

Искусство

№ 11
2015

с т р а н и ц а

12



4
Инженер ветра.
Александр Колдер
*Выставка в ГМИИ
им. А.С. Пушкина*

42
**Уроки
современного
искусства**
Казимир Малевич

52
**Александр
Боровский**
*История искусства
для собак*

ХУДОЖНИКИ

Арефьевского круга

ГЛУХИЕ КРАСКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА Сороковых

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

1september.ru

Первое сентября

ноябрь
2015

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

**Уважаемые подписчики
бумажной версии журнала!**

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

Искусство №11

2015

Галерея

Виктория Хан-Магомедова

Владимир Соколовский

Мансарда художника

Надя Плунгян

Елена Медкова

Николай Барабанов

Классная комната

Ольга Холмогорова

Кладовая

Ольга Волкова

Мастерская

Марина Щедринская

Выставки

**Инженер ветра.
Александр Колдер 4**

Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина

**Май Митурич известный
и неизвестный 8**

Выставка в Государственном музее
искусства народов Востока

История искусства

Художники Арефьевского круга 12
Глухие краски экспрессионизма сороковых

Переживание скульптуры 20
Цикл статей о скульптуре. Статья пятая

Музыка

Композитор Александр Глазунов 32
Страницы творческой биографии.
Часть вторая

Урок МХК

Уроки современного искусства 42
Казимир Малевич. Искусство жизнестроения

Полезное чтение

Александр Боровский 52
История искусства для собак

Простые техники

Парадный портрет 54
Техника коллажа

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 11 (514)
НОЯБРЬ/2015

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

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

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

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

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

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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

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

Подписано в печать: по графику 12.08.15, фактически 12.08.15
Заказ № Тираж 32 000 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-76



facebook.com/School.of.Digital.Age

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

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

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

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

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

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



К материалам, отмеченным этим символом, есть прило-
жения в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

На 1-й странице обложки: Ш.Шварц. Баржи. 1957
См. стр.12





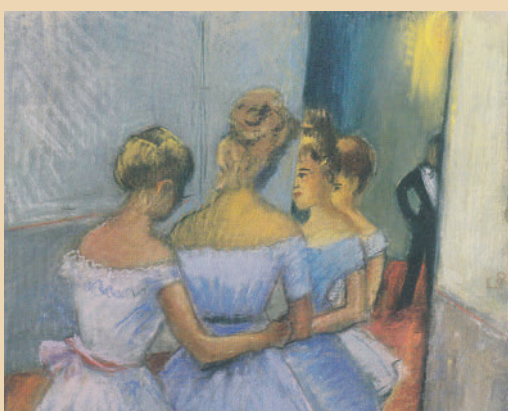
с т р а н и ц а

12



Х У Д О Ж Н И К И

А р е ф ь е в с к о г о к р у г а



ГЛУХИЕ КРАСКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА Сороковых

В оформлении страницы использованы работы:
А.Арефьев. Толпа на аллее.
Г.Траугот. Большая Пушкарская улица
Р.Васми. Елочки
Р.Васми. Университет
В.Громов. Композиция. Серия «Зеркала»
см.стр.12



Александр Колдер с мобилями в студии Роксбери. 1941



ИНЖЕНЕР ВЕТРА

Александр Колдер

ВЫСТАВКА В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

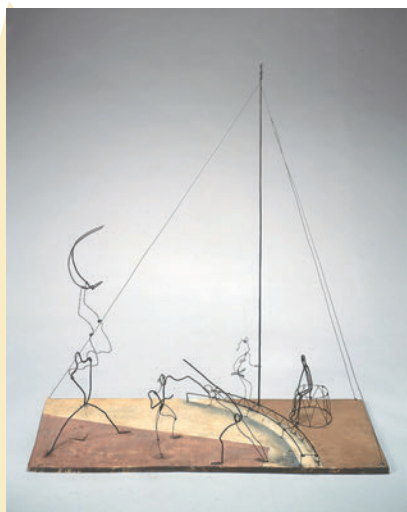
Солнце освещало его жизнь.
Ж.П. Сартр

«П

очему искусство должно быть статичным? При рассмотрении абстрактного произведения — не важно, скульптура это или картина, — видишь интригующую композицию из планов, сфер и ядер, не имеющих смысла. Она могла бы быть прекрасной, но это всегда статичное искусство. Следующий шаг в скульптуре — движение», — заявлял американский скульптор Александр Колдер (1898–1976), пионер кинетического искусства. Он стремился создавать произведения, преодолевающие законы притяжения благодаря циркулированию потоков воздуха или случайности. Так в начале 1930-х родились «мобили» (название придумал Марсель Дюшан).

Колблющиеся элементы таких необычных скульптур либо приводились в движение с помощью мотора, либо перемещались благодаря колебаниям воздуха. Эти конструкции, спускающиеся с потолка,

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА



Арена цирка. 1929



Чайка. 1927



Хелен Уиллс. 1927

созданы из тонких цветных металлических пластинок, соединенных металлическими нитями. Скульптуры-мобили состоят из абстрактных элементов. Их биоморфные формы напоминают органические мотивы живописи и скульптуры авангардистов Ж.Миро и Г. Арпа, друзей Колдера. Как прилежный ремесленник, он скрупулезно разрезает, складывает и перфорирует материалы вручную и заставляет скульптуры звучать, как естественные природные формы. Форма, масштаб, цвет, пространство и движение вновь и вновь соединяются в изменяющихся и колеблющихся соотношениях, создавая удивительный визуальный эквивалент гармоничному и непредсказуемому действию природы.

Ретроспектива творчества Колдера в ГМИИ им. А.С. Пушкина позволяет проследить эволюцию этого скульптора-механика XX века, ощутить красоту и поэзию его причудливых созданий, гибридов, рожденных на грани между природой и механикой, биологией и инженерией, расчетом и случайностью. Удивляет, как он заставлял формы парить в воздухе и вибрировать, осуществлял революцию в скульптуре — передачу движения в оригинальной форме.

«Я лучше думаю с помощью проволоки», — говорил Колдер, объясняя свою страсть к железной нити, позволяющей свободно создавать в пустоте трехмерные рисунки.

Оказавшись в 1925 году в Париже, он подружился с авангардистами Ф.Леже, М.Дюшаном, Ж.Миро, Г.Арпом, увлекся темой цирка, когда по заказу газеты «Национальная полиция» делал иллюстрации к цирковым представлениям. На выставке представлены ранние, радикально новаторские «рисунки в пространстве», проволочные скульптуры — фигурки животных, акробатов. Материал подсказывал выразительность объема и линии. Всё в этих цирковых «рисунках» наполнено движением, с которым он постоянно экспериментировал.

После посещения в 1930 году мастерской Пита Мондриана Колдер поставил перед собой задачу вдохнуть движение в геометрическую абстракцию и начал создавать абстрактные работы. Но мессианской серьезности Мондриана он противопоставил иной подход, отдавая предпочтение юмору и насмешке, что прослеживается даже в его крупных работах. В 1931-м он вступает в группу «Абстракция-творчество».

Одно из открытий Колдера, как уже отмечалось, — изобретение мобилей, подвижных скульптур из абстрактных элементов. Подвешенные в воздухе, свисающие с потолка, они перемещаются согласно сбалансированной гармонии частей, всегда разнообразной. В своих работах он оригинально использовал геометрические и биоморфные объекты из произведений Миро, Арпа, Матисса.

Сначала он экспериментировал со спрятанными внутри скульптур моторчиками, затем стал создавать знаковые вещи, активируя подвешенные формы благодаря их движению в воздухе. Оригинальными были не сами формы и их образная система, а способ расположения и функционирования этих работ.

Диски, запятые, случайные импровизации с растительными орнаментами, рыбы, птицы — все образы Колдера имеют прототипы в произведениях европейских авангардистов. Соотношения форм на основе их случайного наложения благодаря воздушным потокам имели для художника определяющее значение. Каждому элементу он находил особое положение в пространстве. С инженерной точки



Геркулес и лев. 1928



Красный, белый, черный и медь. 1934

зрения мобили решены тонко и деликатно, с учетом их веса, конфигурации, последовательности сочетаний.

Мы не думаем, как скульптор komponует диски, овалы, листья, как создает связи и последовательности, позволяя возникать движению. Мы просто наслаждаемся их медленным перемещением в пространстве («Красный, белый, черный и медь», 1934). Возникает ощущение, что скульптуры созданы не по задуманному плану, что это вдохновенные импровизации, предполагающие включение зрителя в творческий процесс.

Важную роль в его работах играет масштаб. Эксперты считают



Голубое перо. Ок. 1948

маленькие мобили 1930-х лучшими в его творчестве. Возможно, это и так, но и в поздний период он создавал замечательные вещи, такие как «Черный мобил с отверстием» (1953). И все же его большие мобили выглядят так, будто их сделали на фабрике, они утрачивают изящество и остроумие, присущее небольшим вещам.

В 1930-е Колдер начал создавать и первые «стабили» (название Арпа) — статичные скульптуры. Это кинетические изваяния, которые нужно обходить вокруг, в отличие от мобилей, танцующих перед тобой. Целый зал посвящен монументальным стабильям — миниатюрным макетам огромных стабилей, сделанных по заказу для общественных пространств в разных городах мира («Иерусалим», 1975). Миниатюрные макеты дают представление о том, как скульптор работал над формой. В 1950-е размеры мобилей и стабилей начинают увеличиваться, так как появляются заказы для экстерьеров и больших атриумов. В этих произведениях Колдер обогатил концепцию общественной скульптуры.

В поздних произведениях мастера большую роль играет цвет. Сначала он ограничивался черным и белым. Красный стал третьим цветом. Затем появляются синий и желтый, другие основные цвета. С точки зрения Колдера, дополнительные цветовые сочетания, в отличие от основных, не позволяют добиться нужного эстетического эффекта. В работе «Красный» (1947) он использовал напряженный цвет, чтобы акцентировать визуальное присутствие скульптуры в пространстве.

Колдер на выставке представлен многогранно: скульптуры из проволоки, мобили и стабили, гуаши, рисунки, картины маслом. На протяжении долгой жизни мастера кинетический потенциал искусства был приоритетной сферой его интересов. Оригинальным образом он схватывал движение в скульптурах, предлагавших радикальную альтернативу устоявшимся представлениям о скульптуре, оказав огромное влияние на искусство XX века.

искусство (ноябрь)
2015



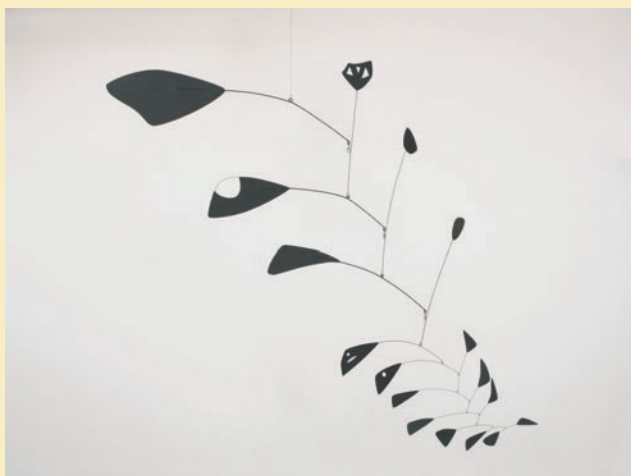
Без названия. 1941



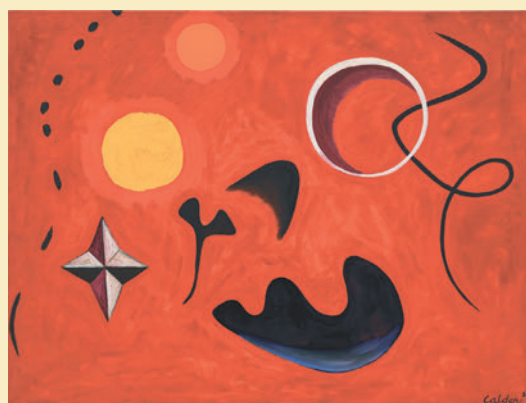
Осина. 1948



Утренняя паутина (промежуточный вариант). 1967



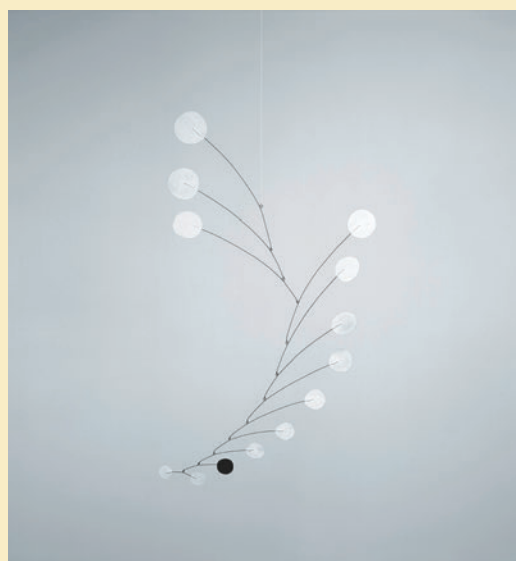
Черный мобиль с отверстием. 1954



Моллюски. 1955



Александр Колдер с жирафом. Роксбери. 1941



Обычный белый. 1976



Корней Чуковский. «Бибигон». Иллюстрация. М., 1969



Май Митурич-Хлебников. 1960-е

МАЙ МИТУРИЧ известный и неизвестный

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА



Май Митурич-Хлебников (1925–2008) известен широкому кругу любителей изобразительного искусства как художник-иллюстратор. За свою долгую жизнь он проиллюстрировал около ста книг. Среди писателей, к творчеству которых он обращался, Чуковский и Маршак, Барто и Бианки, Киплинг и Кэрролл и другие любимые детьми и взрослыми авторы. Но Май Митурич не только книжный график. Он был выдающимся художником-станковистом, создателем замечательных пейзажей и портретов.

