условия, моду и пр., всех участников объединяет беззаветная преданность каллиграфии и постоянное стремление обогащать свое искусство новыми находками. Все участники в той или иной степени посвятили свою жизнь расширению горизонтов каллиграфии. Обладание особым внутренним зрением, раскрепощающим воображение, позволяет им демонстрировать высокий потенциал искусства каллиграфии.



Юань Пу. Сутра сердца 1. 2014



С. Гилязетдинов. Конь Пророка. «Лишь Бог — Милостивый и Милосердный — достоин восхваления». 2010

искусство  
(июль - август) 2015

Дополнительные материалы  
находятся в Личном кабинете  
на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)



Ж.Ларше, К. Пипер. ABC (книжка-раскладушка). 2008







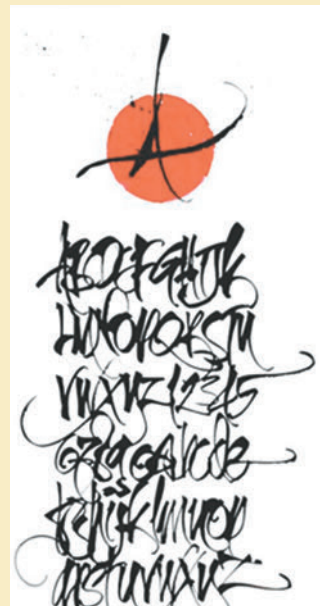
Н.Махдауи.  
Каллиграмма на пергаменте. 2007–2008



А.Ванхентенрийк.  
Кубок «Испытай, прочувствуй, проживи». 2013



Т.Маннокс. Священная мантра. 2010



М.Десаи. Семья букв. 2010

Н.Махдауи. Хиджаз. 1994



Чистота письма –  
ЧИСТОТА ДУШИ

# история искусства

landandseacollection.com



## Мансарда художника

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



М. Ваксер.  
Окно ТАСС «Мы победили в семнадцатом – мы победим и сейчас!». 1941

В.Корецкий. Воин Красной армии, спаси! 1942



## ГРАФИКА военных лет

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ

В прошлом номере мы рассказывали об экспериментальных техниках печатной графики, которыми увлекались художники в конце 1930-х — начале 1940-х. В те годы эта тихая лабораторная работа была своего рода оазисом, позволявшим остаться вне политики и заниматься исследованиями формы и цвета. Но начало войны неожиданно расставило акценты совершенно иначе, и не только потому, что контроль над художниками усилился: необходимость создавать запоминающиеся пропагандистские образы, быстро реагируя на ситуацию, легла именно на плечи графиков. Те из них, кто не ушел на фронт или в партизанский отряд, напряженно работали в жанре плаката или в газетном рисунке. Печатная графика была массово «мобилизована» в плакат.

*Рождение официального  
языка*

Ранние образцы военного плаката сороковых создавались с намеренной отсылкой на агитацию времен Гражданской войны и революции. В арсенале выразительных средств снова, как в двадцатые годы, появил-



ся фотомонтаж («Воин Красной Армии, спаси!» В.Корецкого, 1942) и лубок, часто буквально сопоставляющий два исторических момента («Мы победили в семнадцатом — мы победим и сейчас!» М.Ваксера. Окно ТАСС, 1941).

Один из первых широко растиражированных и хорошо известных сегодня образов — «Родина-мать зовет!» Ираклия Тоидзе (1941) был частичной калькой с плаката А.Моора «Ты записался добровольцем?» (1920). Попадались даже отдельные работы, созданные в духе сатирической графики известного в 1910-е года журнала «Жупел», как, например, орнаментальный и тонкий плакат «Н-да, Адольф, что-то у тебя тут не получается...» А.Любимова (1941).

Со временем эта тенденция угасла. Плакаты становились все более типовыми. Теперь почти в каждом из них героически обобщенный и обезличенный образ молодого и крепкого солдата противопоставлялся карикатурным изображениям фашизма или лично Гитлера. Эти пропагандистские плакаты и листовки с четким содержанием считались передним краем «на фронте искусств» и распространялись большими тиражами. Доступ к таким заказам был у самых «проверенных» графиков социалистического реализма, в основном у тех, кто работал в жанре политической карикатуры и печатался в «Правде» и «Крокодиле». Среди них — Кукрыниксы (под этим коллективным псевдонимом работали иллюстраторы Михаил Куприянов, Порфирий Крылов и Николай Соколов), карикатурист Борис Ефимов, плакатисты Михаил Черемных, Виктор Иванов и другие.

«За Родину», «Наше дело правое», «Воин Красной армии, спаси!», «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!», «Дойдем до Берлина!» — все эти плакаты можно и сегодня увидеть в учебниках и исторической хронике.

### «Боевой Карандаш»

Чем единообразнее становилась норма массового плаката, тем интереснее и ярче смотрелись исключения из правил, которые и в наши дни читаются как подлинные гражданские манифесты. На многих из них можно увидеть характерные и индивидуальные образы мирного населения («работников тыла») — стариков, женщин, детей, как, например, на плакатах Александра Серебряного: «Накося, выкуси» (1943), «А ну-ка, взяли!» (1944). Важнейшую роль в создании таких полноценно художественных антиво-



А.Любимов. Н-да, Адольф, что-то у тебя тут не получается... 1941

енных произведений играли ленинградские графики.

С первых дней войны в Ленинграде по примеру «Окон РОСТА» начинает выходить листок «Окна ТАСС», представляющий собой еженедельные новостные выпуски, иллюстрированные рисунками и фотохроникой. «Окна ТАСС» печатались на бумаге вручную, чаще всего по трафарету, в яркой,



А.Серебряный. Накося, выкуси! 1943



Л.Голованов.  
Дойдем до Берлина! 1944



А.Серебряный.  
А ну-ка, взяли!. 1944



Н.Игнатъев.  
Тетя Даша на посту! 1941

но гармоничной цветовой гамме: внизу картинки подклеивался печатный текст сводки или стихотворные строки. Несмотря на трудоемкую технику, «Окна» выходили не в одном экземпляре, а имели небольшой тираж: многие листы приходилось отпечатывать срочно, через несколько часов после экстренного сообщения.

В «Окнах ТАСС» сотрудничали и официальные плакатисты (Черемных, Ефимов, Кукрыниксы), однако наиболее выдающиеся и необычные работы принадлежат группе мастеров, группировавшихся вокруг художников Бориса Лео, Владимира Гальбы и Моисея Ваксера.

Прекрасный пример экспериментального «окна», которое выходило регулярно, как комикс, — цикл плакатов Николая Игнатъева и Виктора Слыщенко на стихи Ольги Берггольц «Тетя Даша на посту!», героиня которых невозмутимо гасит зажигательные бомбы. «Тетя Даша» вошла в городскую культуру так же, как это произошло в 1930-е с циклом Бронислава Малаховского об «Умной Маше» для журнала «Ёж»: по графическому мастерству и наглядности серия сопоставима с лучшими образцами графики школы Владимира Лебедева.

Наравне с «Окнами ТАСС» одно из центральных мест в массовой тиражной графике занимал листок «Боевой карандаш», несколько выпусков которого впервые вышли еще во время советско-финляндской войны (1939–1940). Тогда же появилась марка издания — палитра и карандаш, заостренный в виде штыка. В 1941 году выпуски издания возобновились под редакцией графиков Николая Муратова и Ивана Астапова, деятельное участие в разработке его «почерка» принимал и иллюстратор Валентин Курдов. Почти с самого начала листок отличался своеобразной и узнаваемой стилистикой: небольшие картинки со стихотворным текстом ежедневно печатались на литографском станке.

Коллектив «Карандаша» почти полностью вышел из ленинградской экспериментальной литографской мастерской. Этот факт объясняет высокую полиграфическую культуру издания: среди его энтузиастов были Николай Тырса, Георгий Верейский, Юрий Петров, Иосиф Ец; тексты к выпускам писали поэты Сергей Спасский, Самуил Маршак, Николай Тихонов и другие.

Спаянность этой группы и внимание художников к качеству своей работы были



# ТРЕВОГА



ТРЕВОГА! НА НЕБО ВЗЛЕТЕЛИ  
СТОЛБЫ ГОЛУБОГО ОГНЯ.  
ТРЕМЯТ ПО НЕВИДИМОЙ ЦЕЛИ  
ЗЕНИТКИ, НАШ ГОРОД ХРАНЯ.

И ЗНАЕТ РАЗБУЖЕННЫЙ ГОРОД:  
ЗЕНИТЧИК БЕЗ ПРОМАХА БЬЕТ,  
И ВЗРЫВОМ КОРОТКИМ РАСПОЛОТ,  
ВРАЖДЕБНЫЙ ГОРИТ САМОЛЕТ.

С. СПАССКИЙ





Б.Лео. Окно ТАСС  
«Прорвались... Нарвались!» 1941



Боевой карандаш № 15. «Боевое меню врагу к каждому дню»

Б.Ермолаев.  
Из серии «Ленинград в дни блокады». 1942

иногда удивительными: по словам Курдова, «когда в самую лютую пору зимы 1941/42 года перестала поступать электроэнергия, крутили литографский станок вручную, часто сменяя друг друга. Застывающие на литографских камнях краски отогревали дыханием. Но по утрам «Боевой карандаш» непременно появлялся».

Яркость красок лучших выпусков «Карандаша», изящные шрифтовые решения, острый юмор и социальная конкретика в работах отдельных авторов во многом продолжали культуру журнального и книжного оформления 1930–1940-х. Таковы, например, гротескные рисованные истории Николая Муратова «О крысе голодной и силе народной», «Два хребта», «О хвостах и крестах», «Боевое меню». Несколько иную тональность имеют выпуски, созданные мастерами ленинградской пейзажной школы: фактически это все те же лирические, тихие городские виды, публикуемые под грифом «Карандаша», как, например, лист «Тревога» Николая Тырсы к стихам Сергея Спасского.

*Пейзаж как антивоенное высказывание*

Новый смысл в военные годы получила пейзажная графика, теперь тесно связанная с документацией разрушений, сделанных захватчиками. В этом процессе принимают участие множество художников, проводятся специальные кампании. Один из лучших



П.Шиллинговский.  
Гравюра из серии «Осажденный город». 1941–1942

примеров — сдержанные, очень архитектурные рисунки Веры Милютиной, посвященные Эрмитажу («Эрмитаж. Разбитое окно»; «Висячий сад в Эрмитаже (огород на крыше)», 1942).



С.Юдовин. В мастерской художника. Из серии «Ленинград в годы войны и блокады». 1943



В.Милютина. Висячий сад в Эрмитаже (огород на крыше). Весна 1942 года



Б.Ермолаев. Из серии «Ленинград в дни блокады». 1942





Л.Бруни. Иллюстрация к поэмам Низами. 1942



Г.Траугот. Аэростат ПВО. 1941



А.Лабас. Тревога.  
Из серии «Москва и Подмоскowie в дни войны». 1941



С.Бойм. Зима. 1942

В некоторых из этих листов, в особенности у мастеров старшего поколения, оживает ретроспективный сюжет руины: фантастичными и зловещими кажутся провалы окон, связки проводов, залепленных снегом, в блокадных рисунках Николая Дормидонтова («Очередь в булочную», 1942; «Очистка города», 1942) и линогравюрах Соломона Юдовина («Слушают радио», «В мастерской художника»). Торжественно и драматично тема руины звучит и в серии гравюр на дереве Петра Шиллинговского «Осажденный город» (1941–1942). К этим сериям примыкают более поздние работы Леонида Хижинского, запечатлевшие ансамбли Павловска и Петродворца после снятия блокады; серии акварелей на темы пригородов создавали Александр Ведерников («Пулково – Псков – Пушкин»), Адриан Каплун, Василий Власов.

Совсем другие примеры ленинградского пейзажа, безлюдного, погруженного в вечный сон, с остановившимися трамваями и заколоченными дверями, возникают в карандашных рисунках Александра Русакова, в литографиях и акварелях Бориса Ермолаева (серия «Ленинград в дни блокады») и Георгия Траугота («Аэростаты ПВО», 1941; «Зимой», 1942), Соломона Бойма («Зима 1941 года», 1942).