Об этой малоизвестной стороне его творчества рассказывает выставка «Май Митурич. Путешествия на Восток», приуроченная к 90-летию со дня рождения мастера. На ней представлены акварели, рисунки и автолитографии из собрания семьи Митурича и Астраханской государственной картинной галереи им. П.М. Догдина, созданные художником с 1950-х по 2000-е годы.

Май Петрович Митурич родился в Москве в семье известных художников Петра Митурича и Веры Хлебниковой. Знаменитый

Владимир
СОКОЛОВСКИЙ





Р.Киплинг. «Кошка, которая гуляла сама по себе». Иллюстрации. М., 1989.

поэт-футурист Велимир Хлебников был его дядей. В возрасте 17 лет Митурич ушел на фронт, где служил во фронтовой бригаде художников, дошел до Берлина и демобилизовался только в 1948 году. Позднее он окончил Московский полиграфический институт, где затем преподавал.

Путешествовать художник начал с 1951 года. География его путешествий обширна: Дагестан и Осетия, Тува и Крым, Грузия и Таджикистан, Индия и Япония... В экспозиции не всегда соблюдается принцип хронологии. Это вызвано тем, что все работы начиная с самых ранних объединены общим стилем. Формы возникают как по волшебству — из скопления пятен и мазков, виртуозно и точно поставленных на свои места. В одной из ранних работ «Дагестан» (1951–1952) изображение строится с помощью динамичных разбегающихся мазков, напоминающих манеру Ван Гога.

С 1960-х годов стиль Митурича обретает самостоятельность, но динамизм, эмоциональность и экспрессивность остаются

его неотъемлемыми чертами. Автолитография «Енисей вблизи поселка Ий» (1967) изображает текущую вдаль реку среди мощных гор. Несмотря на свой небольшой размер, работа обладает подлинной монументальностью. В центре очень звучной по цвету акварели «Красная гора» (1972) пламенеющее красное пятно, окруженное глубокими черными и синими массами. А в черно-белой автолитографии «Высохший водопад в летнем Шидзе» (1973) с ее почти геометрическими формами великолепно передана каменистая структура горы.

Красочная гамма цветной автолитографии «Осень в горах» состоит всего из трех цветов — красного, черного и коричневого, что создает очень убедительный образ угасания природы. Эта тема находит развитие в автолитографии «Осень на Хамсаде» (1972), где деревья в оранжевом осеннем уборе устремлены к небу, словно языки пламени.

Буйство осенних красок уступает место сдержанности зимнего пейзажа в акварели «Зима на юге» (1984),

цветовая гамма которой состоит из трех оттенков: серого, коричневого и черного. А в автолитографиях «Батуми. Зеленый мыс» и «Субтропики» обжигающие пепельно-черные пятна, мазки и штрихи на белом фоне листа создают почти физическое ощущение палящего зноя. В автолитографии «В пустыне» (1990-е) природные формы лишь слегка намечены, но производят впечатление бесконечных песчаных просторов.

Митурич отдал дань и портретному жанру. На выставке представлены работы, запечатлевшие образы задумчивой и мечтательной девушки из Тувы, романтического юноши-аджарца, известного калмыцкого поэта Давида Кугультинова — жизнерадостного, открытого и доброжелательного человека.

Наряду со станковыми произведениями на выставке показаны фрагменты самых известных работ Митурича в жанре иллюстрации — к книге Редьярда Киплинга «Маугли» (1976) и рассказам Геннадия Снегирева «Обитаемый остров» (1960-е). Они позволяют проследить, как

во время путешествий у Митурича формировались образы его книжной графики.

Особое место в жизни и творчестве Митурича занимали путешествия в Японию. Японские мотивы различны по настроению: от элегичного «Хмурого дня на Хоккайдо» (1994) до празднично-ликующего «Храма в Асуке» (2002). В Японии была издана книга народных сказок с иллюстрациями Митурича, которая разошлась сотысячным тиражом. За свое творчество художник был удостоен в Японии орденом Восходящего солнца.

А на родине Маю Митуричу было присвоено звание народного художника РСФСР и присуждена Государственная премия РФ за росписи Палеонтологического музея. И когда где-то открывается выставка произведений Мая Митурича, мы устремляемся на нее в предвкушении встречи с замечательным художником, волшебником формы и цвета.

искусство (ноябрь)
2015



Осень на Хамсаде. 1972



Портрет Давида Кугультинова. 1985



В охотничьем поселке. 1969



Осень в горах. 1972



Горная долина в июне. 1980



Осетия. 1987



Батуми. Зеленый мыс. 1987



Р.Киплинг. «Маугли». Иллюстрация. М., 1976



В Гималаях. 1996



Рисовые поля в деревне Асука. 2002



«Японские народные сказки». Иллюстрации. М., 1983



«Японские народные сказки». Иллюстрации. М., 1983



Г.Траугот. Михайловский замок. 1942

Мансарда художника

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



Г.Траугот. Большая Пушкинская улица.
1942

А.Арефьев. Толпа на аллее. Середина 1950-х



ХУДОЖНИКИ Арефьевского круга

ГЛУХИЕ КРАСКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА Сороковых

История советского искусства, какой она сейчас предстает и в учебниках, и в музейных экспозициях, как правило, «разламывается» на три основные части. Довоенный период, связанный с авангардом и художественными группами 1920–1930-х годов; годы войны, представленные плакатами и историческими картинами; наконец, послевоенная эпоха «официального» и «неофициального» искусства, которую принято отсчитывать от начала хрущевской «оттепели» и связывать с деятельностью шестидесятников — художников «сурового стиля».

Однако эти представления, во многом унаследованные еще от критики 1970-х, не учитывают один из самых драматичных и темных периодов советского искусства. Речь идет о времени, наступившем сразу после войны, на пике растерянности и ожидания перемен.

Конец сороковых стал периодом нового витка сталинской «борьбы с формализмом в культуре». В 1948 году в Москве был расформирован Музей нового западного искусства, названный «рассадником низкопоклонства

перед упадочной буржуазной культурой», началась известная государственная кампания против композиторов Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева и Арама Хачатуряна.

Подобные «показательные дискуссии» с советской властью в роли обвинителя проводились параллельно и в научных сообществах: в 1947-м прошла так называемая «философская дискуссия», в 1948-м — «дискуссия о генетике», в 1950-м — «дискуссия о физиологии». Фоном для этих событий стала организованная в 1948 году «борьба с космополитизмом».

Привычной стратегией для многих деятелей культуры и науки стали закрытость и стремление не выделяться из общей массы. Тем не менее наиболее тяжелая пора официоза все же имела свое характерное, необычное лицо, запечатленное «отщепенцами» от культуры.

Изгнанники

Как известно, с начала 1930-х художественные объединения были под официальным запретом, и единомышленникам в искусстве приходилось действовать другими способами на свой страх и риск.

Пятеро друзей, составивших Арефьевский круг (Рихард Васми, Валентин Громов, Владимир Шагин, Шолом Шварц и сам Александр Арефьев) познакомились в СХШ — Средней художественной школе при Академии художеств в Ленинграде, откуда довольно быстро были отчислены за интерес к «идеологически чуждой» живописи импрессионизма.

Источником знаний о западном искусстве стал отец одного из одноклассников Арефьева, живописец Георгий Траугот, в 1930-х — участник ленинградского объединения «Круг» и ученик Петрова-Водкина.

Траугот показывал молодым людям репродукции и книги. Покинув школу, они объединились в содружество и начали организацию небольших квартирных выставок.

Интересно, что еще до исключения учеников Траугота студенты СХШ, как бы репетируя свои будущие позиции в советском обществе, поделились на два враждующих лагеря — сторонники французской живописи и «передвижники». По иронии судьбы вторую группу возглавил обучавшийся тогда же в СХШ Илья Глазунов.

Георгий Траугот был заметным мастером ленинградской пейзажной школы, и арефьевцы многое восприняли от художников этого круга. В качестве центральной темы они также выбрали городскую жизнь, равно далекую и от парадно-репрезентативных петербургских видов, и от изображения труда или героизма в соцреалистической картине.

Разница состояла в том, что пейзаж перестал быть для них главной темой: много работая над композиционной лаконичностью, строгостью цвета и обобщенным «портретом города», арефьевцы обратили свой взгляд на социальную жизнь обнищавшего Ленинграда, только что пережившего войну и блокаду.

Арефьев

Итак, лидером новой жанровой картины в группе стал Александр Арефьев. На его небольших холстах разворачивались бытовые драмы, увиденные в подъездах, комнатах и на улицах. Фигуры героев безлики и условны; иногда перед зрителем собирается целая толпа, иногда отношения выясняют двое.

Главная особенность его работ — невероятный градус эмоционального и пластического напряжения, заставляющий вспомнить живопись экспрессионистов начала века. С экспрессионистами Арефьева род-



Георгий Николаевич Траугот. 1930-е



Р.Гудзенко. Портрет А.Арефьева. 1949



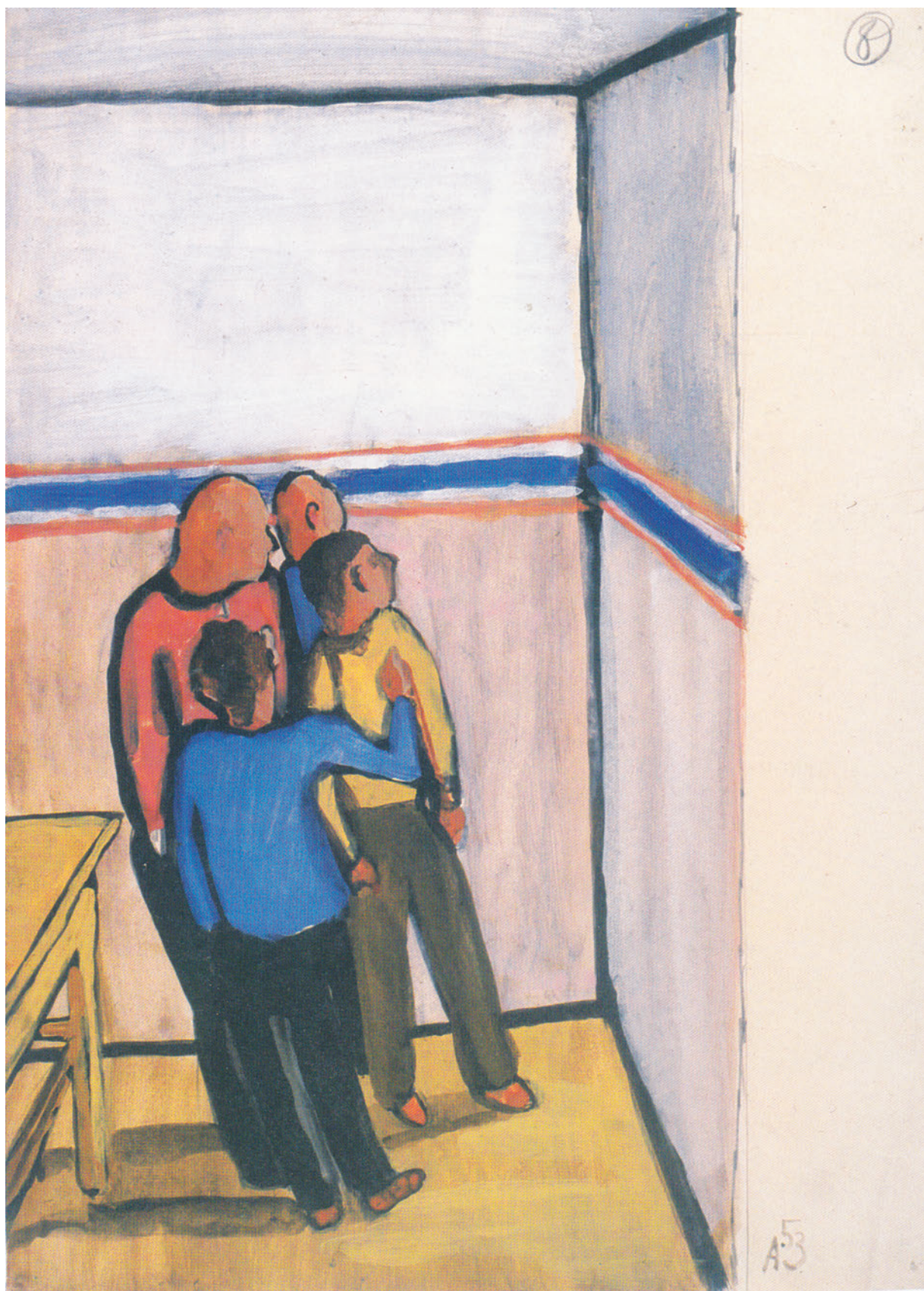
А.Арефьев. Встреча на дороге. Середина 1950-х



А.Арефьев. У кассы кинотеатра. 1948



А.Арефьев. Ночной переулок. Ок. 1950



А.Арефьев. Глядящие в угол. 1953

нит и фокус на тяжелых и драматических сторонах городской жизни: поножовщина, проституция, драки, коммунальная жизнь, очереди и пивные ларьки (темы, которые никогда не появлялись в документальном отражении на страницах советской печати 1940-х и даже почти не попадали в фельетоны, а в тридцатые считались «буржуазными»).

Художник добивался предельной выразительности и силы очень скудными средствами. Форму он понимал скульптурно, нередко пробуя композицию в пластилине. Часто работал на первом попавшемся материале, в смешанной технике, рисунок переходил в живопись и обратно. Сюжеты роились у Арефьева в голове, возникая буквально «из сора», для каждого уличного впечатления он подыскивал неожиданное живописное решение.

Тиран и фантазер, он был несомненной движущей силой группы. Под его влиянием участники, например, придумывали давать друг другу задания, они соревновались в мастерстве и предпринимали совместные вылазки «в поле», зачастую опасные.

Под влиянием Арефьева художники осознавали документальный сюжет как запрещенный рядом с сотнями официальных исторических картин, выполненных коллективно, при помощи так называемого бригадного метода, который позволял стереть всякую индивидуальность. Арефьевцы же интуитивно стремились ее заострить, и не случайно их группа представляла собой союз независимых живописцев с очень разным почерком. Это гораздо больше сближает их с довоенными объединениями, чем с группами последующего десятилетия, нередко связанными лишь каким-то одним приемом или идеей.

Рано отвергнутые обществом, арефьевцы не зависели от власти и не были ограничены в своем развитии идеологическими нормами. Их вело стремление максимально точно отразить время, увидеть и проработать его главные болезненные точки.

Театр без комедиантов

Валентин Громов начал как пейзажист и вслед за Арефьевым часто работал в смешанной технике, но остался скорее лириком, чем «экспрессионистом», и писал виды деревни, обращаясь к городской жизни реже остальных арефьевцев. Другой его постоянной темой была жизнь театральных и балет-

ных кулис, в которую он погрузился вслед за Дега, Лотреком и Ренуаром.

Громов единственный из группы работал по специальности: декоратором и корректором печати. Помимо живописи и пастелей он создал много прекрасных вещей в технике офорта, где его внимание останавливалось на пустырях и невзрачных сельских пейзажах.

Очень узнаваемой остается и манера, в которой работал Рихард Васми: он оказал сильнейшее влияние на несколько поколений живописцев. Этот художник довел до формулы принцип композиционного упрощения, который — вместе с искусством примитива — явно интересовал всех арефьевцев, и на протяжении всей жизни манера Васми менялась крайне незначительно.

На первый взгляд может показаться, что Васми представляет предметный мир, пейзаж, жанровую сцену как голую конструктивную схему, но за этим стоит глубокое понимание цвета и композиции, аналитическое мышление, перерождающееся в поэзию на глазах у зрителя. Жесткий уверенный штрих соединялся у него с рассчитанной



В.Громов. Парк в Тригорском. 1960



В.Громов. Уголок парка. 1960



В.Громов. Композиция. Серия «Зеркала». 1990



В.Громов. Композиция. Серия «Зеркала». 1994



Р.Васми. Праздник ВМФ. Середина 1960-х



Р.Васми. Елочки. 1967



Р.Васми. Порт. 1965



Р.Васми. Университет. Ок. 1970



Ш.Шварц. Пейзаж с домом.
Начало 1960-х

гармонией нескольких скупых цветовых пятен. Этот подход явно обнаруживал влияние живописи Матисса и французских пуристов, но не матиссовскими были советские, ленинградские виды и натюрморты, хорошо узнаваемые и поэтому пронзительно новаторские.

В решениях Васми было много театрального: природу и архитектуру он пишет как задник сцены, и не случайно его манеру в семидесятых на время подхватил и освоил Михаил Шемякин — впоследствии известный театральный художник. Но для Васми понимание предмета не заканчивалось на «бутафорском» прочтении. Добиваясь соединения жизни с искусством, он по-особому оформлял и свое жилище: «стол, кровать покрашены в черный цвет; ампирный шкаф с двумя черепами в нем, книгами, ежедневно трогаемыми; обои выкрашены в светло-зеленый цвет для того, чтобы создать нужный фон картинам» (А. Басин).

Хотя картины Васми были как будто далеки от «политической неблагонадежности» работ Арефьева, он всегда находился в состоянии наблюдения за городской жизнью, глядя на нее слегка «внешним» взглядом. О парадоксах этого взгляда вспоминает ученик Васми А.Флоренский: «Вообще Рихард увлекался квартирными обмены, хотя всегда менял шило на мыло — просто любил ходить смотреть комнаты по объявлениям, общаться таким образом с людьми. Так, по его рассказам, в 60-е годы он поменял Ленинград на Нарву, где прожил несколько лет (потом поменялся назад)».

Особенный аскетизм и нищета холостяцкого быта Рихарда Васми походила на путь, который выбрал его друг и однокурсник Арефьев, такой же одиночка Шолом Шварц, или Шаля, как его звали в близком кругу. Он, в отличие от изгнанных товарищей, закончил СХШ под давлением семьи, но не прошел в Академию: экзамены принимал знаменитый соцреалист Александр Герасимов.

Проучившись еще год в Полиграфическом институте, бросил, пошел работать в типографию, а затем стал маляром, продолжая заниматься живописью, которая была для него постоянным экспериментом, живым процессом и не нуждалась в оформлении конечного результата.

Как и Арефьев, Шварц интересовался соединением живописи и скульптуры. По

воспоминаниям художницы Н.Жилиной, «в 50-е Шаля лепил из глины, а потом раскрашивал темперой замечательных человечков-головоногов. Маленькие фигурки изображали дворничиху в фартуке и при метле, милиционершу в пилотке, инвалида на деревянной ноге, девушку в оранжевой кофточке и с глазами, полными любви, продавщицу мороженого с короной белой наколки в голубых волосах и с лотком, на котором слово «эскимо». Эти же человечки появились и в городских пейзажах того времени. Работы светились яркостью нежных красок, добром и весельем. Позднее живопись Шали стала более напряженной и тревожной».

Работы Шварца разнообразны и очень сложны по живописи: их густой и прозрачный колорит вызывал восхищение у друзей по группе, но не менее интересными были его гротескные рисунки жанровых и коммунальных сцен. Его вещи не образуют единого непрерывного потока, каждая из них ставит собственную задачу, и в этом смысле можно согласиться с современниками: Шварц был подлинным философом.



И.Шварц. Цветочница. 1950-е



И.Шварц. Тип. Начало 1960-х



Р.Васми. Праздник в парке. 1980-е



Р.Васми. Салют над Петропавловской крепостью. 1980–1990-е



Р.Васми. Проекторы над каналом. Блокада. 1980–1990-е



И.Шварц. Хозяин и работник. 1950-е



И.Шварц. Баржи. 1957



В.Шагин. Алый трамвай (Введенский канал).
Середина 1950-х



В.Шагин. Каток. 1968



В.Шагин. Каток. 1968



В.Шагин. Дом с колоннадой. 1987

Между сумой и тюрьмой

Сила независимого почерка и свобода пластических решений арефьевцев соединялись с огромной социальной уязвимостью этой группы и с принципиальной бедностью ее участников, разделивших образ жизни со своими героями. Достаточно сказать, что за Арефьевым велась слежка, и он дважды сидел в тюрьме по бытовым делам — за подделку аптечного рецепта и хулиганство (1956–1959; 1965).

За случайными заработками следовали долгие периоды нищеты. Арефьев сдавал бутылки и экспериментировал с морфием, пытаясь обострить свое восприятие; Васми работал в котельной, Шварц — маляром и театральным экспедитором. Из соратников Арефьева тяжелее всего пришлось Владимиру Шагину, также исключенному из СХШ и комсомола за формализм. Шагину пришлось побывать электромонтажником по укладке кабеля, грузчиком и раскройщиком полиэтилена, заниматься живописью только по выходным.

В 1962 году он был осужден на пять лет тюрьмы как «враг народа». До конца 1960-х художник находился на принудительном лечении в тюремной психиатрической больнице, повторно попал туда в 70-х за участие в выставке «нон-конформистов», после чего получил полный отказ в каком-либо трудоустройстве. В его истории болезни значилось: «В свободное время делает на маленьких клочках бумаги рисунки, которыми бывает очень доволен».

Главной темой Владимира Шагина была городская жизнь. Если Арефьев искал молнию, искру напряжения в городских мизансценах, Шагин не делал разницы в сюжетах, выбирая максимально бытовые пейзажи Ленинграда с поздней прозаичной застройкой, рисовал комнаты, полные людей, больничные интерьеры, праздники и семейные сцены в тесных квартирах.

В начале 80-х, по воспоминаниям художника В.Шинкарева, он «мечтал расчертить город на стометровые квадраты и написать пейзаж каждого из них». Его композиции напоминают плотные кадры из бесконечного кинофильма, но в них нет тревоги, пронизывающей многие работы Арефьева и Шварца. С одинаковым теплом и симпатией он писал и рисовал гаражи, трамвайные пути, мосты и вышки ЛЭП. «Как все красиво, — говорил он, — когда выходишь из сумасшедшего дома».

Антисоветская античность

Необычной общей чертой арефьевцев был острый интерес к классическому искусству — начиная от европейской живописи старых мастеров и заканчивая античной скульптурой. Переработка и новые прочтения классики в целом были характерны для середины 1930-х и в итоге нашли свое воплощение в сталинском ампире. Но арефьевцев влекла другая античность, воспринятая в ее сниженном прочтении, — античность комедий Аристофана и Менандра, чьей основой был грубый народный юмор.

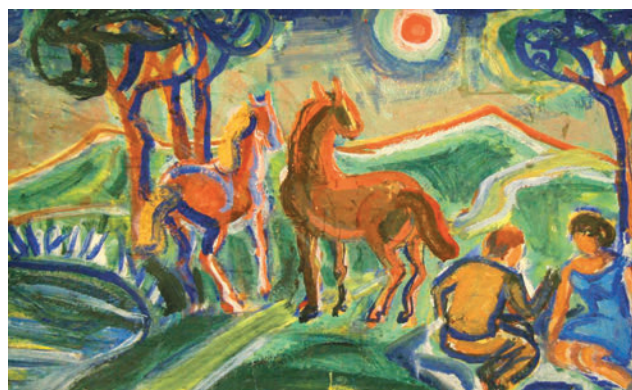
Многочисленные холсты и рисунки Арефьева с изображениями военных и лагерных сцен, очередей, скандалов и драк легко продолжают в циклах «античных битв», сценах гибели героев, конных сражений. Эти гротескные и угрожающие толпы содержали большее, нежели отсылку к Аристофану: они предъявляли изнанку советского коллективизма, обнажали двойственность сталинского СССР с его парадным сверкающим фасадом, за которым скрывались лагеря и бараки. Возможно, поэтому Арефьев работал над этими сценами с таким огромным напряжением, по ночам, вновь и вновь закрывая белилами неточные карандашные контуры.

В 1975 году художники Арефьевского круга впервые получили возможность показать работы не на квартире, а в «официальном зале» ленинградского ДК им. И.И. Газа — на выставке нонконформистов, которая вызвала большой интерес к современному искусству и в определенном смысле завершила эпоху работы в стол. В 1977 году Арефьев принял решение об эмиграции. В 1978-м он погиб в Париже в автомобильной катастрофе, так и не успев раскрыть этюдник.