Заметим, что в творчестве московских мастеров военный пейзаж в основном связан с сюжетами эвакуации, а потому лишен высокой степени социального драматизма. Среднеазиатские зарисовки Роберта Фалька, Константина Истомина, Дмитрия Митрохина, Александра Лабаса, Сергея Герасимова отличаются спокойной лирикой и, кажется, в большей степени соответствуют этюдным, а не станковым задачам. В поиске внутренней защиты от голода и смертей большая часть художников этого круга работала не столько над конкретными пейзажами, сколько над тяготеющими к неоклассике историческими или литературными образами. Такова серия черных тушевых рисунков Льва Бруни к поэмам Низами, изданная после смерти художника. Если вернуться к печатной графике, то неким «общим знаменателем» этого направления можно назвать самаркандскую серию линогравюр Владимира Фаворского: в них тема среднеазиатского пейзажа звучит во всей полноте исторического эпоса.

Впрочем, в начале войны некоторые из известных московских художников все же успели запечатлеть городскую пейзаж, как это сделал Александр Лабас в своих акварелях 1941 года о метрополитене и в серии, посвященной воздушным налетам («Москва



В.Фаворский. Арба.  
Из серии «Самарканд». 1944

и Подмосковье в дни войны»). Эти светлые листы кажутся написанными в 1930-х, так сильно на фоне остальной военной графики они отличаются необычным сплавом поэзии и документального рисунка.

*Рисунок — документ эпохи*

Проблема документальности была одной из самых острых для графики военного времени. С одной стороны, от художников требовалось освещать происходящее на фронте и в тылу, с другой — в сороковые годы репортажная графика давно и прочно была вытеснена парадным социалистическим реализмом. Понять, насколько сложно было удержаться в рамках требований цензуры, можно на примере знаменитого цикла Александра Пахомова «Ленинград в дни блокады и освобождения»: эти тридцать с лишним литографий неизменно представлялись в литературе советских лет как центральное высказывание на ленинградскую тему.

Пахомов сам пережил блокаду, начал работать над серией в 1941 году и завершил ее уже после войны: технически она сделана на очень высоком уровне, с характерным для художника тонким знанием особенностей карандашного рисунка. При этом сложные, многофигурные композиции на тему бытового героизма ленинградцев («На Неву за водой»; «В стационар», «В очаге поражения») оставляют несколько холодное, театральное впечатление. Стремление Пахомова создать на документальном материале «графическую картину» привело его к необходимости работать по воспоминаниям, а не по собственным эскизам. Художнику приходилось убирать из композиций «слишком повседневное», а значит, искажать реалии в пользу «типичных» и «положительных» образов героев своего времени.

Вместе с тем, понимая крайне узкую задачу своей «парадной» серии, Пахомов не ограничивал свои возможности во вспомогательной графике, которая была много полнее и многослойнее и которую как раз следует считать именно документальной. Работая в начале блокады над сериями открыток, он создал множество карандашных зарисовок с натуры, фиксировавших увиденное в морге больницы Эрисмана и на Серафимовском кладбище.

«Невероятная худоба тел, напоминающих костяк, — это умершие от голода. Более привычные очертания фигур сохранили убитые осколками бомб и снарядов. Особенно за-

поминаются мать и ребенок, прижавшиеся друг к другу. Завидным душевным здоровьем обладал автор рисунков, сохранивший твердость духа и волю в этом скорбном перечне утрат ленинградцев», — отмечает исследователь В.С. Матафонов. Этот опыт художника пересекается с созданием первых листов станковой серии (1941), которые следует отнести к самым сильным: одни из немногих, они были основаны на натуральных зарисовках. Такова литография «В детском доме. Ленинград. Зима 1941–1942 года»: за усталыми, погруженными в себя детьми, чьи лица едва освещает слабый огонь печки, из темного угла комнаты наблюдает скелет — оставшееся в классе анатомическое пособие.

Совершенно иным по задачам и исполнению, чем серия Пахомова, хотя, вероятно, был создан под его влиянием, предстает блокадный цикл Анатолия Каплана (1949), смыкающийся с большой серией «Пейзажи Ленинграда» (1944–1956). В центре внимания художника — внутренняя жизнь города, затихшего под снегом, медленное начало восстановительных работ, бытовая проза, где главное значение отдается не конкретным героям, а эмоциональной атмосфере. Люди у Каплана — небольшие молчаливые знаки в пейзаже: гораздо более «портретны» живые крылатые львы на ночном мосту, протянутые к небу густые ветви деревьев. Вразрез с четкой плоскостностью и простотой плакатных изображений Каплан углубляется в живописное качество литографии, добиваясь эффектов зернистой густой тени, освещенной тонко процарапанными линиями и мягкими пятнами белых вкраплений.

*Станковая гравюра*

Своеобразным ответом на опыты экспериментальной графической мастерской в 1940-е стала деятельность московского издательства «Советский график», которое в военные годы наладило выпуск гравюр и литографий, раскрашиваемых акварелью от руки. Среди них стоит отметить ксилографии (деревянные гравюры) Михаила Пикова на тему обороны Москвы, а также тончайшие интерьерные и пейзажные гравюры Михаила Полякова, такие, как «Фашистские оккупанты в России» и «Сталинградский тракторный завод». Как и в своих ранних гравюрах по пьесам Карло Гоцци, Поляков использует в «Сталинградском тракторном заводе» интенсивную акварельную подцветку. Холодные розовато-голубые тона сугро-



бов и несколько металлический тон синего неба входят в тревожное сочетание с черными провалами туч и теней на снегу.

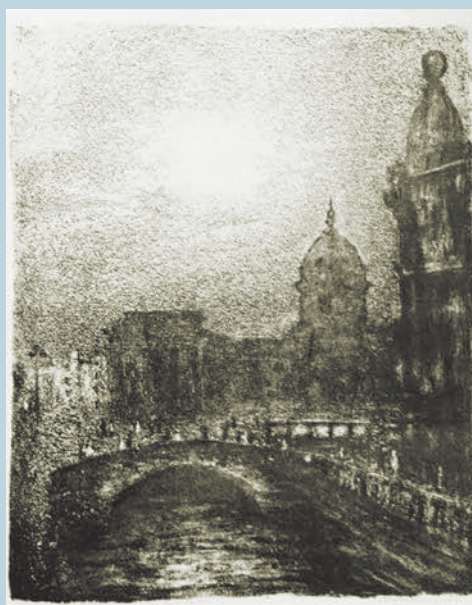
К числу выдающихся произведений ксилографии принадлежат батальные сцены В.Бибикова, такие, как «Таран» (1942). Воздушная битва двух самолетов разыграна как взаимодействие, столкновение разного освещения: ровный и слабый свет прожекторов с земли, луна в клубящихся тучах, наконец, белая вспышка пламени от загоревшихся в небе машин. Контрастные полосы света не только не нарушают общего сдержанного тона листа, но определяют его главные композиционные оси.

Графика войны и блокады разнообразна и многослойна, и в этой статье мы затронули только ее часть. Чем дальше сороковые годы уходят в прошлое, тем более разнообразными остаются свидетельства о нем, постепенно объединяясь в большую сеть исторической памяти. И чем дальше, тем больше становится заметен главный художественный конфликт 1940–1950-х: конфликт между поиском обобщенного, идеологизированного образа эпохи и ее четким документальным отражением.

искусство

(июль - август) 2015

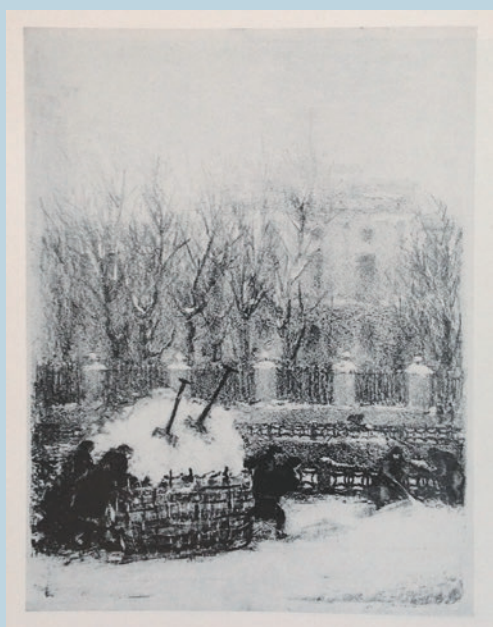
Дополнительные материалы  
находятся в Личном кабинете  
на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)



А.Каплан. Затемненный город. 1944



А.Пахомов. Стройка дзота у Кировского моста. 1942



А.Каплан. Уборка снега на Мойке. 1945



А.Пахомов. В детском доме. Ленинград. Зима 1941–1942 года



К.Бранкузи. Поцелуй. 1907.  
Художественный музей, Крайова,  
Румыния

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

Вишну, его аватара Курма, дэвы и асуры во время пахтания молочного океана.  
Первая половина XII в.



Сидящий Мондзю Босацу (Бодхисаттва). Конец VII в.  
Храм Кофукудзи. Нара, Япония



## ПЕРЕЖИВАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ

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

РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ.

СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ

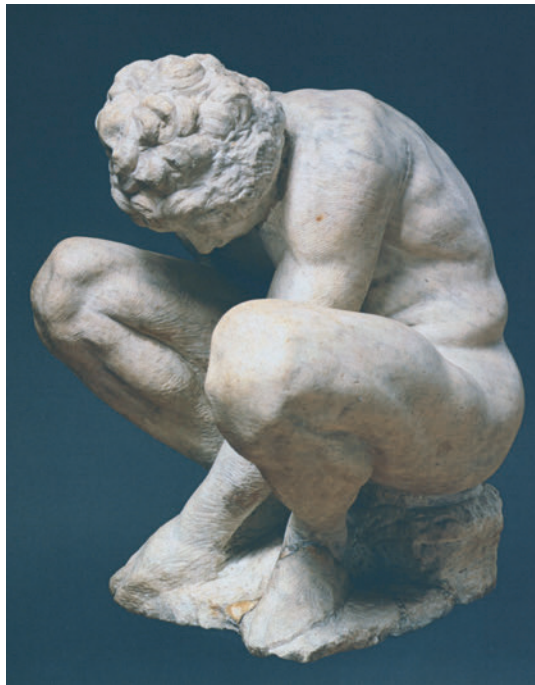
**В**опросы о роли материала и технологий его обработки в скульптуре вплоть до середины XIX века относились к мало разработанным в искусствоведческой литературе. Преобладала точка зрения о полной пассивности материала в реализации замыслов автора. В работах предшественников формального направления в искусствоведении Г.Земпера («Заметки о раскрашенной архитектуре и пластике древних», «О полихромии») и А.Гильдебранда («Проблема формы в изобразительном искусстве») значение материала выросло до базисного стилеобразующего фактора.

Взвешенную позицию продемонстрировали умеренные представители формальной школы, такие, как Б.Р. Виппер. Виппер считал, что «для скульптора важно не то, что материал, в котором он работает, действительно твердый, а то, что в статуе он выглядит твердым». В данном определении сделан акцент на метафорическом прочтении физических свойств материала.





Писец счета зерна Маа-ни-амон.  
Середина XV в. до н.э.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Микеланджело Буонарроти. Скорчившийся мальчик.  
Ок.1530–1534.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

### *Метафорические представления о материи*

Возникает вопрос: что лежит в основе метафорического переосмысления естественных свойств материала в процессе реализации идей и символических смыслов в скульптуре? Формирование метафорического мышления изначально шло на фоне сложения мифологической картины мира. Мифы о творении мира напрямую влияли на представления о природе материи, из которой сотворено мироздание. Нагляднее всего это можно продемонстрировать на примере сравнения моделей больших регионов — восточной модели (Китай и Япония, Юго-Восточная Азия), модели Индии и европейской модели.

*Восточная модель* базировалась на концепции первичности Пустоты, содержащей в себе все материальные сущности. Лао-цзы писал о Пустоте как о принципе, определяющем суть вещей: «Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем».

Техника полой скульптуры «каншитсу» наиболее точно воплотила данную концепцию. Поверхность скульптуры формировалась из нескольких слоев лака, золы, опилок, измельченного глиняного камня, нанесенных с помощью клея на грубую ткань или бумагу. Этой тканью или бумагой оборачи-

вали полый глиняный (*daishin-kanshitsu*) или деревянный (*mokushin-kanshitsu*) остов, который впоследствии, когда ткань или бумага затвердевали, удалялся. В результате получалась объемная полость в пространстве.

*Индийская модель* основывалась на первичности материальной субстанции, из которой рождались формы вещей благодаря энергии божественного деяния — пахтания океана, созидающего танца Шивы. Танец Шивы раскрывает механизм поддержания формы мироздания путем постоянной возгонки материи. В результате каменная материя в скульптуре и архитектуре рассматри-



Танцующий Шива. X в. Храм Брихадешвара в Танджавуре, Индия

Глиняная модель усадьбы. Предмет погребального культа эпохи Хань, 206 г. до н.э. – 220 г. н.э. Китай



Глиняная модель мельницы.  
Предмет погребального культа эпохи Хань.  
206 г. до н.э. – 220 г. н.э. Китай

вается как пластичная и текучая, которая может «тянуться» вслед за энергично двигающейся фигурой танцующего Шивы или взбиваться пышной пеной в горообразных массивах храмовых шикхар.

Западная модель исходила из идеи принципиального разделения материи и пустоты / пространства и создания мира путем умножения вещного материального феномена, который занимал место и тем самым обозначал наличие пространства. Данную парадигму демонстрируют мифы (Атум-Ра → Шу и Тefнут → Геб и Нут → Осирис, Сет, Исида, Нефтида) и сказки с кумулятивной структурой («Репка»: репка→дед→бабка→внучка...), строящиеся по формуле:  $a + (a + b) + (a + b + c)$ .

Концепцию изолированного материального объема как вещи в себе можно продемонстрировать на примере монолитной блочной каменной скульптуры Древнего

Египта, которая принципиально не вступает в контакт с окружающим ее пространством.

## МАТЕРИАЛЫ СКУЛЬПТУРЫ

В эпоху палеолита человек знал камень, глину, кость/рога. Позднее появилось дерево. Бронзовый век дал в руки скульптора металл: золото, серебро, медь, бронзу, потом железо.

### КАМЕНЬ

#### Мифология материала

Камень — это наиболее древний материал, связанный с праматерией, из которой был создан мир. Скульптурный принцип высекания из камня соотносится с актом творения мира. Боги-творцы действовали как скульпторы, рассекая единую глыбу первоматерии. В шумерской мифологии боги расчленили хтоническое первосущество Апсу, в индийской — великана первочеловека Пурушу. Древнегреческий миф повествует о разделении Геи и Урана путем рассечения серпом.

Камень является основой земной тверди (скалы, горы), порождающим и поглощающим лоном (пещера) богини-матери. Мифы о рождении богов свидетельствуют об их преимущественно «каменном» происхождении. Египетский бог Атум-Ра появился в виде столпа света на острове Бен-Бен. Шумерский бог Энлиль имел титул Кургаль — «Великая гора», «Могучий утес», а его главный храм в Ниппуре носил название «Экур», то есть «дом Горы». В день поворота солнца к весне из скалы родился иранский Митра. Ветхозаветное имя Иеговы — *Zur Israel* — означает «Скала, твердыня Израилева». Младенец Зевс был заменен камнем, который проглотил Крон. Скандинавы верили, что из соленых камней, которые лизала корова Аудумла, был рожден прародитель богов Бури. Славянский Дажьбог был зачат камнем, в который попала молния Перуна, предназначенная женщине по имени Рось.

Статуэтки Хаджилара. Прорисовки. Вторая половина 6 – начало 5 тыс. до н.э.







Статуэтка богини-матери из Чатал-Хююка.  
7400 – 5600 гг. до н.э. Турция

Рось отнесла оплодотворенный камень к небесному кузнецу Сварогу, который обтесал его и последним ударом вызвал к жизни Дажьбога.

Следующие за богами ангелы, согласно данным южнославянского и русского фольклора, были сотворены богом, ударившим посохом о кремь («Сказание о Тивериадском море»). Из камня были рождены многие божественные герои эпических сказаний народов Кавказа. Один из героев Древнего Китая, сражавшихся с водами потопа, носил имя Ци, что означает «расколоться», так как он появился на свет из расколовшегося камня.

Суммируя вышесказанное, можно сделать вывод, что камень изначально воспринимался как сакральная материя, предназначенная для воплощения божественного мира, внутреннего ядра вселенной, которая таила в первичной неодушевленной материи потенции жизни и духа.

### *Естественные свойства каменя*

Тяжесть камня, его плотность, косность, монолитность, цельность внутреннего ядра в полной мере отвечали мифологии камня как сакральной первоматери. Сакральность божественного присутствия связывалась с изначальным естеством камня, не потревоженным вторжением человека: «Если же будешь делать Мне жертвенник из камней, то не сооружай его из тесаных, ибо, как скоро наложишь на них тесло твое, то осквернишь их» (Исх. 20:25).

Вечность и сила камня осмысливались как знак бытия, дома Божьего: «Этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божиим» (Быт. 28:22). Потенциальная



Терракотовая армия императора Цинь Шихуанди. Конец III в. до н.э. Музей терракотовой армии Цинь, Сиань, Китай

жесткая структурность камня сделала его подходящим материалом для презентации структур — абстрактных архитектурных и конкретных скульптурно-антропоморфных. Общее направление в европейской модели работы с камнем определяется идеей одухотворения камня путем созидания новых форм: «...из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» (О.Мандельштам, NOTRE DAME, цикл «Камень»).

### *Камень в скульптуре*

Вечным порождением богини-матери считались природные каменные объекты, в которых усматривались изобразительные мотивы, а также пластика ландшафта, особенно горного. Создатели франко-кантабрийской пещерной культуры верхнего палеолита дали пример трактовки своих нерукотворных пещерных храмов как скульптурно-архитектурного «чрева богини-матери, наполненного зверями» (Э.Л. Лаевская).

Живописные и рельефные изображения зверей, созданные из смеси глины, крови, жира и измельченных костей животных, ре-



Череп из Иерихона, моделированный по поверхности глиной. 9000 г. до н.э.



Этрусский саркофаг «Супружеский» из Черветери. Ок. 520–510 гг. до н.э.



Дракон. Рельеф городских ворот богини Иштар в Вавилоне. 580 г. до н.э.



Статуэтка коня, покрытая глазурью. Династия Тан. 618–907. Китай



ализовывали вечно умирающую и возрождающуюся в круговороте смерти/рождения ипостась богини-матери. Находящийся в пещере человек вступал в скульптурное творение матери-земли как бы изнутри. В XX веке это смогла смоделировать Ники де Сен-Фаль в своей работе «NON» («Она»).

Стояночная культура палеолита дала как монументальные образцы сакральных изображений богини-матери (рельефный триптих женщин с рогом и вульвой, Лоссель), так и мелкую пластику — «палеолитических» венер (Виллендорфская Венера) в форме обработанной гальки. Естественные формы камня использовались в неолите повсеместно для создания зачаточных протоскульптурных форм менгиров.

Ольмеки придавали валунам форму гигантских голов своих богов. В Древней Греции первоначально поклонялись богам в виде столпов (гермы, священные камни, называемые «Аполлон Агюеус», то есть «Аполлон — покровитель улицы»), колонн (изображение Артемиды, по Павсанию), каменных пирамид (Зевс в Сикионе).

В Древнем Египте основой изображения каменного мира богов стал замкнутый квадрат, который на протяжении всей истории египетской культуры не выпускал антропоморфные фигуры из своих объятий. В Европе романского периода и ранней готики столпообразность фигур христианского пантеона согласовывалась с идеей «каменных» в своей непоколебимости людей веры (пример — «каменное» имя апостола Петра). Цельным каменным блоком работал Микеланджело исходя из идеи равенства ренессансного художника Богу.

В европейском искусстве Нового времени в случаях обожествления неких исторических личностей скульпторы обращались к приемам древних и брали в соавторы скальные породы (Г.Борглам. Портреты президентов, США). Поиски четвертого измерения в XX веке вернули скульпторов к поиску тайн каменного блока («Поцелуй» К.Бранкузи).

Отход от естественных свойств камня и его использование для изображения человека века был связан с эпохами частичной или полной десакарализации мировидения. К такому можно отнести основанную на аполлоническом начале культуру древнегреческой классики, культуру Рима, ценившую частного человека, европейскую культуру Нового времени, включая XX век, основанную на идее человекоцентризма. Мастера перечисленных эпох придавали камню мягкость человеческой плоти с помощью моделировки и шлифовки, воздушность (применение буравчика в римской скульптуре), невесомость (расплывчатость материи барочной скульптуры), трепетность и подвижность (импрессионистическая скульптура).

## ГЛИНА

### Мифология материала

Глина также присутствовала изначально в арсенале первобытного человека и была связана с образностью богини-матери, однако не с ее вечным существованием, а с ее способностью обновляться, перерождаясь. Наглядно это демонстрирует древний индуистский ритуал ежегодного вхождения богини Кали в воды Ганга для избавления от множественности своих ипостасей и восстановления единства и целостности. Во время

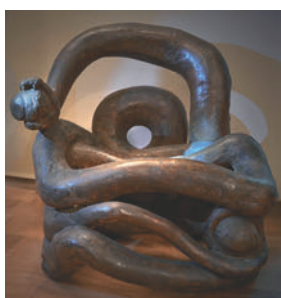




А. делла Роббиа. Мадонна с младенцем и путти. 1490–1495. Лувр, Париж



С.Конёнков. Паганини.1956.  
Мемориальный музей-мастерская С.Т. Конёнкова,  
Москва



С.Конёнков. Стул со змеей.  
1933. Мемориальный музей-  
мастерская С.Т. Конёнкова,  
Москва

обряда глиняную (временную) скульптуры богини бросали в воду, где она растворялась в живительных водах священной реки, которые возвращали богиню на новый жизненный цикл.

Глина, плоть богини-матери, — это прах земной, соответственно творения из нее — смертны:

Кто создан из глины, кто создан из плоти —  
Тем гроб и надгробные плиты.  
(М.Цветаева)

Метафорическая сцепка глина/вода в построении образа родины прослеживается вплоть до поэзии XX века, примером чему являются стихи А.Блока «На поле Куликовом»:

Река раскинулась.  
Течет, грустит лениво,  
И моет берега.  
Над скудной глиной желтого обрыва  
В степи грустят стога.  
О Русь моя! Жена моя!..

Глина является материей вторичного творения — творения человека. Древнеегипетский бог Хнум вылепил людей на гончарном круге. Шумерский бог Энки использовал водно-земную плоть первосущества Апсу, а древнегреческий Прометей сотворил человека из смеси огня и земли. Боги Центральной Америки последовательно экспериментировали с мокрой глиной, деревом и маисовым тестом. В шумерской эпической поэме «О все повидавшем» говорится, что после потопа «все человечество стало глиной».

В мифах о создании человека много упоминаний о неудачных попытках творчества, результатами которых становились нежизнеспособные формы антропоморфных существ (хмельной Энки лепит уродцев, в



Христос в темнице (из села Усть-Косьва).  
Конец XVIII в.  
Пермская государственная  
художественная галерея

мифе индейцев племени кахуилла антагонист демиурга создает людей с животами с двух сторон тела и с глазами по обеим сторонам головы). Работа богов по созданию человека в целом соотносится с работой мастера «пластоса» (греч. *plastos*), творящего в глине по принципу добавления материала к изначальному костяку-конструкции. Этот способ действий богов-творцов по наращиванию форм соотносится с мифологией заполнения периферии мира и совпадает с принципами работы мастера по глине. В определении мастера «пластоса» подчеркивается, что он следует своей фантазии (греч. *plasma* — «выдумка», «изобретение», «творение»).

Можно сказать, что глина как материя, связанная с мифами о творении человека, в сознании первобытного человека связывалась с понятием профанного материала, предназначенного для воплощения реального, посюстороннего, динамически развертывающегося мира. Благодаря своей подвижности она могла реализовывать проявления жизненных сил путем воспроизведения трепета на поверхности изобразительной формы.

#### Естественные свойства глины

Отсутствие собственной жесткой скульптуры, сыпучесть в сухом состоянии, хрупкость и неустойчивость изделий из глины к внешним воздействиям подчеркивает ее непричастность к вечности и вовлеченность в цикл творения/разрушения. «И сошел я в дом





Погребальная маска Тутанхамона.  
1320-е гг. до н.э. Египетский музей. Каир



Посмертная маска Агамемнона. XVI в. до н.э.  
Национальный археологический музей, Афины

горшечника, и вот, он работал свою работу на кружале. И сосуд, который горшечник делал из глины, развалился в руке его; и он снова сделал из него другой сосуд, который горшечнику вздумалось сделать» (Иер. 18:3-4). Это определило ее преимущественное использование для изображения сакральных персонажей второго ряда, непосредственно участвующих в ритуалах повседневной жизни.

Мягкость и податливость глины, способность принимать под пальцами мастера любую форму, легкость работы с ней делали ее подходящим материалом для экспериментов по запечатлению жизненных знаний и наблюдений. Текучесть глины давала возможность соотносить свойства глины с текучестью и динамикой жизни, вовлеченной во временной поток. Свойства пластичности, противоположные свойствам камня, истолковываются в словарях как «жизненная полнота и круглота» (В. Даль), «гармония, согласованность движений и жестов» (Т.Ф. Ефремова). Динамическая поверхность глины соотносится с «осозательными качествами художественной формы в скульптуре» (Т.Ф. Ефремова), то есть не с вечной внутренней структурой, а с изменчивой плотью скульптурного феномена.