искусство (ноябрь)
2015



А.Арефьев. Убитые. 1959



В.Шагин. В пути. 1975



В.Шагин. Двое. Конец 1960-х

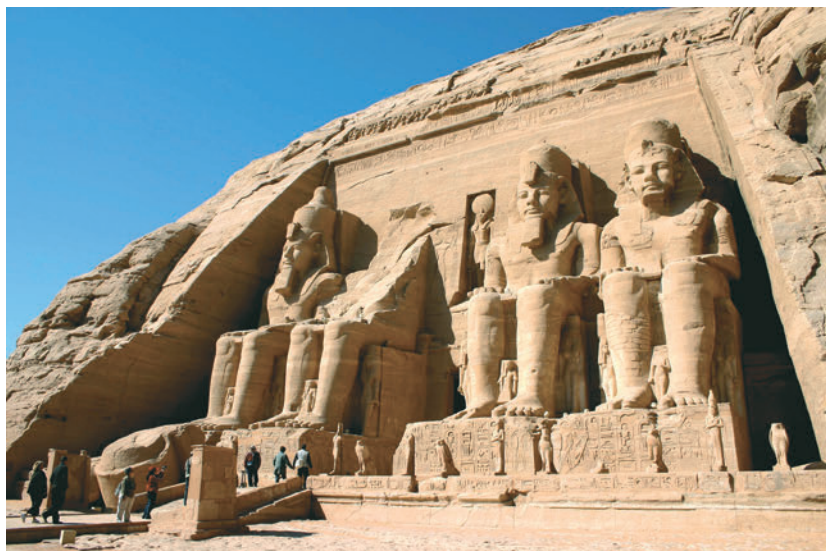


В.Шагин. Семейная сцена. Конец 1960-х



А.Арефьев. Античное сражение. 1959

Храм Рамзеса II в Абу-Симбеле. 1298–1213 гг. до н.э. Египет



ПЕРЕЖИВАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ

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

РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ.

СТАТЬЯ ПЯТАЯ

Бог все время геометризует.

Платон



Венера из Берехат-Рама. Средний палеолит. Израиль

Елена

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

Проблема формы в скульптуре является первостепенной для понимания сути ее образности в силу того, что собственно скульптура в наибольшей мере является искусством трехмерной материально полноценной формы. Форма создает наиболее обобщенный, архетипический уровень текста скульптурного сообщения, встраивает изображение в контекст художественной культуры, определяет правила порождения новых смыслов путем комбинации и трансформации базовых конфигураций, управляет восприятием, воздействуя на соответствующие структуры психики.

Базовые формы

Основой выявления базовых архетипов в скульптуре является ее изначальная связь с культом и ритуалами жизни/смерти/возрождения и с мифологическими представ-

лениями о сакральных формах. Эти формы базируются на простейших геометрических символах: круге, квадрате, треугольнике, кресте (свастике) — и соответствующих им объемах: шаре, кубе, пирамиде, спирали.

Функции базовых геометрических форм исчерпывающе описаны В.Н. Топоровым, который считал, что «относительная простота геометрических символов обеспечивала стабильность и точность моделирования мифопоэтических объектов с помощью геометрических символов. Геометрический «код», связанный с установкой на идеализацию и унификацию реальных объектов, служил удобным средством для классификационных целей, в частности для создания универсальных схем, подчеркивающих единство разных сфер бытия (ср. противопоставление круг — квадрат). Геометрические символы описывали структуру космоса в его вертикальном и горизонтальном аспектах (в отличие от бесструктурного хаоса, никогда не описывающегося с помощью геометрических символов), в пространственном и временном планах, а также все более и более «оплотняющиеся» образы космоса: земля, страна, город, поселение, дворец, храм, гробница; социальное устройство коллектива (в частности, его структуру с точки зрения брачно-родственных отношений); этическое «пространство» (ср. геометрические символы, обозначающие такие понятия, как вера, любовь, надежда, стойкость, преданность, справедливость, истина, порядок, закон и т.д.)» (*Мифы народов мира*).

Как и в отношении трактовки материала и цвета, закономерности появления и развития форм, их семантической и символической наполненности связано с мифами о зарождении мира в чреве богини-матери и дальнейшем его структурировании. В этом отношении можно выделить три стадии постепенного ввода в язык скульптуры базовых символических форм: время добытийное, эпоха становления бытия и стадия установившегося бытия.

Первый этап связан с понятием хаоса как порождающей космос субстанции (поток материи) и хаоса как небытия (горизонталь). Вторая стадия связана с женским началом — с космической фигурой богини-матери, задающей основные принципы энергетики существования (ромб/веретено, свастика/спираль), с образной символикой чрева и плода (шар, кольцо/йони), с процессом рождения (куб) и развертывания становящегося



Нисхождение Ганги на землю. Наскальный рельеф в Махабалипураме. VII в. Индия

ся мироздания (пирамида). Третья стадия связана с мужским началом, закрепленным символикой мировой вертикали космоса.

Функционально можно выделить следующие закономерности в истории развертывания скульптурной формы.

- Все многообразие образности скульптуры возникло из трансформации, переплетения и наложения вышеперечисленных базовых символических форм.
- На первых этапах формирования семантических и символических смыслов форм в скульптуре определяющей была символика богини-матери.
- Смена матриархальных отношений на патриархальные предопределила возвратное влияние форм мужского типа на образность женских персонажей.
- В моменты кардинальной ломки пространственно-временных моделей мира, как пишет С.Хан-Магомедов, резко обострялось «внимание к символической роли формы и художественного образа. Все вроде бы начинается сначала, — еще не получив всеобщего художественного признания, новые формы и образы в борьбе со стереотипами как бы апеллируют к изначальному смыслу формы, к ее символике».

1. ДОБЫТИЙНЫЙ ХАОС

1. Хаос природного материала

Знаком хаоса в скульптуре является необработанный природный материал, включенная в систему ее образного языка. На заре истории скульптуры хаос природного материала как плоти богини-матери был потенциально заряжен жизнью. Воображение человека фиксировало стихийность порож-



Венера из Лоссея. Верхний палеолит. Франция

дения форм в образности антропоморфных фрагментов вулканических и иных каменных пород (находки в Чатал-Хююке). Печатью той же порождающей стихийности отмечена образность рельефов, созданных в эпоху палеолита.

Изображение богини-матери рельефного триптиха женщин с рогом из пещеры Лос-



Скульптуры в храмовом комплексе Лунмэнь. V–VIII вв. Китай

сель рождается как бы самопроизвольно в складках каменной материи хаосообразного лона скалы. Оно неразрывно связано с вечной материей каменных пород, питается мощностью и таинством их созидательной силы, оберегаемо и лелеемо ими. Данная традиция сохраняется во всех скульптурных изображениях скальных храмов древних культур.

Материнское лоно хаосообразных горных пород раздвигается, дабы полуосвободить из своих крепких объятий колоссы древнеегипетских храмов Абу-Симбела, лики Будды в скальном комплексе Лунмэнь, грандиозные сцены нисхождения Ганги в Махабалипураме. Эта традиция всплывает даже в наши дни, когда возникает необходимость подкрепить некие идеологические догматы мощностью идеи первозданности и вечности. Так, лики основателей государственности США, сформулировавших конституционные права и свободы Нового Света, как бы сами собой являются из скальных пород вознесенной горы, тем самым демонстрируя изначальность, природную законосообразность, незыблемость и мощь несомых ими идей демократии (Г.Борглам. Портреты президентов, США).

Неолит дал новое соотношение хаоса материи и формы. Стараниями человека форма впервые вступила в противостояние с хаосом материи как с некой чуждой силой. Менгир, несмотря на свое природное происхождение, впервые оторвался от матери-земли и приобрел самостоятельную вертикальную форму: хаос как бы стекает с него, абстрактная еще форма рвется вверх, к самоопределению.

Дальнейшая нейтрализация хаоса материи формой привела к появлению идолоподобных менгиров, столпообразных фигур, ксаонов и пр. Затем природная материя хаоса как враждебная космосу форм стихия надолго исчезла из европейской скульптуры в связи с кардинальной переориентацией мировидения с нижних, ночных уровней мироздания на верхние, дневные уровни.

Античность вела схватку с физической косностью материи, Средние века — с духовной враждебностью стихии материи. В обоих случаях противостояние происходило исключительно в рамках формы. Свое присутствие в скульптуре хаос возобновил в образной системе Микеланджело в виде приема *non finite* — введения фрагментов необработанного до конца материала.



Менгир из Сент-Макер-ан-Мож. V–IV тыс. до н.э.
Бретань, Франция

Творчество Микеланджело (*эпоха Ренессанса*) можно назвать пиком обострения борьбы человека как высшей богоданной формы с враждебной ему стихией хаоса косной материи. Персонажи зрелого периода творчества Микеланджело, такие как «Адам», «Атлант», многочисленные «Рабы», сосредоточивают максимум усилий, физических и духовных, для героического противостояния и победы над мороком бесформенности каменной массы.

Реализуя примеры титанической воли к форме, Микеланджело попутно обнаружил и предельную активность бесформенного хаоса. Характерно, что агрессивный лик хаоса Микеланджело увидел не только в теневой размытости атрибутов «Ночи», но и в рубленых необработанных массах страшной головы аллегорической фигуры «Дня» (капелла Медичи).

Поздний период творчества Микеланджело дает пример трагического исхода борьбы с бесформенностью небытия — в скорбной «Пьете Ронданини» классическая форма под гнетом смерти отступает в тень поглощающей необработанной материи.

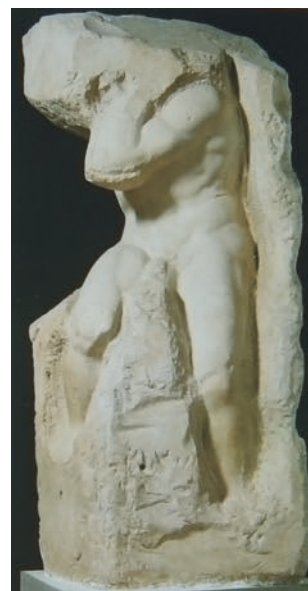
В эпоху барокко в скульптуре на базе открытой Микеланджело активности хаоса была возрождена концепция его жизнепорождающих свойств. Барочный хаос, в отличие от палеолитического, обрел черты яростной, динамичной, разворачивающейся



вовне стихии. В скульптурной композиции фонтана «Четырех рек» на площади Навонна Л.Бернини воспроизвел сам процесс воздвижения из воды хаотических каменных масс материи, в свою очередь порождающих высоты и глубины Мировой горы, формы растительного и животного мира, фигуры людей и, наконец, безупречную абстракцию вертикали обелиска, символизирующего первый луч света.

В соборе Толедо неизвестный мастер осмелился на почти абстрактное изображение хаоса вне всякой изобразительной формы — сгустки бурлящей темной материи свободно стекают по полированным мраморным стенам, обнаруживая в самых неожиданных местах прорывы иномирья.

Классицизм возвратился к концепции оппозиционности хаоса и формы с разрешением их борьбы в пользу безусловного торжества формы. В «Медном всаднике» Фальконе природная стихия камня-волны постамента полностью покорила властительному всаднику.



Скульптуры для гробницы папы Юлия II в базилике Сан-Пьетро-ин-Винколи. 1505–1545. Рим, Италия: Пробуждающийся раб, Атлант



Керносовский идол. III тыс. до н.э. Украина



Збручский идол. X в. Украина



Микеланджело. Пьета Ронданини. Фрагмент. 1555–1564. Кастелло Сфорцеско. Милан, Италия



А.Голубкина. Ваза «Туман». 1899. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Л.Бернини. Фонтан Четырех рек на Пьяцца Навона в Риме. 1648–1651. Италия



А.Гауди. Парк Гуэль в Барселоне. 1900–1914. Испания



Э.А. Бурдель. Портрет Л. ван Бетховена. 1903. Музей Орсе, Париж

Импрессионизм, культивируя ценность переживания сиюминутного, разрушил все структуры и породил в скульптуре образность хаоса неустойчивого мгновения, на миг высветляющего целостность форм, а затем поглощающего их. В работе А.Голубкиной «Туман» хаосоподобная масса глины демонстрирует постоянное коловращение возникающих и тающих в дымке образов. В ее же работе «Волна» стихия воды в любой момент готова поглотить формы тела пловца, при этом нет точной уверенности, что пловец не является призрачным образом самой же воды.

Эпоха модерна. В портрете Бетховена работы А.Бурделя, в ликах апостолов и Христа из «Тайной вечери» А.Голубкиной наползающий на лица хаос материи становится знаком душевного смятения, разрушающего устойчивые структуры личности. Прием *non finite* в работе О.Родена «Поцелуй» способствует растворению образов влюбленных как друг в друге, так и в окружающей их материи.



А.Голубкина. Тайная вечеря. 1911. Музей-мастерская А.С. Голубкиной, Москва

Процесс возврата форм в небытие хаоса бесструктурной материи демонстрируют такие работы, как «Данаида» и «Врата ада» О.Родена. В Парке Гуэль А.Гауди фигура матери-земли сливается с каменными структурами скальных галерей. В монолитной группе «Смерть вождя» С.Д. Меркулова (1927) вязкая, гнетущая субстанция скальной породы как бы втягивает в небытие, вслед ушедшему вождю, горестные фигуры людей, несущих тело В.И. Ленина.

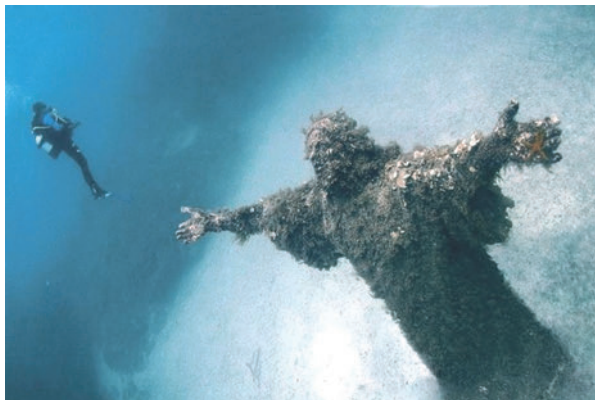
Однако модерн продемонстрировал и противоположную концепцию трактовки хаоса. С.Конёнков показал само рождение света и одухотворенной формы в работе



О.Роден. Поцелуй. 1882. Музей Родена, Париж



С.Меркулов. Смерть вождя. 1927. Музей-заповедник «Горки Ленинские»



Г.Галетти. Христос из бездны. 1954. Бухта Сан-Фруттуозо, Италия

«Эос». Вывернув наизнанку нутро пещеры и обнаружив в нем самозарождающиеся потоки материи, Гауди развернул на фасадах собора Саграда Фамилия грандиозную картину творения всего и вся, от рептилий и иной живности до высокодуховных персонажей христианской мифологии. Он осмелился также представить сам лик хаоса — в его исполнении хаос обрел формы звездной материи, порождающей новые сгустки галактических систем.

Постмодернизм дал примеры полной победы хаоса над формой с помощью парадоксальных методов. Для автора работы «Неизвестный чиновник» (Рейкьявик) Магнуса Томассона безликость современного человека приравнивается к безликости камня, что порождает «окаменение», возврат в добытийное состояние скальной породы верхней половины фигуры человека.

Итальянский скульптор Гвидо Галетти поместил свою скульптуру «Христос из бездны» под водами бухты Сан-Фруттуозо, тем самым позволив природным стихиям и морским обитателям разрушать свое произведение. Разрушительными силами стихий пользуются и авторы, работающие с эфемерными материалами. Стихия огня, например, уничтожила созданную для фестиваля *Burning Man* — 2014 скульптуру «Объятия» из деревянной щепы. Растаяли пять тысяч

фигурок из льда, размещенные на лестнице на площади в Бирмингеме в память о погибших в Первой мировой войне.

В наши дни в скульптуру была введена образность так называемого вторичного хаоса, возникшего из отходов современной механистической цивилизации. Ряд скульпторов, таких как Чемберлен, в своих ассамбляжах просто зафиксировали разрушение вещей и форм («Эссекс, детали корпуса автомобиля и другие металлические обломки»). Ж.Тэнгли, создавая «саморазрушающиеся» ассамбляжи («Ротозаза»), подчеркнул отсутствие в недрах вторичного хаоса способности к самовозрождению и созиданию, его ориентированность на самоуничтожение.

2. Горизонталь как знак хаоса - небытия

Отрицательные свойства хаоса как носителя небытия и смерти закрепились в образности скульптуры в виде горизонтальной ориентации скульптурного массива.

Первоначально горизонтальная ориентация возникла в макетах животных, предназначенных для умерщвления в символических первобытных ритуалах, предшествующих охоте (макет медведя). Данная линия получила продолжение в рельефах «звериного стиля» многих древних культур. В них гибнущее парнокопытное животное всегда изображалось лежащим с подогнутыми ногами.

В области изображения человека тип горизонтально ориентированной скульптуры закрепился в надгробиях. В сооружении надгробных памятников сочетались две идеи: перерождения/воскрешения духа и тленности земных останков, предназначенных земле. Символом первого стала вертикаль, горизонталь была знаком второго. В качестве примера, синтезирующего оба начала, можно указать на *этрусские* надгроб-



Скульптор Н.Азеведо расположил 5 тыс. ледяных фигурок на лестнице на площади в Бирмингеме. 2014. Англия



М.Томассон. Неизвестный чиновник. Рейкьявик, 1994. Исландия

Могила Ричарда Львиное Сердце и его супруги Алиеноры Аквитанской в аббатстве Фонтенро, 1130. Франция



бия, в которых фигуры умерших полулежат в ожидании возрождения.

Скульптурные саркофаги Древнего Египта как хранители бренных останков имели горизонтальную ориентацию (саркофаг Тутанхамона). В средневековой традиции закрепился тип двойных надгробий согласно двойной природе человека: вверху располагалось идеализированное изображение человека, как бы спящего и готового к встрече с богом, внизу — изображение бренного тела с признаками возраста и разложения (надгробие Ричарда Львиное Сердце с супругой, надгробие епископа Ричарда Флеминга, 1431). В дальнейшем первый уровень эволюционировал в вертикально ориентированный памятник, второй — в надгробие.

Мастера барокко зачастую изображали переход в мир иной в виде мистического экстаза предсмертных мук (Л.Бернини. Надгробие Людовика Альбертони). Скульпторы классицистических надгробий были намного сдержаннее и предпочитали аллегорические фигуры печали (И.П. Мартос, надгробие Куракиной). В надгробии В.Э. Борисова-Мусатова начала XX века А.Т. Матвеев сочетал два символа хаоса-небытия: горизонталь



И.Мартос. Надгробие Е.С. Куракиной. 1792. Александровская лавра, Санкт-Петербург



А.Матвеев. Памятник на могиле художника В.Борисова-Мусатова. 1905. Таруса



Э.Кинхольц. Государственная больница, уподобленная анатомическому театру. 1966. Музей современного искусства, Стокгольм

фигуры лежащего в смертном сне мальчика, и прием *non finite* поглощающей материи каменного блока.

В связи с трагическими реалиями XX века происходит прорыв символов горизонтального небытия в верхние уровни мироздания. С этой точки зрения особый интерес представляет работа немецкого экспрессиониста-мистика Э.Барлаха «Мститель», в которой горизонталь летящего с закинутым за голову мечом ангела-мстителя трактована не традиционно пассивно, а крайне активно и наделена яростной мощью уничтожения. Тотальность смертной горизонтали торжествует в инсталляции Э.Кинхольца «Государственная больница». Изображая умирающих на двухъярусной больничной кровати людей в противогазах, автор интерпретирует средневековую модель надгробия в духе полной победы смерти.

II. БЫТИЕ В СТАНОВЛЕНИИ

1. Первая модель космоса

В связи с тем что согласно мифологическим представлениям первоисточником жизни была богиня-мать, именно ее фигуру можно считать определяющей в типологии



Э.Барлах. Мститель. 1914. Музей Хиршхорна, Вашингтон

форм сакральной скульптуры. И здесь мы сталкиваемся с весьма необычной для нас скульптурой. Так называемые палеолитические вены имеют сложную форму ромба или зеркально сдвоенного в основании конуса/пирамиды по типу веретена. Особо выделены шарообразные детородные органы, занимающие срединное положение.

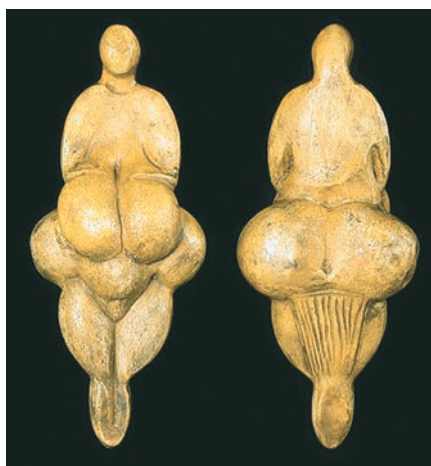
Веретенообразная форма дает преимущество вращательному движению вокруг оси. Фигурки имеют равнозначную ориентировку вверх и вниз: голова может трактоваться как ноги, ноги — как голова. Отсутствие опоры свидетельствует о некоем подвешенном состоянии изображения, парящего или плывущего в пространстве. Специфическая обработка головы зачастую трактуется как признак сочетания в фигуре богини-матери мужского и женского начал по типу веретена/пряслица.

С позиций мифологии перед нами синкретичная модель мироздания, в основе которой лежит космический образ богини-матери. Она несет в своем чреве (шар лона) зародыш мира (яйцо или куб), структуру космоса (зеркальная симметрия верхнего и нижнего миров), энергетику разворачивания пространства (свастика) и временного возвратно-кругового устройства (круг), принципы приумножения материи (пирамида) и деления на бинарные оппозиции (вертикаль мужского и кольцо женского начала).

При определении того, какую из вышеперечисленных форм необходимо учитывать прежде всего, ведущую роль играет факт изобилия женских фигурок в палеолите и массовое присутствие в женских захоронениях неолита каменных пряслиц. Он свидетельствует о том, что веретено считалось сакральным предметом, заменяющим фигурку богини-матери как ее атрибут.

Главным свойством веретена является способность вращаться. На символическом уровне вращательное движение приравнивалось к пространственной и временной энергии космоса. Форма веретена воплощала вращательное движение в стереометрическом плане. Плоскостным геометрическим аналогом веретена была форма круга с вписанным в нее крестом/свастикой. Для развития скульптуры первостепенное значение имели как веретенообразная, так и крестообразная форма.

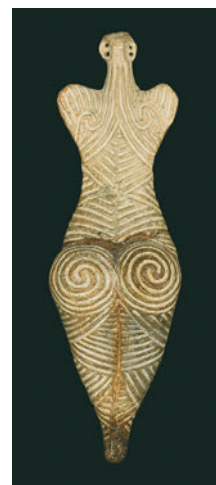
Веретенообразная форма палеолитических венер долгое время была знаком исключительно женского начала. В этом ряду



Венера из Леспюга. 26–24 тыс. до н.э. Франция

находятся многочисленные крайне схематизированные фигурки богинь земли неолита (трипольские фигурки). В матриархальной культуре Крита фигурки гимнасток, прыгающих через быка, восприняли не только вращательное движение по оси, но и способность к смене ориентации по вертикали.

Веретенообразное вращательное движение было характерно для фигур небесных апсар и других женских божеств в древнеиндийском искусстве («Майя, рожаящая Будду под деревом»). В греческой сугубо патриархальной культуре энергетика женского начала проявилась особенно ярко на стыке классики и эллинизма, свидетельством чего стала спиралеобразно закрученная фигура «Менады» Скопаса. Помимо этого стоит указать на



Трипольская женская фигурка. IV тыс. до н.э. Румыния



Майя, рожаящая Будду под деревом. XVIII в. Непал. Музей Гиме, Париж



Ж.А. Гудон. Диана-охотница. 1780. Частное собрание, Лиссабон, Португалия



Э.Дега. Арабеск на правой ноге, левая рука вытянута горизонтально. 1882. Частное собрание

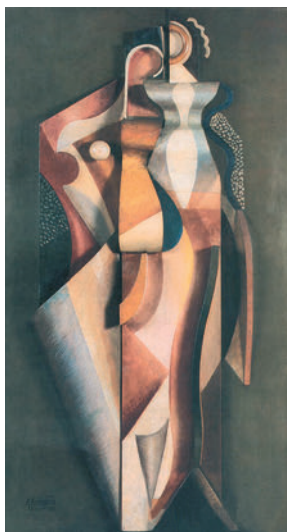


Н. де Сен-Фаль. Ангел-хранитель в холле Центрального вокзала в Цюрихе. 1982. Швейцария

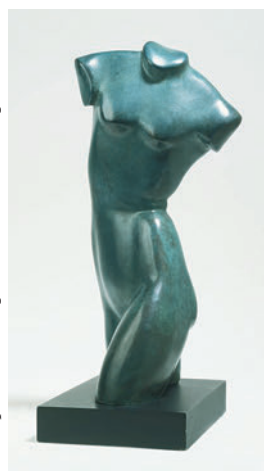


Н.Габо. Стоящая волна. 1920. Музей Жана Тэнгли, Базель

А.Архипенко. Две женщины. 1920. Национальный музей, Белград



А.Архипенко. Торс. 1914. Частное собрание



то, что большая часть скульптур, изображающих обнаженных греческих богинь, была поставлена греческими мастерами в крайне неустойчивые позы с опорой на одну точку, что тоже дает ромбическую форму.

В средневековой западной скульптуре знаком вращательной энергетики стал S-образный изгиб готических Мадонн. В барочной композиции «Аполлон и Дафна» (Л.Бернини) женский персонаж в процессе превращения в дерево втягивает во вращательное движение вечного перевоплощения фигуру мужского персонажа.

Веретенообразность сохраняется даже в застывшей в статике горя фигуре плакальщицы в надгробии Волконской работы И.П. Мартоса. Ж.А. Гудон поставил свою «Диану охотницу» на пальцы одной ноги, в результате чего энергия бегущей фигуры излучается во все стороны пространства. Эта линия в дальнейшем была продолжена в работах «Арабеск на правой ноге» Э.Дега, «Черная Венера», «Три женщины» и «Летающий ангел» Ники де Сен-Фаль и других.