### *Глина в скульптуре*

История реализации глины в скульптуре восходит к шарам из сырой глины эпохи мустьера, которые использовались в ритуалах охотничьей магии. Использование глины

зафиксировано в палеолитических макетах животных, которых «расстреливали» шарами из сырой глины.

К редким монументальным образам животных пещерного искусства относятся бизоны, вырезанные из натечков глины в пещере Тюк-д'Одубер (Франция). Терракотовые фигурки из глины, костей и жира животных возрастом 25 тысяч лет были найдены у



Серебряная амфора из кургана Чертомлык.  
Фрагмент. IV в. до н.э. Государственный Эрмитаж

очага на стоянке в Дольни Вестоницы (Моравия). Неолитическая культура дала примеры композитных глиняных скульптур, в которых глина была совмещена с костью или иными временными материалами. В Иерихоне были найдены изображения мужчины, женщины и ребенка из тростника и глины. Для позднеминойского времени характерны фигуры из глины в масках с отверстиями для украшений. В селении Винчи (Сербия) делали фигурки богини-матери из глины со вставной головой из дерева, которую по окончании ритуалов вынимали.

Голова человека из Иерихона (9000 лет до н.э.) представляет собой череп, моделированный по поверхности глиной. Более поздняя процедура снятия слепка — глиняной или гипсовой маски — рассматривается как земная основа для создания вечного образа в камне. Примером такого преобразования являются маски из мастерской Тутмеса (Древний Египет, Амарна). Разница между преходящим и вечным особенно хорошо видна при сравнении маски и каменного изображения Нефертити.

Неолитические терракотовые фигурки из Чатал-Хююка и Хаджилара (Турция), из могильника Чернавода (Румыния) демонстрируют эксперименты в глиняной пластике по освоению разнообразия поз и движений.

Пластика древнего китайского искусства демонстрирует большое количество моделей домашней мебели, повозок, домов и целых городов из терракоты. Наиболее грандиозным примером монументальной погребальной скульптуры из глины является терракотовое войско, найденное у мавзолея императора Цинь Шихуанди в Сиане. Всё это было найдено в захоронениях и связано с перенесением реалий жизненного мира в мир потусторонний. К тому же сорту явлений относятся древнеегипетские фигурки ушебти, танагрские статуэтки из античных захоронений, этрусские надгробия.

Долгое время, начиная с Античности и кончая XIX веком, глина рассматривалась как подсобный материал при изготовлении бронзовых статуй. Интерес к ней как таковой появился только в конце XIX века в творчестве импрессионистов, которые использовали возможности глины для воплощения движения поверхности в целях передачи эфемерных жизненных явлений («Туман», «Волна»), скользящих эмоций

(«Портрет поэта Андрея Белого»), земной сути сакрального («Тайная вечеря», все — А.Голубкина).

В ряде случаев была сделана попытка превратить недолговечную глину в вечный камень путем покрытия ее глазурью. Примером могут служить рельефы ворот Иштар (Месопотамия), скульптура эпохи Тан, работы мастерской Луки делла Роббиа.

Камень и глина обозначили в истории скульптуры главную оппозицию сакрального и профанного. Все остальные материалы тяготели к тому или иному полюсу.

## КОСТЬ

### Мифология материала

Кость как материал (бивни мамонта, рога животных, слоновая кость) своей твердостью соотносилась с камнем. Однако согласно мифу о творении мира камень, в свою очередь, образовался из костей первочеловека. Связка камня и кости задает его амбивалентные свойства. С одной стороны, кости — это «символ смерти, но также наименее разрушаемая и потому самая подходящая основа для будущего телесного воскрешения» (Дж.Тресиддер). Известен ритуал хоронить скелеты медведей и других животных в пещерах, чтобы обеспечить их возрождение.

С другой стороны, данные этимологии дают противоположные смыслы: «Кость считалась вместилищем жизни (божественного огня)» (М.М.Маковский). В мифах сотворения человека используются кости предков (Кетцалькоатль извлек из подземного царства кости предыдущих поколений и наполнил их жизнью) или живого человека (Ева создана из ребра Адама).

### Естественные свойства кости

Твердость кости переплетается с понятиями жизни / смерти / возрождения. Именно этим объясняется большое количество костяных фигурок палеолитических венер. Слоновая кость в Древней Греции из-за свойства воспроизводить жизненные формы в бессмертном материале почиталась божественной и использовалась в хрисоэлефантинных (сделанных из золота и слоновой кости. — Ред.) драгоценных статуях богов («Афина Паллада» и «Зевс Олимпийский» Фидия).

### Кость в скульптуре

В Средние века, в связи с тем что тело Спасителя не было подвержено тлению, по-



добно слоновой кости, ее использовали для изображения фигуры Христа в композициях распятия, для создания крестов, реликвариев, складных триптихов. Белизну слоновой кости связывали с чистотой Девы Марии. Известны случаи использования слоновой кости для изображения фигуры, а также лица Богоматери.

В мифе о Галатее и Пигмалионе упоминается, что скульптор сделал статую из слоновой кости.

На современном этапе создание изображений зверей из кости характерно для традиционных культур, связанных с охотой, разведением оленей, промыслом морских животных, что восходит к охотничьей магии.

## ДЕРЕВО

### Мифология материала

В образе Древа жизни дерево соотносилось с женским началом мироздания, вечной (сердцевина) и изменчивой (листья) ипостасью великой богини. В дереве акцентировалась идея жизненного роста. Согласно этимологическим исследованиям, «дерево олицетворяло потусторонний, неземной мир, в котором обитают боги... лес и дерево мыслились как сакральное пламя, устремленное вверх, в небо, к божеству» (М.М. Маковский). Отсюда почитание богов в виде деревянных идолов (славяне) и тотемных столбов (индейцы Северной Америки), колонн и ксаонов (Древняя Греция), отсюда — деревянные распятия и иконостасы западного Средневековья (алтарь Марицкого костела в Кракове).

Дерево наравне с глиной было материалом для творения человека: кетский (кеты живут в бассейне реки Енисей. — *Ред.*) миф о человеке из палки, скандинавский миф о мужчине — ясене и женщине — ольхе, миф африканского племени гереро, родоначальником которого было дерево Омумборомбонга, считавшееся одновременно матерью и отцом, миф селькупов о происхождении человека из развилки березы и миф нивхов о происхождении человека из лиственницы.

### Дерево в скульптуре

Благодаря своим мифологическим свойствам дерево могло быть использовано для изображения человека или человеческого в божественном. Примером последнего можно считать пермские фигуры «горящего Христа», портреты в дереве Конёнкова.

«Закрытые» формы цельного дерева (ствола), хранящие тайну бытия в своей сердцевине, ближе по метафоризму структуры сакральному камню, в связи с чем избираются скульпторами для воплощения сакральных тем. Каркасные деревянные конструкции, восходящие к профанным первобытным макетам, являются материалом воплощения образов реального мира. Примеры и того и другого можно найти в творчестве С.Т. Конёнкова, высекающего фигуру Христа из цельного необработанного дерева и конструирующего многообразие мира в инсталляции из досок, реек и прочих деревянных элементов.

В XX веке дерево стало материалом для воплощения как божественной стихии вдохновения («Паганини», «Айседора Дункан»), так и добытийных (стул в виде мировой змеи) или низовых земных стихий («Лесовичок», «Пан, играющий на дуде», «Наяда» С.Т. Конёнкова).

## МЕТАЛЛЫ

### Мифология материала, металл в скульптуре

Металлы представлялись «порождением земли и имели божественные возможности... Они символизировали космическую энергию в застывшей форме» (Энциклопедия символов, знаков, эмблем).

Божественный Кузнец присутствует или способствует рождению как богов (Гефест расколол Зевсу голову и высвободил Афины), так и людей (кузнец Ильмаринен из «Калевалы» собирался сделать себе жену из золота и серебра взамен умершей Куллерво). В распределении металлов по шкале сакральное–профанное большое значение имел вопрос о качестве металла, его близости небу или земле.

Золото «считалось солнцем, находящимся в земле. Золото — символ солнечного света и божественного разума, символ «четвертого состояния» (все высшее, достойное славы), после первых трех: черного (грех, раскаяние), белого (прощение и невинность), красного (очищение, страсть)... символ экстаза, слияния с божеством, символ бессознательного... символ вечности, божественного Бытия» (М.М. Маковский).

Во многих мифах золото связано с божественной сущностью и золотым веком правления богов на земле. Египетский Ра имел золотое тело; фараона, сына Ра, называли



3. Фредакис. Я свободен. 2000. Филадельфия, США



Дельфийский возничий.  
478–474 гг. до н. э.  
Археологический музей, Дельфы

«золотая гора, которая сверкает над миром». Культ золота у инков был связан с почитанием бога солнца. При восшествии на престол тело правителя инков, который считался воплощенным солнцем, покрывали золотой пылью, что породило легенды о «золотом человеке» (*El Dorado*).

В христианстве золото являлось символом света метафизических небес, в которых пребывает Бог (лат. *aurum* — «золото», но лат. *aura* — «дуновение», «дыхание», «небо», «свет», «звук»). Образцом солнцеликого сына Ра стала золотая маска Тутанхамона. Золотые маски как символ бессмертия были и в погребениях Микен (маска Агамемнона).

Золотыми были одежды богов в хрисоэлефантинных статуях Греции. Античные скульпторы покрывали золотом медные статуи богов. Позолота обильно использовалась в средневековых скульптурных алтарях для превращения камня и дерева в трансцендентальные образы. Обильно покрывались золотом статуи Будды в храмах Юго-Восточной Азии.

*Серебро* ведет свое название от санскритского слова «аргента», что значит «светлый». В Мексике серебро считали «белой божественной грязью». В античности сплав золота и серебра греки называли электрум — «белое золото». В древности серебро связывали с лунными женскими божествами. У античных авторов женские водные и лунные богини наделялись эпитетом «сребротелые».

Упоминания о статуях богинь из серебра встречаются в источниках, но ни одна из них не сохранилась. Представление о них можно

получить по рельефным изображениям на монетах. Редким примером рельефа в серебре дает сосуд из кургана Чертомлык (IV в. до н.э.).

В христианстве ценили белый цвет серебра как символа сияния и чистоты Слова Божьего, в связи с чем одежды Христа в скульптуре «Спаситель мира» (Испания, XIII в.) сделаны из серебра.

Светлое сияние серебра осеняет память об Александре Невском в грандиозном скульптурно-декоративном сооружении серебряной раки святого, созданной по заказу императрицы Елизаветы Петровны (Петербург, 1753).

*Медь* считалась металлом покровительниц любви и деторождения Иштар, Астарты и Венеры. Она была символом тепла и света. Медь была связана с представлениями о «медном веке», веке героев. Существует общеиндоевропейский миф о герое, который родился в доспехах или был сразу после рождения повит в броню. Таков иранский Спентодата — сын земли (богини Армайти). Афина, дева-воительница, также родилась в сияющих доспехах.

Медь в чистом виде как скульптурный материал не использовалась, и ее мифологию восприняла бронза. Цельнолитые статуэтки известны со времен бронзового века. Полые бронзовые статуи стали главным изобретением Античности. Именно эта техника, соединяющая земную основу глиняной модели и божественную героинку меди, была наиболее подходящей для воплощения



героического начала Античности. В бронзе работали Мирон, Поликлет, Фидий. Из сохранившихся подлинных бронзовых статуй этос эллинского героя демонстрирует статуя Дельфийского возничего.

Рим использовал бронзу для прославления своих исторических героев — полководцев, императоров. Он создал в том числе и европейскую традицию бронзовых конных статуй («Марк Аврелий», «Гаттамелата» Д.Донателло, «Коллеони» А.Верроккьо, «Медный всадник» Э.М. Фальконе).

В Средние века бронзовая скульптура отсутствует. Бурное возрождение бронзы происходит во времена Ренессанса, когда возрождается культ героя (работы Гибберти, Донателло, Верроккьо, Челлини). Бронзу любили мастера барокко (Бернини), классицизма («Укрощение коней на Аничковом мосту» М.К. Клодта, «Минин и Пожарский» И.Мартоса), реализма («Марсельеза» Ф.Рюда), постимпрессионизма («Стреляющий Геракл» А.Бурделя). Импрессионисты подчинили бронзу стихийной пластике глины («Врата ада» О.Родена, «Березка» А.Голубкиной), сделал акцент на ее земном происхождении.