Тема спиралевидно скрученной фигуры Скопаса получила развитие в работе А.Архипенко «Торс» (1914). Отражая реалии XX века, мастер создал одновременно гармоничный и противоречивый образ, закрутив разные части тела в противоположные стороны. В его же абстрактном рельефе «Две женщины» (1920) каждая часть женского тела обрела свой собственный вращательный импульс.

Е.Вучетич в монументе «Родина-мать зовет!» на Мамаевом кургане воспользовался поддержкой традиционной архетипической образности богини-матери в неистовстве. В работе «Туман» А.Голубкина скрутила спиралью изначальное естество богини-

матери — хаосообразную материю, дабы показать сам процесс рождения форм.

В наиболее абстрактном виде образность вращающейся спирали была использована Н.Габо в работе «Стоящая волна» (1920), которая отдаленно напоминает женскую фигуру и в то же время воплощает в чистом виде идею излучения в пространство кинетической энергии.

Парящая в воздухе конструкция мобиля «Оперение» А.Колдера под действием ветра реально описывает круги вокруг своей оси, воспроизводя кинетическую модель возвратного временного цикла. Та же тема реализована в скульптурной композиции «Вечное возвращение» (фестиваль *Burning Man* — 2014) — колесо карусели удерживает в вечном вращении венок из молодых девичьих тел.

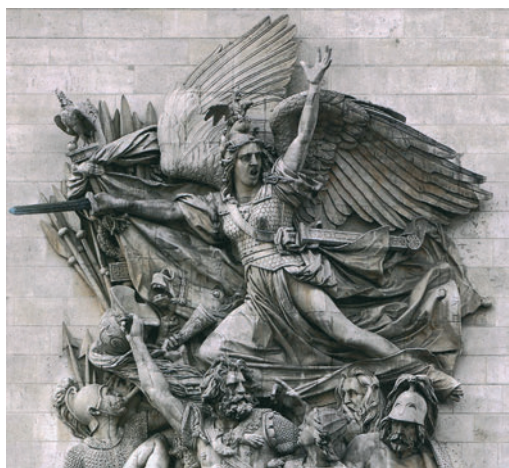
Кинетическая скульптура «Движение вверх» швейцарца Ральфа Гшвенда, воспроизводящая при помощи двух скрученных спиралей и зажатого между ними шара форму палеолитической вены с оплодотворенным чревом, свидетельствует о неисчерпаемости вариативных возможностей данной архетипической формы.

Плоскостная проекция веретенообразной формы в виде раскрученного в вертикальной плоскости свастика креста является не менее распространенной, на ее основе в скульптуре реализовывалась концепция истечения энергии и материи мира из лона богини-матери как центра первотворения.

Наиболее наглядным примером воплощения данной концепции в монументальной скульптуре является архаическая фигура горгоны Медузы. На фронте храма Артемиды на острове Корфу представлена сцена космогенеза через разделение-



Скульптура «Вечное возвращение». Фестиваль Burning Man – 2014. Невада, США



Ф.Рюд. Барельеф «Марсельеза». 1830–1836. Площадь Звезды, Париж

жертвоприношение хтонической ипостаси богини-матери культурным героем Персеом. Центр лона богини обозначен узлом змей. Вокруг него в форме креста энергично закручиваются согнутые конечности бегущей монстрообразной богини. Этот образ оказался настолько устойчивым, что спустя века был использован Ф.Рюдом в знаковой барельефной композиции «Марсельеза», которая символизировала начало новой эпохи с точкой отсчета — Великой французской революцией.

Данная архетипическая форма получила дальнейшее распространение в виде крестообразной композиционной схемы. Примером могут служить метопы храма Зевса Олимпийского («Геракл и критский бык»), метопы Парфенона (сражение лапифов и греков), зеркальная симметрия фронтонов архаических храмов (храм Афины Афайи) и перекрестное равновесие композиций классических храмов (Парфенон).

Крестообразно-свастическая схема космогенеза нашла воплощение также в сюжете космического танца высшего мужского божества-мироустроителя. Примером может служить как мелкая пластика *пермской культуры*, в которой распространен образ человека-орла, так и монументальная



Горгона Медуза. Рельеф фронтона храма Артемиды на о. Корфу. 590–580 гг. до н.э. Археологический музей Корфу, Греция

скульптура Древней Индии, представляющая созидательно-разрушительный танец Шивы. В том же ряду находится и фигура «танцующего» Христа в мандорле на рельефах романских и готических соборов.

Не меньшую популярность крестообразная схема обрела в виде контрапоста (перекрестного соотношения напряженных и расслабленных частей тела), призванного реализовать внутреннюю энергетику отдельно стоящей фигуры в скульптуре. В данном случае мы имеем пример незримого присутствия женского начала в сугубо мужском изображении как по типу (столпообразная вертикаль), так и по характеру объекта (курсы, атлеты, мужские божества).

Разброс возможностей контрапоста реалистического изображения весьма велик. Умеренным вариантом интровертного, как бы накапливающего внутри себя энергию, контрапоста является «Диадумен» Поликлета. Эта линия была продолжена в эллинистической, римской и западноевропейской скульптуре, трактующей самостоятельно стоящую мужскую фигуру. В таких работах, как «Победа» Микеланджело и «Самсон, разрывающий пасть льва» М.И. Козловского,



Геракл и критский бык. Метопы храма Зевса в Олимпии. Первая половина V в. до н.э. Лувр, Париж



Е.Вучетич, Н.Никитин. Родина-мать зовет! 1959–1967. Волгоград



Р.Гивенд. Движение вверх. 2004. Санкт-Петербург



Человек-орел. Прорезная бляха. VII–VIII вв. Троицко-Печорский р-н, Республика Коми, Россия



Л.Бернини. Плутон и Прозерпина. 1621–1622. Музей и галерея Боргезе, Рим, Италия



А. дель Поллайоло. Геракл и Антей. 1470-е. Национальный музей Барджелло, Флоренция, Италия



Джамболонья. Меркурий. 1563. Государственный музей, Болонья, Италия

плоскостной контрапост обрел объем эталонной веретенообразной конфигурации.

Подобные примеры были редки, еще более редкой была их удачная реализация. Из приведенных примеров пластически более оправданным является решение Козловского. Оно связано с идеями первотворения (победа над шведами как точка рождения новой России) и высвобождения энергии мироздания (водный столб) из косной материи (основание из необработанных камней).

Примером экстравертного контрапоста, посылающего энергетический импульс в окружающее пространство, является бронзовая фигура Зевса (Посейдона) эпохи высокой классики. Широко разбросанные руки и расставленные ноги в данном случае образуют подобие свастического креста. Данную традицию продолжили А.Поллайоло («Геракл и Антей»), Б.Челлини («Персей»), Л.Бернини («Плутон и Прозерпина»), Джамболонья («Меркурий»). В последнем случае фигура бегущего бога опиралась на одну точку носка, что придало ей дополнительный импульс для преодоления тектонических сил и выхода материи в область чистой энергии.

Парящие в воздухе фигуры парка К.Миллеса в Стокгольме показали, что возможности скульптурной пластики в этом направлении просто неисчерпаемы. Однако испанский скульптор Джулио Нието, перевернув фигуру акробата и поставив ее на ладонь, сумел найти еще один аспект преодоления сил тяжести. XX век в процессе очередной редукции до первичных символических структур в русле минималистического направления в скульптуре дал примеры чистых крестообразных (Роналд Блейден. «Х») и веретенообразных схем в изображении человека (Джозел Шапино. «Без названия»).

Веретенообразные и крестообразные композиционные схемы получили крайне оригинальную трактовку в скульптуре XX века в свете новой четырехмерной пространственно-временной модели и постмодернистской игры культурными и мифологическими образами любых эпох.

Примером первого является работа итальянского футуриста У.Боччони «Развитие бутылки в пространстве». Если учесть, согласно К.Г. Юнгу, женскую символику любого сосуда, можно сказать, что в композиции представлен процесс разворачивания по спирали сгустка материи фигуры богини-

матери в пространственные структуры. Во втором случае мы имеем дело с реальным мифотворчеством. Ники де Сен-Фаль в работе «Фонтан» наглядно представила процесс появления из лона вод синкретической фигуры богини с четырьмя сросшимися телами. Они символизируют как первоначальное единство материи и пространства, так и последующий процесс их деления на оппозиции и структурирование по четырем направлениям света, четырем временам года и суткам, четырем возрастам и пр.

Представитель лэнд-арта (ландшафтного искусства) Р.Смитсон в своем грандиозном проекте «Спиральный причал» создал гигантскую спираль и предоставил самой матери-природе наращивать материю соляных отложений на знаке истечения материи из центра вселенной.

ЛИТЕРАТУРА

Мифы народов мира в 2 т. Т. I. М.: Советская энциклопедия, 1980–1982.

Хан-Магомедов С. Архитектура советского авангарда. М., 1996.

искусство (ноябрь)
2015

Дополнительные материалы
находятся в Личном кабинете
на сайте www.1september.ru



Христос в мандорле. Тимпан центрального портала базилики Святой Магдалины. XII в. Аббатство Везле, Франция



Танцующий Шива Натараджа. XII в.
Национальный музей Индии



Дж.Ниего. Акробат. 1964. Дуранго-ди-Бискайя, Испания



Дж.Шапиро.
Без названия.
1989–1990. Музей искусств Северной Каролины, Роли, США



Р.Блейден. The X. Национальная галерея Австралии, Канберра



Н. де Сен-Фаль, Ж.Тэнгли. Фонтан Стравинского. 1983. Париж



Р.Смитсон. Спиральный причал. 1970. Большое Соленое озеро. Штат Юта, США



У.Боччони. Развитие бутылки в пространстве. 1912.
Музей современного искусства, Нью-Йорк



Л.Собинов в роли Владимира Игоревича. 1898. Опера А.Бородина «Князь Игорь». Большой театр, Москва



Николай
БАРАБАНОВ



И.Репин. А.Глазунов за работой. 1890

Сцена из первого акта оперы А.Бородина «Князь Игорь». 1898. Большой театр, Москва



Композитор АЛЕКСАНДР ГЛАЗУНОВ

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

ЧАСТЬ 2. В РАСЦВЕТЕ ТАЛАНТА

О П Е Р Н Ы Й Ж А Н Р

Сразу оговоримся: ни одной самостоятельной оперы Глазунов не написал. Единственное, что им было сделано в этой области, — завершение совместно с Римским-Корсаковым оперы «Князь Игорь» умершего в 1887 году А.П. Бородина. О том, как это было, позже рассказали сами композиторы.

Н.А. Римский-Корсаков, «Летопись моей музыкальной жизни»: «Между мною и Глазуновым было решено так: он досочинит все недостающее в III акте и запишет на память увертюру, наигранную много раз автором, а я наоркеструю, досочиню и приведу в систему все остальное, недоделанное и неоркестрованное Бородиным».

А.К. Глазунов, объяснительная записка к опере «Князь Игорь», составленная в ноябре 1891 года, то есть через год после премьеры оперы, по просьбе В.В. Стасова: «Увертюра сочинена **приблизительно** по плану Бородина... Заключение второй темы (из *арии*

Продолжение. См. № 10/2015



К.Коровин. Плач Ярославны. 1909. Эскиз декорации. Мариинский театр, Санкт-Петербург



Н.Рерих. Путивль. Эскиз декорации к опере А.Бородина «Князь Игорь». 1914

Игоря) также найдено в бумагах автора. В самом конце сочинено мною несколько (16) тактов (гамма целыми тонами).

Пролог без изменения, первая картина первого действия также. Во второй картине Римский-Корсаков сочинил маленький переходный речитатив после ухода Владимира Галицкого до входа бояр (*Я вся дрожу*). *Набат* найден в эскизе, и в нем Римский-Корсаков сделал прибавления, как, например, вой за сценой.

Самое начало второго действия (несколько аккордов) сочинил я, так как второе действие у автора начиналось прямо со вступления голоса (*песня половчанки*)... Для третьего действия сценария не существовало, и он написан Римским-Корсаковым, причем многие слова автора и намерения его сохранены, недостающие слова сочинены Римским-Корсаковым и мною. Четвертое действие целиком по Бородину.

Таким образом, опера «Князь Игорь» объективно является коллективным произведением Бородина, Римского-Корсакова и Глазунова. Об этом же пишет в одной из своих работ и Б.В. Асафьев: «Однажды в споре по поводу «Игоря» в присутствии одного из первых дирижеров... Глазунов с глубокой серьезностью сказал: «Да, может быть, возможно было кое-что сделать иначе, но ведь то, что сделано нами, — сделано прочно и хорошо, и без нас другого «Игоря» вообще бы не было. Так зачем же хорошо сделанное исказить купюрами».

В другой ситуации он однажды высказался резко: «Без нас «Игорь» как опера вообще не существовал бы». Думаю, что Глазунов был безусловно прав».