Интересную интерпретацию земного и героически-человеческого в бронзе дал современный скульптор Зенос Фрюдакис (*Zenos Frudakis*) в своей работе «Я свободен», показав, как бронзовая фигура человека вырывается из хаотической материи глины.

*Железо* связано с представлениями о «железном веке» тягот человеческого существования и одновременно с завоеваниями человеческой цивилизации. Семантика таких выражений, как «железный человек» (сильный, упорный, решительный, неукротимый), «железный конь» (сверхмощь механического изобретения человека), говорит о том, что железо олицетворяет могущество человека.

В Египте железо считалось металлом бога пустыни Сета. В Античности железо, в силу того что цвет ржавчины напоминал цвет крови, связывали с богом войны. Ему приписывалась возможность противостоять волшебству, то есть божественным силам природы. В Китае считали, что железо сдерживает водного дракона, приносящего наводнения. Кельты с помощью «холодного железа» отпугивали зловредных эльфов.

В скульптуре железо (сталь) стали использовать начиная с XX века. Жан Тэнгли

нагромождает железные конструкции как символ торжества механистической цивилизации («Эврика»). В этом материале воплощен символ советской мечты об идеальном мире — социализме («Рабочий и колхозница» В.Мухиной).

#### Список литературы

Винтер Б.Р. Статьи об искусстве. — М., 1970.

Лаевская Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. — М., 1997.

Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М., 1996.

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

Тресиддер Дж. Словарь символов. — М., 1999.

Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М.—СПб., 2005.

Лао-цзы. Дао дэ Цзин // Древнекитайская философия. Перевод Ян Хин-шун. — М.: Мысль, 1972 // <http://www.lib.ru/POECHIN/lao1.txt>

искусство

(июль - август) 2015

Дополнительные материалы  
находятся в Личном кабинете  
на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)



Ж.Тэнгли. Эврика. 1964. Цюрих, Швейцария





В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва



М.П. Мусоргский. «Хованщина». Постановка 1950 г. Сцена из спектакля. Большой театр СССР, Москва

# «ХОВАНЩИНА»

ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ ВЕЛИКОЙ ОПЕРЫ

Николай  
БАРАБАНОВ

В феврале 2015 года в культурной жизни Москвы состоялось заметное событие — на сцене Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко прошла премьера оперы Модеста Мусоргского «Хованщина». Спектакль осуществили главный режиссер театра Александр Тителъ и один из самых ярких современных дирижеров Александр Лазарев. На столичную академическую оперную сцену «Хованщина» возвращается после десятилетнего перерыва — предыдущие постановки шли на сцене Большого театра, и судьба их (если говорить о послевоенном времени) сложилась по-разному.

Был выдающийся спектакль 1950 года, поставленный режиссером Л.Баратовым, художником Ф.Федоровским и великим русским дирижером Н.Головановым. Спектакль прожил на сцене ГАБТа более сорока лет, в нем в разное время пели великие мастера оперной сцены: М.Рейзен, А.Огнивцев, Е.Нестеренко (Досифей) М.Максакова, И.Архипова, Е.Образцова (Марфа), А.Кривченя (Иван Хованский), Г.Нэлепп и Н.Ханаев (Василий Голицын) — всех не перечислить.

Эту постановку в 1995 году сменила версия, осуществленная Б.Покровским в декорациях Т.Мурванидзе. Она стала событием



В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва





И.Е. Репин. Портрет композитора М.П. Мусоргского. Фрагмент. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва



И.Е. Репин. Портрет Владимира Васильевича Стасова, художественного и музыкального критика, историка искусств. 1883. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

уже потому, что театр тогда впервые обратился к редакции оперы, осуществленной Д.Шостаковичем, но жизнь ее была недолгой. Наконец, в 2002 году в Большом театре состоялась постановка в канонической редакции Римского-Корсакова, осуществленная дирижером А.Ведерниковым, петербургским режиссером Ю.Александровым и художником В.Окуневым. Однако в 2005 году театр был закрыт на реконструкцию, а на Новой сцене Большого театра этой «Хованщине» места не нашлось...

И вот — новый спектакль. Но прежде чем говорить о сегодняшней премьере, представляется необходимым охарактеризовать саму оперу Мусоргского, равно как и ее варианты, в разное время осуществленные великими мастерами мировой музыкальной культуры.

*«Смелая, искренняя речь к людям»*

Сюжет «Хованщины» композитору предложил В.В. Стасов за два года до триумфальной премьеры «Бориса Годунова», которая состоялась в январе 1874 года на сцене Мариинского театра и оказалась единственной завершенной оперой Мусоргского, исполненной при его жизни.

О том, как формировался замысел оперы, о ее концепции — а сюжет «Хованщины»,

равно как и ее либретто, создавались автором вполне самостоятельно — свидетельствуют дошедшие до нас письма Мусоргского Стасову. В середине июня 1872 года появляется важнейшее письмо, в котором по сути сформулирован подход к созданию будущей оперы:

«А что если Мусорянин да грянет по Русьматушке! Ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо! Что тогда?... И ковырнули же в конце XVII-го Русьматушку таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, раздалась и дышать стала. Вот и воспрिया сердечная разных действительно и тайно статских советников, и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать: «куда прет?». Сказники неведущих и смятенных: сила! А приказная изба все живет и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительные и тайно статские мешают чернозему дышать. Прошедшее в настоящем — вот моя задача.

«Ушли вперед!» — врешь, «там же!» Бумага, книга ушла — мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось — там же! Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: там же!»



Сцена из спектакля «Хованщина». 1999. Метрополитен-опера, Нью-Йорк

Прошедшее в настоящем, история страны в проекции на ее сегодняшний день, исторические уроки прошлого России — вот о чем размышлял Мусоргский с самого начала создания «Хованщины», углубляя и развивая то, что было им достигнуто в «Борисе Годунове» и что стало его творческим подвигом.

Историчность мышления Мусоргского-художника в решающей степени определила эстетические принципы его творчества. Из письма И.Е. Репину. «То-то вот: народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Россию исколоторили чутунки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа!»

В.В. Стасову: «Жизнь, где бы ни сказала, правда, как бы ни была солонá, смелая, искренняя речь к людям... — вот моя закуска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться. Так меня кто-то толкает и таким пребуду».

*Труды и дни*

Сочинение «Хованщины» растянулось на восемь лет. Работа над оперой шла с большими перерывами. Первое действие (Красная площадь в Москве) было окончено в июле 1875 года, третье (стрелецкая слобода в Москве) — в конце мая 1880 года. Пятый акт (раскольничий скит) создавался частично в 1873-м, а частично в 1880 году. Причин



Ф.Ф. Федоровский. Раскольничий скит. Эскиз декорации к опере М.П. Мусоргского «Хованщина». 1950. Большой театр СССР



Ф.Ф. Федоровский. Стрелецкая слобода. Эскиз декорации к опере М.П. Мусоргского «Хованщина». 1950. Большой театр СССР, Москва

было много: и исключительная сложность и новизна художественных задач, которые поставил перед собой Мусоргский и которые требовали тщательнейшего отбора выразительных средств; и параллельное сочинение других произведений, и драматичные обстоятельства личной жизни.

Параллельно создавались и другие произведения: комическая опера «Сорочинская ярмарка» на гоголевский сюжет (оставшаяся незавершенной), вокальные циклы на слова А.А. Голенищева-Кутузова «Без солнца» (1874) и «Песни и пляски смерти» (1875–1877), а также гениальный фортепианный цикл 1874 года «Картинки с выставки».

Сочинением музыки Мусоргский мог заниматься лишь в свободное от основной работы в Лесном департаменте время, где к 1875 году он дослужился до должности старшего столоначальника и до чина надворного советника. Возможность иметь семью композитор для себя исключил — служение искусству, по его представлениям, требовало полной самоотдачи.

В начале 1880 года он оставил государственную службу. «Прошло время писаний на досуге; всего себя подай людям — вот что теперь надо в искусстве», — писал Мусоргский в те дни Стасову. Когда «Хованщина» уже близилась к завершению, композитору пришлось жить на средства от случайных заработков пианиста-аккомпаниатора в концертах. Нужда, одиночество, оглушение себя вином, а в итоге — инсульт и смерть в возрасте 42 лет в марте 1881 года в петербургском Николаевском военном госпитале, куда знакомый врач пристроил Мусоргского, оформив его как своего вольнонаемного денщика. В те дни И.Е. Репин написал ныне знаменитый портрет композитора в больничном халате, а во время посещений больного он обсуждал с ним потрясшее тогдашнюю Рос-



сию убийство народовольцами императора Александра Второго...

Незадолго до смерти, в июне 1880 года, в «Автобиографической записке» композитор дал обоснование своему творческому методу: «Мусоргский ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков. Формула его худож[ественного] *profession de foi*: искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель. Этим руководящим принципом определяется вся его творческая деятельность».

Чтобы дойти до глубокого понимания творческого наследия Мусоргского, понадобилось почти полвека. А при жизни гениального композитора все было иначе. В ноябре 1880 года на квартире у Т.И. Филиппова, почитателя таланта Мусоргского и увлеченного собирателя русского песенного фольклора, был устроен показ почти законченной «Хованщины» — не были дописаны лишь заключение второго акта и финальная сцена самосожжения раскольников. Были приглашены члены «Могучей кучки» (отсутствовал лишь Римский-Корсаков) и некоторые другие музыканты. Мусоргский, блестящий пианист, был за роялем.

Показ продемонстрировал почти единодушное неприятие нового произведения. По свидетельству хорового дирижера М.А. Бермана, «жалко было смотреть, как присутствующие (особенно Кюи) беспрестанно приставали к нему с предложением различн[ых] урезок, изменений, сокращений и т.п. (скромнее других, как это ни странно при его доброжелательном, но деспотичном характере, оказался Балакирев). Так трепать и крошить новое, только зародившееся произведение и крошить не с глаза на глаз, а публично, при всем обществе, не только верх бестактности, а прямо-таки акт жестокосердия. А бедный, скромный композитор молчит, соглашается, урезает...».

После случившегося Мусоргский отложил рукопись «Хованщины», думая, по видимому, что на некоторое время, а оказалось, что навсегда, — ему оставалось жить неполных пять месяцев...

### Размышления о судьбе страны

В чем причины столь катастрофического непонимания? В музыкальном языке новой оперы? Бесспорно, ибо коллеги композитора неоднократно упрекали его в неряшливости

музыкального письма, в профессиональной неумелости (особенно в области оркестровки), в низменности, а порой и вульгарности тем и сюжетов. Хотя Мусоргский уже испытал на себе, например, резкое неприятие «Бориса Годунова», но с «Хованщиной» дело обстояло еще сложнее: непривычной для того времени была, в частности, ее драматургия.

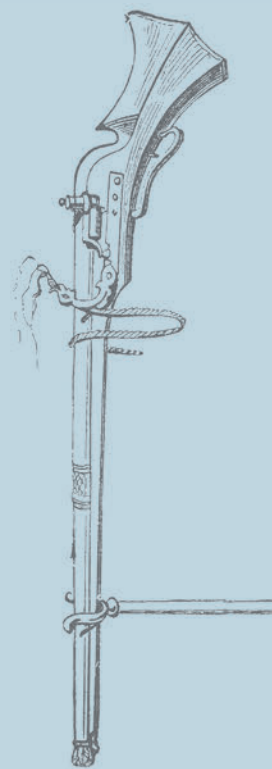
Вот что отмечал в этой связи выдающийся оперный режиссер современности Б.А. Покровский, в разные годы ставивший оперу Мусоргского (в частности, в Большом театре в 1995 году):

«Судьба каждого действующего лица «Хованщины» не развивается индивидуально. Но чья важна для спектакля? Что главное?.. Много личных судеб, сложных, противоречивых. Ни одна из них не разработана от начала до конца. Нет и очевидной логики их драматургических взаимоотношений. Одна другую перебивает, одна у другой перехватывает сценическую инициативу. Теснятся характеры, группы, эпизоды глубочайшей психологической и общественной силы.

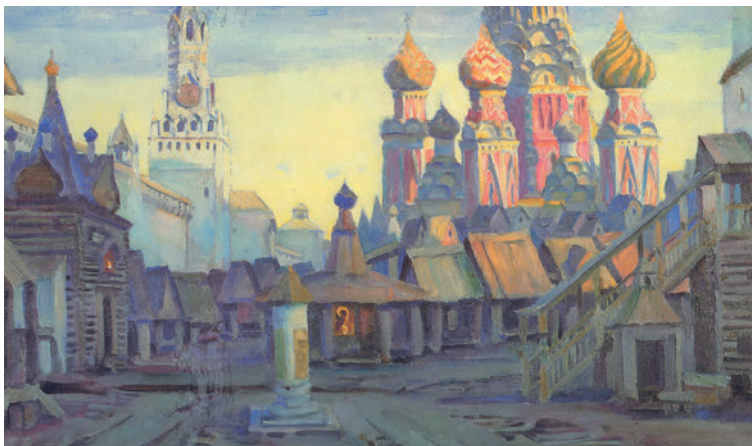
Зная условия, в которых писалась (но не была закончена) опера, можно легко увидеть в этом результат недоработки, относиться к этому как к недостаткам, порокам произведения. Но, хорошо изучив их, режиссер и тут поймет, что видимые недостатки есть свойства... «Беспорядочный» навал событий и там и здесь нужно организовать в образ — клубок страстей и интересов, раздирающих страну, порождающих горе и насилие, приспособленчество и тиранию, самовлюбленность, интриганство и фанатизм, которые коверкают людей и народы.

Нужно организовать образ тяжелой неорганизованности жизни общества, людей, вопиющих о твердой помощи со стороны. Не случайно в опере нет Петра Первого, хотя на первый взгляд кажется, что этот персонаж необходим. Для нас же его отсутствие важно. Если бы среди действующих лиц оперы был Петр Первый, все стало бы простым и прямолинейным: пришел «крепкий» царь и навел порядок. Жизнь и идея Мусоргского сложнее.

«Хованщина» — образ далеко зашедшей болезни государства, народа, времени. Нужна операция. Для нее есть силы, способность народа видеть, его желание разобраться, сила, чтобы «разгуляться» (Б.А. Покровский).



Пищаль, или аркебуза



К.Ф. Юон. Эскиз к опере Мусоргского «Хованщина». Красная площадь в Москве. Рассвет. 1940. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Царевна Софья раздает грамоты стрельцам за их службу. Миниатюра из рукописи «История Петра I». Первая половина XVIII в.

«Хованщина» представляет собой поразительный по глубине пример размышления великого художника о судьбе родной страны в кризисную эпоху. Отсюда — ее исполненные глубокого смысла контрасты, захватывающие зрителя и слушателя.

Открывающее оперу оркестровое вступление «Рассвет на Москве-реке», в котором несказанной красоты привольная русская тема, разрастаясь и преображаясь в мелодическом варьировании, звучит как символ надежды на светлое будущее родины. Но мир, в котором существуют персонажи оперы, есть мир жестокости, насилия и крови.

В.Г. Перов. Никита Пустосвят. Спор о вере (Прения о вере 5 июля 1682 г. в Грановитой палате в присутствии патриарха Иоакима и царевны Софьи). 1880–1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва



И.Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

### Сюжет оперы

Канва либретто — события 1682 года, короткий период всевластия в Москве князя Ивана Хованского, после стрелецкого бунта назначенного царевной Софьей начальником стрелецкого приказа. Хованский пользовался у стрельцов огромной популярностью.

Летом того же года активизировались старообрядцы, надеявшиеся при помощи Хованского одолеть официальную церковь и вернуть Русь к «старой вере». Кульминацией стал диспут о вере («пря о вере») в Грановитой палате между старообрядцами и сторонниками патриарха Никона, который свелся к взаимным обвинениям в ереси и невежестве. Однако старообрядцы объявили на Красной площади о своей победе, и эта история развела царевну с ее выдвигенцем: спустя три месяца Иван Хованский и его сын Андрей были казнены. Новым начальником стрелецкого приказа был назначен Федор Шакловитый.

Семь лет спустя власть из рук царевны Софьи перешла к Петру I. В августе 1689 года Софья приказала Шакловитому собрать стрельцов будто бы для сопровождения ее на богомолье в Донской монастырь. Но распространился слух, что стрельцы готовятся пойти в поход на Преображенское, чтобы побить всех сторонников Петра. Узнав об этом, Петр укрылся в Троице-Сергиевом монастыре. Большая часть войск повиновалась



законному царю. Софья была заключена в Новодевичий монастырь, ее фаворит князь Василий Голицын отправлен в ссылку, а Федор Шакловитый казнен.

В событиях 1862 года 10-летний Петр участия не принимал, однако Мусоргский хотел показать переход власти из рук царевны Софьи в руки Петра, поэтому смешал события 1862 и 1869 годов. Мусоргский следовал не хронологии, а логике истории. Стягивая в единый драматургический узел события кризисного семилетия, композитор воссоздавал глубинную правду истории в широких обобщениях народной музыкальной драмы. Происходило то, что впоследствии Виктор Шкловский назвал «вымышленным соединением возможностей» применительно к фильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», где также имели место внешние отступления от исторических реалий, использованные как художественный прием.

В этой связи приведем еще одну цитату из книги Шкловского: «Люди исследуют и сопоставляют факты, додумываются до сущности явления, проникают через внешность, через кажимость до истины». К «Хованщине» Модеста Мусоргского эти слова относятся в такой же мере, как и к великому фильму Эйзенштейна.



Неизвестный художник. Патриарх Никон с клиром. Начало 1660-х гг. Музей «Новый Иерусалим», г. Истра Московской обл.

### Тема раскола

Отдельно следует остановиться на присутствующей в опере (и важнейшей для нее) теме раскола. Расколом называлось возникшее в России в середине XVII века протестное движение, направленное против деятельности Никона (в миру — Никита Минов, выходец их мордовских крестьян), патриарха с 1652 года, проведшего в 1653–1656 годах ряд реформ, направленных на укрепление церкви.

Властный, высокомерный, честолюбивый, Никон жестоко расправлялся с противниками его нововведений (такими, например, как протопоп Аввакум), которые были сосланы, а позже, в апреле 1682 года, сожжены в Пустозерске (Поморье). Утверждавшиеся Никоном идеи главенства церковной власти над светской вызвали недовольство царя Алексея Михайловича, в результате чего Церковный собор 1666–1667 годов лишил Никона сана, и он был сослан в Ферапонтов монастырь (восстановлен в сане в 1681 году).

Реформы Никона вызвали протест не только значительной части духовенства, стоявшей за старую веру, но и ряда представителей высшей знати, в числе которых были, в частности, князья Хованский и Мышецкий (в опере Мусоргского — Досифей), а помимо них — стрельцы: все стремились сохранить свои сословные привилегии. Их в значительной мере поддерживали крестьяне и посадские люди, протест которых был направлен против гнета государства, освященного официальной церковью.

Следствием этого протестного движения стал ряд выступлений против государственной власти, самым крупным из которых стало Соловецкое восстание 1668–1676 годов. Но не только. Аввакум, а также его сторонники и последователи пропагандировали идеи «конца мира», очищения от грехов, ухода от «мирской жизни», результатом чего стало массовое бегство крестьян и посадского люда в раскольничьи скиты Поволжья, Зауралья и Сибири. Результатом же преследования раскольников стали их массовые коллективные самоубийства — самоутопле-



# «ХОВАНЩИНА»



# «ХОВАНЩИНА»



М.И. Курилко. Эскиз костюмов мужиков к опере «Хованщина». Постановка 1928 г. Большой театр СССР, Москва



Рядовые стрельцы. Гравюра XVII в.

ние, «заповещение» (голодная смерть), саможжение в скиту, как это происходит в финале «Хованщины».

### Начало славных дней

Прежде всего в «народной музыкальной драме» — так Мусоргский обозначил жанр своей оперы — выделяются несколько различных групп народа. Первая группа — стрельцы с их безнаказанностью в первом акте, трагическим отрезвлением в третьем и расплатой в четвертом. Вторая группа — раскольники, основой поведения которых являются фанатизм, твердость в заблуждениях и лишенное каких-либо колебаний суровое неприятие всего нового.

Третья группа — московский люд, постигший «мудрость жизни» по формуле из пушкинского «Бориса Годунова»: «велят завить, завоем и в Кремле» и потому сначала славящий стрелецкого «батю» Ивана Хованского, а потом взирающий на стрелецкую казнь. Наконец, четвертая группа — пришлые люди, изначально стремящиеся разобраться в происходящем («Что б это на Москве такое приключилось?» — задают они себе вопрос уже в первом акте оперы).

При этом Мусоргский применяет художественный прием (который впоследствии, в драматургии Брехта, получил название остранения): «...одни и те же персонажи выступают то как действующие лица в соответствующем сюжетном окружении, то как бы отходят в сторону и, созерцая, обсуж-

дают происходящее (словно хор античной трагедии)». (Б.В. Асафьев). И все эти группы народа зачастую оказываются в непримиримом противостоянии друг с другом.

Народ и власть, религиозный фанатизм и царская деспотия, бесчисленные жертвы, прикрываемые витийством политиканов, якобы пекущихся о народном благе, попытки вершить судьбу народа за его спиной (спор князей во втором акте оперы об этом!) — все это делает оперу Мусоргского остросовременным произведением.

«Начало славных дней Петра мрачили мятежи и казни» (А.С. Пушкин. Стансы). Славных ли? Об этом размышляли многие выдающиеся деятели русской культуры. Мусоргский в «Хованщине» также выразил свое отношение к этой исторической личности. В его опере Петр (обратим на это внимание — бессловесный!) появляется лишь один раз, в финале четвертого акта, когда будут помилованы стрельцы, стоявшие на коленях перед плахой. Они могут идти по домам и должны молиться за здоровье молодых царей Петра и Ивана. В это время в оркестре звучит помпезный парадный марш, однако музыка его лишена какой бы то ни было эмоциональности — она предельно холодна, если не сказать мертвенна в своей механистичности. Есть некие высшие интересы, утверждаемые государственной властью, и есть полное безразличие этой власти к жизни и судьбе своего народа. «Музыкальный портрет» власти оказывается поистине убийственным...



Монах-раскольник. Гравюра XVII в.





Боярин и воевода, наместник Вятский князь Иван Андреевич Хованский. Гравюра XIX в. с портрета XVII в.

### Персонажи оперы

Каковы же главные персонажи «Хованщины», если учесть, что многие из них — вполне конкретные исторические личности?

### Иван Хованский

Лидер заговора против Петра князь Иван Хованский — представитель древнего рода, восходящего к литовскому князю Гедиминасу. Властолюбец, самодур и развратник, содержащий два гарема (русских и персидских девушек), и одновременно в прошлом храбрый полководец, который теперь хочет быть не только строгим начальником для стрельцов, но и их «батей». А в опере Досифей называет его «тараруй» — в толковом словаре В. Даля это слово расшифровывается как болтун и пустомеля.

В первом акте Хованский подлаживается под настроения темной толпы, натерпевшейся боярского гнета: «Дети, дети мои!.. Москва и Русь (спаси бог!) в погроме великом... от татей-бояр крамольных, от злой, лихой неправды. Так ли, дети?» «Так, так, большой! Правда! Правда! Тяжко нам!» — отвечает ему толпа.

В финале же третьего акта, в момент, когда стрельцы, узнав о готовящейся над ними расправе петровцев, молят его: «Батя, батя, выйди к нам! Детки просят, тебя зовут», Хованский предает их: «В бой?.. Страшен царь Петр! Идите в дома ваши, спокойно ждите судьбы решенье!.. Прощайте, прощайте!» А в следующей, первой картине четвертого акта, Хованский будет зарезан в собственном доме.

Музыка Мусоргского в каждом случае предельно точна по смыслу: маршеобразная тема «самовластья» и славление народа

в первом акте; видеоизменение темы во время спора князей во втором акте, когда она в напористом движении колоритно представляет грузную фигуру «бати», рвущегося к власти. Полная безнадежность в финале третьего акта и величальный хор девушек в момент убийства в четвертом действии, переинтонированный в финале картины в издевательской реплике Шакловитого, хохочущего над трупом Хованского: «Белому лебедю слава. Ладу-ладу»...

### Василий Голицын

Князь Василий Голицын, как и Иван Хованский, относится к роду князя Гедиминаса, но по родовитости уступает Хованскому. Он — глава посольского приказа, могущественный военачальник, клевет царевны Софьи и ее возлюбленный. Драматургически активен он лишь во втором акте оперы, но его поведение психологически разработано Мусоргским поистине поразительно. «Лукавый сановник, прячущий свои честолюбивые помыслы под маской «европейского либерализма»: он толкует о реформах и суеверно боится их, печется о прогрессе и просвещении, а в то же время ищет опоры в... Хованском и Досифее, которых втайне презирает, однако рассчитывает на их влияние в народе» — такую характеристику дает Голицыну в своей монографии о Мусоргском Г.Н. Хубов. «Удивительно, как Мусоргский сумел сохранить единство образа Голицына через обнаружение его постоянного непостоянства».