Речь в данном случае идет о следующем. Через некоторое время после премьеры «Князя Игоря», состоявшейся в Мариин-

ском театре 23 октября 1890 года и имевшей значительный успех, в театральной практике обычным делом стали сокращения музыкального материала оперы. В частности — полное изъятие третьего акта (второго половецкого, где происходит побег Игоря из плена). Получается, что в финале Игорь возвращается в Путивль непонятно каким образом. Однако по музыке этот акт, по сути сочиненный Римским-Корсаковым и Глазуновым, по отношению ко всем остальным действиям все-таки является несколько инородным. И потому при постановке оперы любому режиссеру приходится решать проблему: либо допускать провал в развитии сюжета, заботясь о единстве музыкального стиля оперы, либо, заботясь о драматургической логике, это стилевое единство нарушать.

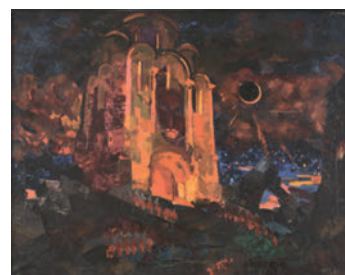
И еще одно свидетельство Б.В. Асафьева. Однажды, также в середине двадцатых годов, он задал Глазунову вопрос: правда ли, что он по памяти записал увертюру к «Князю Игорю» после смерти Бородина? И вот что ответил Глазунов. «На память? Это не совсем точно. Я хорошо помню, как часто импровизировал Бородин фрагменты тем для будущей увертюры, постоянно собираясь остановиться окончательно на чем-либо, но так и прособирался. Всё, что вошло в мою (подчеркиваю брошенное тут Глазуновым местоимение) увертюру, все это, конечно, входило в импровизации Александра Порфирьевича. Но собрал, отобрал и упорядочил я самостоятельно, включая и оркестр. Вот видите что!» Затем, помолчав и подумав, сказал: «Ну что ж? Пожалуй, что и сочинил! Теперь вам ясно?» Я понял, почему в то время, когда готовилась первая постановка «Игоря» и решалась сценическая судьба его, была изобретена отличная формула, что



К.Коровин. Эскиз костюма князя Игоря. 1909. Мариинский театр, Санкт-Петербург



Либретто оперы «Князь Игорь». 1910. Издательство Л.С. Кинда. Санкт-Петербург



Ф.Федоровский. Пролог (солнечное затмение). Эскиз декорации. 1934. Большой театр, Москва

Портрет русского композитора и дирижера Александра Константиновича Глазунова. Фотография А.Феденко. 1899. Харьков



Портрет Мариуса Петипа. Фотография. 1898. Санкт-Петербург



Александр Алексеевич Горский. Фотография К.Шапиро. 1900. Санкт-Петербург

увертюру оперы «Князь Игорь» по памяти записал Глазунов».

БАЛЕТ «РАЙМОНДА»

Это было время, когда Глазунов утвердился в русской музыке прежде всего как выдающийся симфонист, притом не только в собственно симфонической музыке, но и (следом за Чайковским, ушедшим из жизни осенью 1893 года) в симфонизации балета.

Мы не имеем здесь возможности развернуто анализировать симфоническое творчество Глазунова тех лет, но главное все же отметим. Еще одно свидетельство Б.В. Асафьева: «Период, с которого творчество Глазунова вступает в полосу яркого расцвета и самобытности, приходится на средину 90-х годов (четвертая, пятая и шестая симфонии и балет «Раймонда»). В шестой симфонии (Римский-Корсаков в своей «Летописи» называет ее чудесной. — Н.Б.) в его музыку даже привходит страстный патетический характер, чем преодолевается обычное бла-

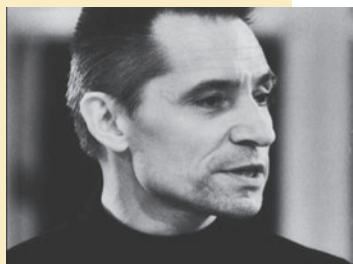
годушие. Выдающимися сочинениями являются последующие симфонии — седьмая (пасторальная, 1902) и монументальная восьмая (1906). Это наиболее стилистически уравновешенные, цельные и стройные среди всех симфоний Глазунова».

Сравнивая симфонии Глазунова с симфониями Бетховена, в частности с его Пятой симфонией, Асафьев отмечает: «Глазунов, в соответствии со своей эпохой, передает массовую жизнь как идиллию, как ряд благодушных состояний и смен движений, но не воплощает ни ее динамики, ни конфликтов, ни эмоционального подъема — подчиняя эти факторы интересам звуко-архитектоники».

При этом, как отмечает Н.А. Римский-Корсаков, автор «Раймонды» и 6-й симфонии «в эту пору достиг пышного расцвета громадного таланта, оставив позади себя пучины «Моря», дебри «Леса», стены «Кремля» и прочие сочинения своего переходного времени. Фантазия его вместе с поразительной техникой стояла в это время на высшей ступени своего развития».

Шестая симфония была написана Глазуновым в 1896 году, балет «Раймонда», ставший, пожалуй, его самым знаменитым произведением — годом позже. Сценическая судьба «Раймонды» представляется редкостно счастливой, ибо этот балет, ставший последним великим созданием восьмидесятилетнего Мариуса Петипа, премьера которого состоялась в Мариинском театре в начале января 1898 года, дожил (с неизбежными изменениями в хореографии) до наших дней.

Основываясь на хореографии Петипа, его ставили на столичных академических сценах Александр Горский (несколько вариантов в разные годы в Большом театре), Леонид Лавровский (1945, там же), Юрий Григорович (1984, 2003, там же), а в Ленин-



Юрий Николаевич Григорович. Фотография. 1987



Леонид Михайлович Лавровский. Фотография. 1940-е



Пьеррина Леняни в партии Раймонды. 1898. Мариинский театр, Санкт-Петербург

граде балет в течение нескольких десятилетий шел в редакции Константина Сергеева (1948). В разные годы в заглавной партии на сцене Большого театра блистали Марина Семенова и Майя Плисецкая, Нина Тимофеева, Елена Рябинкина и Наталья Бессмертнова, а в Ленинграде — Наталья Дудинская и Ирина Колпакова.

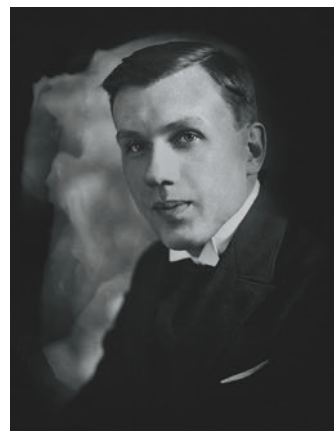
Отдельно назовем ленинградский спектакль Василия Вайнонена (1938), в котором заглавную партию танцевала молодая Галина Уланова.

Вайнонен и историк балета Юрий Слонимский предложили новый сюжет по мотивам романов Вальтера Скотта. Исходный сюжет, сочиненный княгиней Л.А. Пашковой, во многом был столь уязвимым, что некоторые искусствоведы, в том числе И.И. Соллертинский, называли его «дамским рукоделием». На этом остановимся подробнее.

Лидия Александровна Пашкова (1850 — после 1917), урожденная княжна Глинская, была не только автором нескольких пьес и дамских романов, но и петербургским корреспондентом парижской газеты «Figaro», а также членом французского Географического общества, ряд лет проведшая в путешествиях — в частности, по странам Ближнего Востока. Некоторое время она прожила во Франции, которая в то время вела войны в Африке. С историческим материалом Паш-



Екатерина Гельцер – Раймонда, Василий Тихомиров – Жан де Бриен. 1908. Большой театр, Москва



Портрет Ивана Ивановича Соллертинского. Фотография. 1920-е

кова была знакома, другое дело, что обожалась она с ним весьма вольно.

В числе персонажей балета — венгерский король Андрей Второй (ок. 1175–1235), в свое время наголову разбитый сарацинами; в балете же он оказывался их победителем. Реальный Жан де Бриенн (в балете — Жан де Бриен, жених Раймонды) прославился своей храбростью при взятии Константинополя крестоносцами в 1204 году. В 1208 году он был приглашен знатью и духовенством Иерусалимского королевства принять корону и руку наследницы престола Марии де Монферрат. Став правителем Иерусалима, он отправился вместе с Андреем Вторым в очередной крестовый поход (пятый по счету).

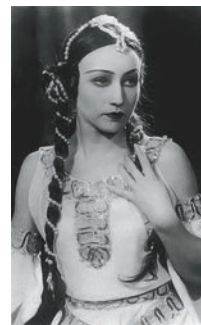
Еще один герой «Раймонды», сарацин Абдерахман (Абдул Рахман аль-Гафики), был отважным полководцем, но жил он в VIII веке и потому не мог быть ни рыцарем, ни претендентом на руку и сердце Раймонды.

Псевдоисторизм сюжета был одобрен изрядной долей мистики, ибо одним из главных персонажей балета стала Белая дама, покровительница рода де Дорис, к которому принадлежала Раймонда. Дама предупреждала об опасностях и карала за грехи. Есть, правда, одно обстоятельство, позволяющее считать сюжет «Раймонды» не стопроцентной выдумкой либреттистки.

В Южной Франции есть замок Пюивер, с которым связана легенда о Белой даме, ясными летними ночами появляющейся на озере (события, связанные с появлением призрака, относятся к концу XIII века). А ранее, в XII веке, этот замок прославили «Суды любви», на которые Аделаида Тулузская, дочь Раймонда Пятого, приглашала самых знаменитых трубадуров. В 1210 году, после трех дней осады крестоносцами, замок пал, но почти в идеальном состоянии сохранился до наших дней вместе с залом, в котором устраива-



Раймонда – Майя Плисецкая. 1945. Большой театр СССР, Москва



Галина Уланова – Раймонда, Коломан – К.Сергеев. 1938. Мариинский театр, Санкт-Петербург



О.Аллегри, К.Иванов, П.Ламбин. Эскизы костюмов к балету «Раймонда». 1898. Мариинский театр, Санкт-Петербург



К.Коровин. Эскиз декорации к балету «Раймонда». 1908. Большой театр, Москва

лись поэтические конкурсы. Отметим попутно, что в определенном смысле «суд любви» происходит и в балете, ибо Раймонда поставлена перед выбором между Жаном де Бриеном и Абдерахманом.

Либретто Л.А. Пашковой основательно доработали М.Петипа и тогдашний директор императорских театров И.А. Всеволожский.

С ю ж е т

Первый акт. Благородный рыцарь Жан де Бриен, отправляющийся в крестовый поход, возглавляемый венгерским королем Андреем Вторым, прибывает в замок графини Сибиллы де Дорис, чтобы проститься с ее племянницей и своей невестой, красавицей Раймондой. Ночью Раймонда видит призрак Белой дамы — ожившей статуи покровительницы дома Дорис, которая влечет ее в мир романтических грез, к возлюбленному де Бриену. Но вместо него перед Раймондой появляется незнакомый сарацинский рыцарь. Раймонда в отчаянии.

Второй акт. Во время праздника в честь именин Раймонды в замке Дорис в числе

С.Вирсаладзе. Эскиз декорации к балету «Раймонда». 1984. Большой театр СССР, Москва



множества гостей появляется и ночной незнакомец — сарацинский рыцарь Абдерахман, жаждущий любви прекрасной девушки. Но Раймонда, верная своему жениху, отвергает его. Абдерахман решает похитить ее, но этот план нарушает де Бриен, вернувшийся из крестового похода вместе с другими благородными рыцарями и королем Андреем. На поединке де Бриен побеждает Абдерахмана.

Третий акт. Свадьба Раймонды и Жана де Бриенна, которых венчает Андрей Второй. Торжество завершает блистательная сюита венгерских танцев.