### Федор Шакловитый

Еще один исторический персонаж «Хованщины» — Федор Шакловитый, думный дворянин, неродовитый человек, выходец из социального слоя подъячих-писарей, как и Голицын, фаворит царевны Софьи, начальник «стрелецкого приказа» после казни (в опере — после убийства) Ивана Хованского. По характеристике Мусоргского, «личность характерная — архиплут и с придатком напускной важности, некоего величия даже при кровожаднейшей натуре», фигура крайне противоречивая. С одной стороны, интриган и доносчик: в первом акте диктует подъячему донос на отца и сына Хованских («замутить хотят на государстве»); в финале второго акта, в разгар спора князей, именно он озвучивает реакцию Петра: «обозвал хованщиной и велел сыскать», а в четвертом акте фактически руководит убийством Ивана Хованского.



П.А. Скотарь. Алексей Кривченя в партии Ивана Хованского в опере М.П. Мусоргского «Хованщина». Постановка 1974 г. Большой театр СССР, Москва



Князь Василий Васильевич Голицын. Гравюра XIX в.



Алексей Иванов — Федор Шакловитый в опере М.П. Мусоргского «Хованщина». Постановка 1950 г. Большой театр СССР, Москва

# «ХОВАНЩИНА»

Но в третьем акте именно ему Мусоргский поручает важнейшую для концепции оперы арию-размышление «Ах ты, в судьбине злосчастная, родная Русь». Противоречивым это выглядит лишь на первый взгляд. «Коварный и умный политик, тайно пробирающийся к власти, он понимает гибельность сложившейся обстановки и ловко ориентируется в противоречивых ситуациях государственной драмы. Он ведет опасную игру, действует решительно, не стесняясь средствами, и его авантюрной натуре не чужды черты актерского пафоса и даже «некоего величия», как писал Мусоргский... Каковы бы ни были субъективного побуждения Шакловитого, нельзя забывать, что именно он (по замыслу композитора) разоблачает реакционный боярский заговор; это обстоятельство имеет немаловажное значение в музыкально-сценической характеристике противоречивого облика Шакловитого... Певучая, широкозвучная музыка арии, выдержанной в строгих глинкавских традициях, несет в себе силу драматургического обобщения» (Г.Н. Хубов), интонационно перекликаясь с хором «пришлых людей» в первом акте: «Ох ты, родная матушка-Русь, нет тебе покоя, нет пути».

## Досифей

Наконец, есть два персонажа оперы, которые наравне с Иваном Хованским являются главными. Первый из них — отчасти вымышленный Мусоргским монах-старообрядец Досифей, урожденный князь Мышецкий, представитель древнего рода Рюриковичей, один из лидеров раскола, настоятель раскольничьего скита и авторитет в вопросах веры. Его прототипом для Мусоргского стал глава русского старообрядчества Андрей Денисов,



Ф.И. Шаляпин – Досифей в опере М.П. Мусоргского «Хованщина». Постановка 1912 г. Большой театр, Москва



Владимир Ванеев – Досифей, Ольга Бородина – Марфа. Сцена из III акта оперы М.П. Мусоргского «Хованщина». Постановка 2000 г. Мариинский театр, Санкт-Петербург

игумен Выговской старообрядческой пустыни, собиратель древнерусских церковных рукописей, высокообразованный писатель-богослов и проповедник. В опере Досифей появляется во всех картинах, кроме первой четвертого акта (хоромы Ивана Хованского), и в каждой картине он разный.

При первом появлении во второй половине первого действия «перед поникшей толпой скорбно звучит монолог Досифея «Приспело время мрака и гибели душевной»... Музыка монолога запечатлела мятущийся дух неутерпного пастыря раскольников — и пафос его пророческих заклинаний, и тайное предчувствие обреченности, и неудержимый зов отстоять старую, «святую» веру. Одна испепеляющая страсть владеет им, исторгая и горделивый клич — «На прю грядем, на прю великую!», и смиренное признание: «и ноет грудь, и сердце зябнет... Отстоим ли веру святую?» (Г.Н. Хубов), и экстатическую молитву — обращение к своей пастве в финале действия под удары колокола Ивана Великого: «Господи! Не даждь одолеть силе вражьей; отче! заступи от лихих твое откровение на благо чадам твоим!.. Братья, тяжело мне! Возможем ли спасти? Пойте, братья, песнь отречения от мира сего!.. Отче! Сердце открыто тебе».

Несколько иным предстает Досифей во втором акте, во время спора «лезущих в волостители» князей Голицына и Ивана Хованского. «Князья! Смири ваш гнев, смири гордыню злую. Не в раздоре вашем Руси спасенье». В музыке здесь звучат интонации монолога из первого акта «Приспело время...» А далее — гнев и гордость: в ответ на упрек «европеизированного» Голицына относительно того, что Досифей отказался от своего светского положения и ушел в монашество — «...я от себя не отрекался, как ты. К отчизне любовь



моя, быть может, выше твоих потачек старине мирской» мы слышим: «Во мне и в гневном народный гнев и вопль ты должен слышать, князь! Народ бежит в леса и дебри от ваших новшеств лукавых».

В третьем акте («Стрелецкая слобода») Досифей появляется лишь ненадолго, в сцене с Марфой, оскорбленной в своей любви Андреем Хованским. Сначала он прогоняет старую монахиню-фанатичку Сусанну, обвинявшую Марфу в безнравственности. Отчаяние Марфы таково, что она ищет спасения в пламени раскольничьего костра; Досифей же утешает ее: «Терпи голубушка, люби, как ты любила, и вся пройденная пройдет».

Во второй картине четвертого акта все будет по-другому, ибо начало ее — катастрофа. Убит Иван Хованский, отправлен в ссылку Голицын, отрешена от власти царевна Софья, стрельцов ждет казнь, а рейтары должны окружить раскольничий скит. В небольшом диалоге, основанном на музыкальном материале сцены Досифея и Марфы из третьего акта, ключевыми являются слова Досифея: «Теперь пришло время в огне и пламени приять венец славы вечныя! Марфа! Возьми Андрея-князя, не то ослабнет и не подвигнется». И видоизмененный повтор фразы из третьего акта: «Терпи, голубушка, люби, как ты любила, и славы венцом покроется имя твое. Прости!»

Заключительный, пятый акт оперы — развязка народной драмы — происходит в раскольничьем скиту. Он открывается (после поразительного по красоте оркестрового вступления — ноктюрна) исповедальным монологом Досифея, спокойного и твердого в своем решении покориться предначертанию судьбы. Когда же за сценой звучат фанфары приближающихся петровцев, Досифей ведет свою паству на смерть со словами: «Труба предвечного! Пришло время в огне и пламени приять венец славы вечныя!.. Братия, подвигнемся: во господе правды и любви да узрим свет; да сгинут плотские козни ада от лица светла правды и любви!»

### Марфа

Еще один центральный персонаж оперы — монахиня в миру Марфа, урожденная княжна Сицкая (последняя представительница этого древнего боярского рода), фрейлина при дворе Петра и Иоанна, духовная дочь Досифея и бывшая возлюбленная Андрея Хованского, брошенная им.

Образ, созданный Мусоргским, можно смело назвать одним из самых замечательных во всей мировой оперной литературе. Музыка «Хованщины» «чудно раскрывает характер героини — праведной грешницы, суровой и нежной, смиренной и непокорной. Сосредоточенно проникновенный мелос Марфы (воплощение речитатива в мелодии) тонко передает затаенные движения ее сердца, обуреваемого противоборствующими страстями... Сложные перипетии личной судьбы Марфы тесно связаны с конфликтным развитием событий «Хованщины», и это усугубляет трагизм внутренних борений «праведной грешницы», рельефно выделяя ее одухотворенный страстью образ. Вся линия Марфы — своего рода «лирический контрапункт» в социальной драме, обусловленный ею и восполняющий ее» (Г.Н. Хубов). Вершиной же этой драмы является ее финал — «бесподобная по мощной выразительности оратория «Страстей» раскола. Здесь разрешается и драма сердца — разрешается возмездием поруганной и торжествующей любви. Марфа славит ее в пламени костра, отпевая Андрея («Вспомни, помни светлый миг любви...»). Гениальная музыка сцены «любовного отпевания» неожиданно просветляет трагический финал оперы отблеском идеи извечной жизни — любовь сильнее смерти...» (Г.Н. Хубов).

*Продолжение следует.*

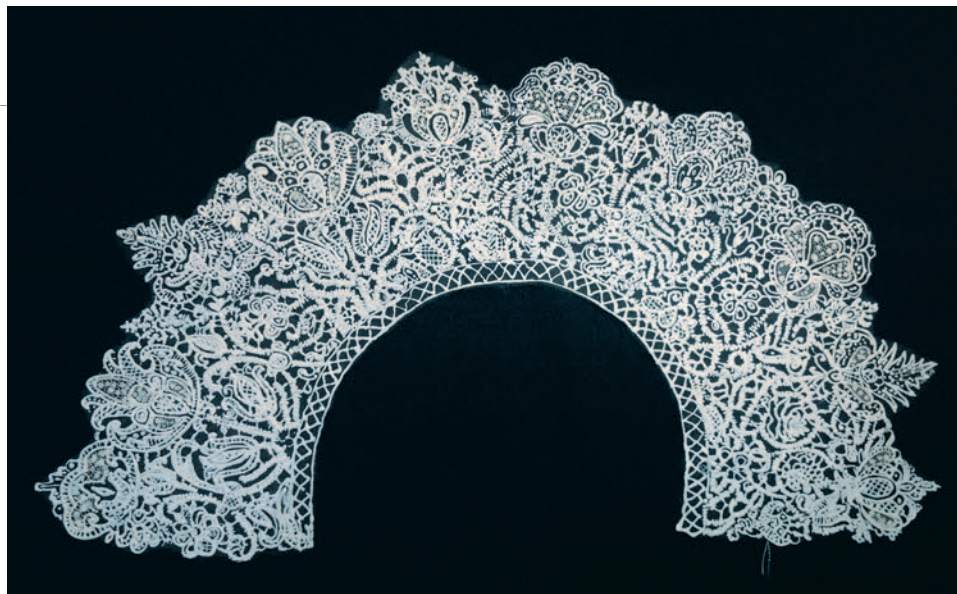
искусство  
(июль - август) 2015

Г.Г. Мясоедов. Самосжигатели. 1882–1884.  
Государственная Третьяковская галерея, Москва



К.Ф. Юон. Эскиз костюма Марфы к опере М.П. Мусоргского «Хованщина». 1940





## Почти настоящее БАТТЕНБЕРГСКОЕ КРУЖЕВО

Ирина  
ДРОНОВА,  
преподаватель  
кафедры сцени-  
ческого костюма  
Школы-студии  
МХАТ

Мы уже писали в нашем журнале, как имитировать набойку и расписывать ткань в технике шибори. На этот раз мы расскажем, как можно правдоподобно имитировать кружево. Эта простая техника может оказаться полезной и при изготовлении костюмов для школьного театра, и при изучении разных культурных эпох на МХК, и как проект на уроке ИЗО.

### ТЕХНИКИ ИМИТАЦИИ КРУЖЕВА

**1 и 2.** Кружево можно нарисовать. Те части, которые на настоящем кружеве пустые, вырезанные, прокрашиваются темным цветом. Если мы имеем дело с нарядом, в котором кружево «вышито» на тонком верхнем слое, надетом на чехол из более плотной ткани, то пустые места прокрашиваются цветом чехла. Лучше всего использовать для этих целей акриловую краску.

Такие работы выполняются по трафарету. Для темной и светлой краски — по отдельному трафарету.



С.Бомбелли.  
Портрет графини Джустины Колонна Риккати.  
1674



1



2



3. Это старый образец нарисованного кружева. Роспись по шифону. Нитки сымитированы здесь художественной рельефной пастой. Раньше рельефные пасты были ломкими: на образце видно, что линия не плавная, весь узор как будто состоит из отдельных точек.

4. Это «кружево» сделано из катышков, собранных с бархата (их называют флоки), приклеенных к основе клеем. Для такой работы можно использовать ПВА, но лучше всего медицинский клей БФ-6, он упругий, не ломкий.

5. Трудно поверить, но этот узор получен самым ленивым способом, который только можно себе вообразить: ткань просто пропустили через ксерокс!

6. Здесь перед нами не менее экзотический способ имитации кружева: оно получено путем выжигания. Использован самый обычный старый аппарат для выжигания, который у многих хранится в кладовке или на даче. Важно только взять синтетическую ткань: ее края заплываюся и не будут сыпаться.

7. Можно использовать имеющиеся в продаже готовые трафареты-печати с рисунками кружев.

8. А можно взять старое кружево вместо трафарета, закрепить его на ткани и побрызгать спреем с краской для кожаной обуви. Такая краска очень пластичная, и изготовленное с ее помощью «кружево» будет мягким, не будет коробиться и ломаться.

9. Еще один способ — декупаж по ткани. Клей и образцы для него продаются в магазинах товаров для хобби.



3



4



5

7



6





*мастер-класс*





## П Р И М Е Р

Мы будем делать имитацию баттенбергского кружева. Это одна из разновидностей кружева иголкой.

Для работы можно использовать газ, капрон, органзу, фатин или сетку.

Самое интересное в нашей работе — материал, с помощью которого мы будем имитировать нити кружева. Вот что мы можем выбрать:

- моделирующий гель на акриловой основе
- моделирующая паста (такие продают в магазинах для художников)
- контур для росписи по ткани
- силиконовый автогерметик
- акриловый строительный герметик

Лучший выбор — строительный герметик. Он матовый, легко смешивается с любым цветом и очень дешев, в отличие от специальных художественных паст. Автогерметик — на втором месте. Он прозрачный, с другими цветами не смешивается и блестит. Оба герметика упруги и пластичны, и такое же качество будет иметь изготовленное с их помощью кружево. Для некоторых видов кружева лучше подойдет автогерметик, но мы в нашей работе будем использовать строительный.

Выберем узор и подложим его под ткань (напоминаем, что ткань у нас прозрачная). Важно, чтобы узор находился в файловой папке или был покрыт любым прозрачным пластиком, иначе кружево прилипнет к бумаге.

Сделаем фунтик из файловой папки (при использовании силиконового герметика фунтик можно сделать из простой кальки, но с акриловым герметиком такой номер не пройдет, калька расплывется). Заклеим фунтик скотчем, чтобы он не разваливался.

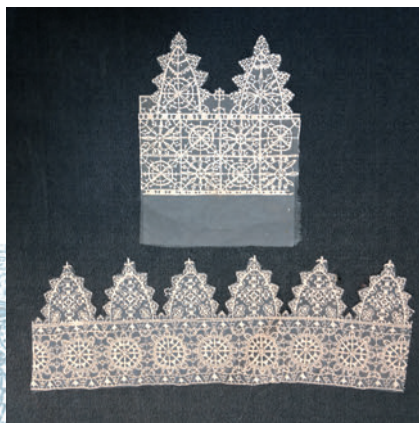
Положим внутрь небольшое количество герметика, примерно одну десертную ложку. Завернем край и будем держать его в руке.

Начнем рисовать на ткани, понемногу выдавливая герметик из фунтика точно так же, как рисуем глазурью на торте. Лучше сначала нарисовать тонкие линии, а сверху толстые. Чем сильнее вы нажимаете на фунтик, тем толще получится линия. Можно, нарисовав все тонкие линии, слегка обрезать носик фунтика — тогда следующие линии получатся толще.

*Иллюстрации к статье – примеры имитации кружева, выполненные студентами и преподавателями Школы-студии МХАТ.*

*Другие мастер-классы Ирины Дроновой см. в № 1 и 7–8 за 2014 год.*

*искусство  
(июль - август) 2015*



простые  
техники



## Традиционные ГОЛЛАНДСКИЕ ИЗРАЗЦЫ

ВСТРЕЧА КРАСОТЫ И ПОЛЬЗЫ

Марина  
**ШЕДРИНСКАЯ**  
учитель МХК,  
школа № 57,  
Москва

**И**зразцы — моя давняя, непреходящая любовь. Не помню, где их увидела в первый раз, но помню чувство удивления и радости для глаз. Без них было скучно разглядывать стены, углы, печку, а с ними сразу всё ожило, засверкало и заиграло.

Изразец — идеальная встреча красоты и пользы. Голландская печка, облицованная ими, отменно держит тепло и одновременно нежит, балует глаз. Легкие, воздушные, как облачка, сине-голубые плитки раздвигают пространство комнаты.

Эти печки, облицованные плиткой, похожи на книжку с чудесными картинками, каждая плитка — как окно в мир.

В XVII веке в Германии, Швеции, Голландии печи с изразцами были первыми детскими энциклопедиями в картинках.

Здесь — сапожник за работой, здесь — воин, а тут — девушка сбивает масло...

Представьте только, как приятно было студеным зимним вечером рассматривать





пухлую птичку на ветке, фрукты в нарядной вазе или отражения парусников на воде.

Не зря Меншиков, сподвижник Петра Первого и большой ценитель красивой жизни, привез из Голландии несметное количество изразцов. Это изразцовое великолепие до сих пор сияет на стенах, печах и даже потолках его дворца на Васильевском острове. Сказочная красота!

Можно сказать, что эти плитки-картинки при каждой встрече меня поддразнивали:

посмотри, как легко, как просто нарисовано, и... какая красота при этом! Хотелось не просто купить плиточку-сувенир, а самой попробовать.

Как известно, на ловца и зверь бежит.

Ожидая пересадки в аэропорту Амстердама, я успела зайти в Рейксмузеум, и там меня ждало сокровище — чудесно изданная книжка «Традиционные голландские изразцы». Подборка всех классических образцов: от самых ранних, на которые запал Меншиков, до современных.

Невозможно было не использовать такой материал. Мы купили на строительном рынке квадратные матовые плитки 10 на 10 и 20 на 20 см. Распечатали образцы нужного формата и стали учиться, как старые мастера. У них ведь тоже были образцы, которым они следовали.

Сначала мы изучали сюжеты и правила композиции. Очень важную роль играют раппорты уголков. Они должны не мешать основной картинке и при этом создавать свой собственный узор.

Что-то должно превалировать: уголки или картинка. Сложные уголки — скромная картинка и, наоборот, особо интересная картинка — совсем простые уголки.

Чтобы перенести рисунок на плитку, мы пользовались синей копиркой. Расписывать можно гуашью или акрилом, достаточно







жесткими кисточками с хорошим (острым) кончиком. Желательно пользоваться двумя цветами: кобальтом синим и ультрамарином. Начинаем более светлым (кобальтом), а заканчиваем темным (ультрамарином).

Оказалось, что большую плитку расписать легче, чем маленькую.

Еще одно технологическое открытие — использование ватных палочек для коррекции росписи. Влажной ватной палочкой можно пользоваться как ластиком.

Готовые плиточки необходимо задуть лаком для живописи. Лучше выбрать матовый лак-спрей.

Мы свои работы оформили с помощью пенокартона. Наклеили плитку на пенокар-

тон жидкими гвоздями и добавили рамку из бумаги-самоклейки.

Готовую плитку-изразец можно поставить на подставку — на манер декоративной тарелки. Можно повесить на стену.

Но, конечно, самое большое удовольствие — расписать изразцы для печки и наклеить жаростойким клеем. Такая печь станет душой дачного или деревенского дома.

На моей печке изразцы живут уже несколько лет, очень радуют и умиротворяют.

*искусство*  
*(июль - август) 2015*

Дополнительные материалы  
находятся в Личном кабинете  
на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)





*Традиционные*



*голландские*



**ИЗРАЗЦЫ**



## ВСТРЕЧА



## КРАСОТЫ



## И ПОЛЬЗЫ



# Продолжается прием заявок на 2015/16 учебный год

## Фестиваль педагогических идей «Открытый урок» [festival.1september.ru](http://festival.1september.ru)

Свидетельство о регистрации СМИ Эл. № ФС77-53231

В течение 12 лет – самый массовый, представительный и посещаемый педагогический форум Рунета. Самая большая коллекция авторских разработок учителей.

**Разместить публикацию может каждый педагог. Всем авторам предоставляются документы о публикации. По итогам каждого учебного года выпускаются электронные и бумажные сборники.**

В рамках фестиваля для желающих проводится конкурс презентаций. Всем участникам конкурса высылаются специальные дипломы.

Удобный Личный кабинет участника фестиваля, возможность автоматического создания личного профессионального портфолио. В помощь участникам – квалифицированные сотрудники оргкомитета. Единственный в России образовательный сайт, имеющий службу поддержки в режиме on-line 7 дней в неделю.



Участвуйте в фестивале, размещайте свои работы,  
получайте документы о публикации!

## Фестиваль творческих и исследовательских работ учащихся «Портфолио ученика» [project.1september.ru](http://project.1september.ru)

Свидетельство о регистрации СМИ Эл. № ФС77-53211

Площадка для публикации работ учащихся, выполненных под руководством педагогов.

**Всем ученикам и педагогам предоставляются документы о публикации. По итогам каждого учебного года выпускаются электронные и бумажные сборники.**

В рамках фестиваля для желающих проводится конкурс проектных работ.

Все участники конкурса награждаются специальными дипломами.



Участвуйте вместе с учениками!



# НОВЫЙ ПРОЕКТ

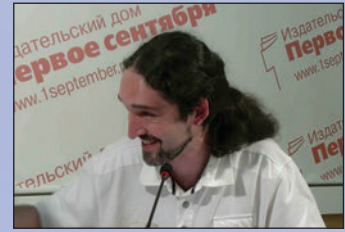
## «Первого сентября»



А. Минченков  
«Счастливая семья: миф или реальность, или Как построить гармоничные отношения в семье»



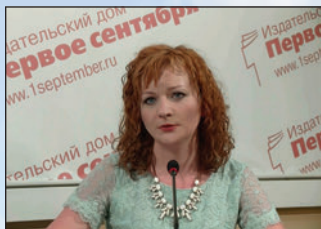
Т. Басанова  
«Путь к успеху, или Как достичь успеха в личной жизни и в карьере»



О. Хухлаев  
«Манипуляторы и манипуляции, или Как противостоять скрытому давлению»

**СПЕЦИАЛИСТЫ-ПРАКТИКИ**  
**СВИДЕТЕЛЬСТВО УЧАСТНИКА** **О ВОСПИТАНИИ**  
**ОБ ОТНОШЕНИЯХ** **О МАНИПУЛЯТОРАХ** **ОБ УСПЕХЕ**  
**АБОНЕМЕНТЫ** **О САМООЦЕНКЕ** **УДОБНОЕ** **О ЧУВСТВЕ ВИНЫ**  
**О РАБОТЕ** **О МИРОВОСПРИЯТИИ** **ВРЕМЯ** **О ДЕТЯХ**  
**ВЕБИНАРЫ**  
**ОБ ИМИДЖЕ** **ВОСТРЕБОВАННЫЕ**  
**ОБ ОПТИМИЗМЕ** **О КОНФЛИКТАХ** **ТЕМЫ**  
**О СЕМЬЕ** **ВИДЕОЗАПИСИ**  
**ДОСТУПНАЯ СТОИМОСТЬ** **О ЛИЧНЫХ КРИЗИСАХ**  
**О ВЫГОРАНИИ** **О КАРЬЕРЕ** **О ВЗАИМОПОНИМАНИИ** **О СТРЕССЕ**  
**ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ ОНЛАЙН** **О ЦЕННОСТЯХ**

М. Чибисова  
«Мифы и рифы демократического воспитания, или Как найти "золотую середину" в воспитании»



И. Телегина  
«Компьютерный капкан, или Как помочь себе и близким людям не попасть в зависимость от компьютера»



Подробности смотрите на сайте  
**webinar.1september.ru**



Педагогический университет  
«**Первое сентября**»

## ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

Ведется прием заявок на первый 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](http://edu.1september.ru)

Пожалуйста, обратите внимание:

заявки на обучение подаются только из Личного кабинета,  
который можно открыть на любом сайте портала [www.1september.ru](http://www.1september.ru)





Общероссийский проект  
**Школа цифрового века**

---

**6 тысяч рублей от школы  
за весь 2015/16 учебный год  
независимо от количества учителей  
в образовательной организации**

Каждому учителю:

- 24 предметных ежемесячных журнала
- десятки курсов повышения квалификации

**Не забудьте принять  
или продлить участие!**

Подробности и форма заявки на сайте:

**[digital.1september.ru](http://digital.1september.ru)**

# ИСКУССТВО

4

**Шансонье с фотоаппаратом**  
*Выставка фотографий Робера Дуано*



8

**Красота живописных решений**  
*Выставка Михая Мулкачи*



40

**«Хованщина»**  
*Прошлое и настоящее великой оперы*

50

**Почти настоящее**  
**Баттенбергское кружево**  
*Мастер-класс*

№ 7-8 2015