Премьера

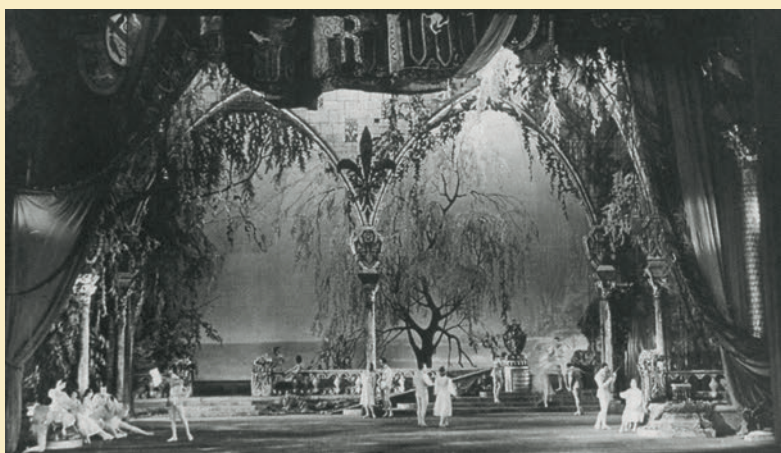
Премьера «Раймонды» состоялась в Мариинском театре 7 января 1898 года. Она прошла триумфально. Глазунову был преподнесен лавровый венок. Музыка, редко столь цельная в своем драматургическом развитии, превзошла несовершенное либретто, действие которого, по сути, завершалось уже в конце второго акта. Но в либретто было и нечто важное. Впервые в балетном рыцарском сюжете главным героем стала представительница женского пола, а его глубинной сутью — утверждение победы благородной и чистой любви над насилием. Кроме того, конфликт, заложенный в сюжете, объектив-



С.Кобуладзе. Эскизы декорации и костюмов к балету «Раймонда». 1945. Большой театр СССР, Москва



Балет «Раймонда». Испанский танец. 1908. Большой театр, Москва



Балет «Раймонда». 1-е действие. 1945. Большой театр СССР, Москва



Рудольф Нуреев – Жан де Бриен, Дорин Уэллес – Раймонда. 1965. Королевский театр, Лондон



Николай Цискаридзе – Жан де Бриен. 2003. Большой театр России, Москва



Белая дама, Раймонда и Абдерахман. Сцена из 1-го действия балета. 2013. Театр «Ванемуйне», Тарту



Нина Ананиашвили – Раймонда, Сергей Филин – Жан де Бриен. 2003. Большой театр России, Москва



Праздник в замке графини де Дорис в день именин Раймонды. Сцена из 2-го действия балета. 2011. Театр Ла Скала, Милан

но был конфликтом двух мировоззрений, двух культур — восточной и европейской. И это было ярко выражено в музыке Глазунова, в частности в ритмическом и интонационном противоборстве двух танцевальных сюит — восточной во втором акте и венгерской в третьем.

Вслед за классиками

В одном из своих писем М.П. Беляеву, относящихся к осени 1897 года, когда в Мариинском театре всю неделю шли репетиции «Раймонды», Глазунов называет музыку своего балета «очень сложной». Это действительно так, если сравнивать эту музыку с партитурами балетов Л.Минкуса и Ц.Пуни. Глазунов в данном случае является продолжателем дела не только Чайковского, симфонизировавшего балетную музыку, но и Глинки — достаточно вспомнить его «испанскую» увертюру «Ночь в Мадриде», где, по свидетельству Б.В. Асафьева, впервые в русской музыке проявилось «чувство ночного воздуха» (у Глазунова это подхвачено в первом акте балета в снах Раймонды), а также танцевальные эпизоды «Руслана и Людмилы», в которых Глинка «музыкой сформулировал едва ли не весь «коран» балетной классики, ее образно-ритмические каноны».

Позже их ритмически и мелодически обогатили и развили Чайковский и Глазунов. Более того, сочиняя «Раймонду», Глазунов, по его собственному признанию, более всего увлекался Пушкиным. И это было не случайно: заложенная в «Раймонде» тема несовместимости любви и насилия есть пушкинская тема (достаточно вспомнить поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы»). А кроме того, по свидетельству Асафьева, сам русский балет «имеет коренную, теснейшую и естественнейшую связь с пушкинскими образами, ритмами и всем строем пушкинского искусства и логикой пушкинской мысли».

Музыка

«Любопытно и интересно преломлен Глазуновым Восток в танце, причем, конечно, в данном случае необходимо иметь в виду не столько использование тех или иных ритмико-танцевальных формул, а скорее особого рода ритмы, характерные темы и гармонии, которые в целом создают стилистически условные, но ориентально колоритные звуковые комплексы. Хотя они

вызывают в памяти слушателя предшествующие глазуновским достижения русских композиторов в данной области, однако самостоятельность Глазунова ярко сказывается на каждом шагу: в прихотливой комбинации ломаных ритмов, в усложнении гармонической ткани и усложнении орнаментального узора», — писал Асафьев в своей работе 1924 года «Глазунов. Опыт характеристики».

Он подчеркивает, что Глазунов «любил балет как реальное воплощение звуковой архитектуры и ясность формы». Таким балетом стала «Раймонда», «подобная мозаике, византийски чинная, узорчатая, желотканная, витиеватая, одновременно и восторженно гордая, и детски наивная по выдумке композиция. «Раймонда» слушается как средневековая повесть, в которой романский рыцарственный мир как бы преломился сквозь миросозерцателя, поэта-художника... так пестрят в ней стили и так варварски великолепна и вместе с тем величественна ее пышность, что романтизм ее кажется воплощением русского византизма».

ОДНОАКТНЫЕ БАЛЕТЫ

Два одноактных балета — «Барышня-служанка» (1898) и «Времена года» (1899) были сочинены Глазуновым на либретто Мариуса Петипа. Их премьера состоялась на сцене петербургского Эрмитажного театра в постановке Петипа: «Барышня-служанка» — 17 января 1900 года, а «Времена года» — 7 февраля. Художественными событиями, сопоставимыми с премьерой «Раймонды», они не стали, однако сказать о них необходимо, ибо музыка обоих балетов представляется



Сражение Жана де Бриена с Абдерахманом.
Сцена из 2-го действия балета. 2013.
Театр «Ванемуйне», Тарту



Марк Перетокин – Абдерахман.
2003. Большой театр России,
Москва



Ульяна Лопаткина – Раймонда. 2012.
Мариинский театр, Санкт-Петербург



Освобождение Раймонды. Людмила Семеняка – Раймонда, Жан де Бrien – Александр Богатырев. 1984. Большой театр СССР, Москва



Балет «Раймонда». 3-е действие. 1945. Большой театр СССР, Москва



Ольга Преображенская – Изабелла, Павел Гердт – Дамис. Балет «Испытание Дамиса» («Барышня-служанка»). 1898. Мариинский театр, Санкт-Петербург

выдающейся по своим художественным достоинствам.

«Барышня-служанка»

Либретто балета «Барышня-служанка» (другое название — «Испытание Дамиса») Петипа сочинил по мотивам живописи выдающегося французского художника Антуана Ватто (1684–1721). В какой-то мере сюжет, предложенный Петипа, перекликался с сюжетом повести Пушкина «Барышня-крестьянка», хотя действие происходит не в России, а во Франции. Вот как характеризует его в своей книге «Шестьдесят лет в балете» выдающийся русский хореограф первой половины XX века Федор Лопухов.

«Молодой дворянин прибывает на праздник в замок, где живет просватанная за него дочь владелицы замка. Желая проверить искренность чувств молодого человека, девушка уговаривает свою мать разрешить ей переодеться служанкой, а служанку, наряженную невестой, представить как дочь владелицы замка. Происходит встреча жениха с мнимой невестой, в которой тот совершенно разочаровывается. Одновременно он так сильно влюбляется в мнимую служанку, что уговаривает ее бежать с ним. Убедившись, что жених действительно любит ее даже в обличье служанки, невеста открывает ему правду, а служанка возвращается к исполнению своих обязанностей. Все *qui pro quo* разрешаются к общему удовольствию и кончаются празднеством.

...Не буду хвалить музыку: она превосходна — это общеизвестно. А хореография Петипа исключительно интересна.

Он создает стиль Ватто как в обстановке, так и в пластике — стиль хореографии XVIII века. Нам показывали подлинно «действенный балет», за который ратовал основоположник балетного театра Новерр. Это был бесхитростный, тонкий, оригинальный по жанру и приемам спектакль. Здесь не было двух сфер, не вяжущихся друг с другом в некоторых балетах Петипа: пантомимной игры и танца вне действия. Все танцуется и играется одновременно. Поэтому созданы настоящие образы — просто, но отчетливо очерчены человеческие характеры. Это прямо прокладывало путь к балетам сквозного действия, которые благодаря реформам Фокина стали основой русской хореографии».

Отметим, что Михаил Фокин в этом спектакле участвовал — он изображал одного из восьми гостей графини Изабеллы (невесты,

затевавшей испытание своего жениха Дамиса), исполнявших старинные французские танцы. Большого успеха спектакль, однако, не имел. Публика откровенно скучала, находя стилизацию под Ватто иллюстративной, если не сказать архаичной.

Что касается музыки балета Глазунова, то здесь, по свидетельству Б.В. Асафьева, «замечателен весь замысел: спаянность музыкально-хореографической ткани, хотя и несколько разреженной в сравнении с вязкой тканью «Раймонды»; красиво проработанная отделка орнаментальных деталей; стилистически образцовые воплощения отдельных танцев и сюитной *цепи* из них... наконец, плавность и текучесть благородной, пластически ясной мелодико-гармонической структуры. Конечно, это не стиль Ватто, как хотелось Петипа, а русская пастораль-барокко, принявшая французский облик. В строгой соразмерности и отчетливости линий, в массивности звучащих объемов здесь чувствуется скорее русская праздничность, в которой чинная скованность движений «по обряду и уставу» сочетается с угаром разгула, а ласковая нега девичьей поступи ладится с кричащей пестротой узоров и цветных лент».

«Времена года»

Балет Глазунова–Петипа «Времена года» представлял собой «аллегорический апофеоз, четыре части которого были плотно спаяны единством, непрерывностью развития музыкально-хореографического материала. У Глазунова созвездия плыли над миром, наблюдая неспешный, величавый круговорот природы. Из-под снега вырастали первые цветы. Музыка весны, неприметно меняя тональность, вспыхивала жарким блеском лета» (В.М. Красовская). При этом если в премьере «Барышни-крестьянки» участвовал Фокин, то во «Временах года» в роли сатира выступил еще один выдающийся хореограф, реформатор русского балета Александр Горский.

О музыке же балета, время от времени звучащей в симфонических концертах, Асафьев пишет следующее:

«Поэма открывается холодной звукописью зимы: скованным движением, оцепенением звуковой стихии. Четыре замечательные по музыке вариации (иней, лед, град, снег) выразительной чредой как бы утверждают еще непоколебимее мертвый покой. В мерцающем дрожании и трепете падающего



Мария Петипа – вакханка, Павел Гердт – Бахус. Балет «Времена года». 1900. Мариинский театр, Санкт-Петербург

снега чуть слышится, как теплится жизнь: не в лучах ли звезд на зимнем небе?

Искры, высеченные гномами, дают жизнь огню, а с ним теплу, свету, цветам. Весна любовно воцаряется на земле: проявилась тональность (*F-dur*, как и вариация снега). Нежными лентами опоясываются звучания — так можно выразить впечатление от струистости *andante Des-dur*. Ритм оживляется: то танец цветущих роз. Но в целом весна трактуется как эпизод, как интермедия: музыка крепнет и начинает ярче светиться с наступлением лета (сочный *B-dur*). Вальс, баркарола, вариация колоса и увлекательная кода образуют как бы гирлянду цветов — цепь красивых танцев. Доносятся отдаленные звуки свирелей: то фавны и сатиры стремятся отнять у земли драгоценный символ жизни — колос. Зефир спасает его. Это драматизированное в танце мифологическое действие раскрыто в музыке в непосредственной убедительности при крайней простоте средств выражения: внедрением в ясный строй коды свирельного свиста (отрезок гаммы, содержащий острый интервал — уменьшенную квинту), пытающегося разрушить светлый радостный строй.

Финал балета — осенняя вакханалия: опьянение виноградным соком. Это как бы широко развитая кода всего действия, взрыв (разряд) прогрессивно нараставшего движения и напряжения. Перед завершительным экстазическим плясом движение застывает на длительный момент в лирическом излиянии *adagio*.

Новый взрыв танцевального вакхического исступления обрывается: слышно веяние холодного дыхания зимы. Возвращение к исходному пункту было бы логическим завершением прекрасного замысла. Но, к сожалению, этого не сделано, и балет заканчивается светлым традиционным апофеозом...»

Окончание следует.

искусство (ноябрь)
2015



Вакхическая сцена



Титульный лист первого издания балета «Времена года» А.Глазунова, посвященного М.Петипа, с дарственной надписью: «Старейшему приятелю Карлу Францевичу Фюсно в знак неизменной дружбы от А.Глазунова. 3 ноября 1901»

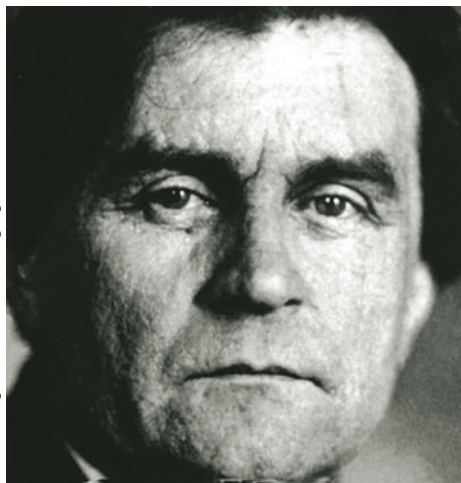


В.Кране. Маски четырех времен года. 1903

УРОКИ
современного
ИСКУССТВА

№ 4

Казимир Малевич. Фотография. 1930-е



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

ИСКУССТВО

жизнестроения

ЧАСТЬ 2

Классная
комната



Н.Колли.
Монумент
«Красный клин».
1918

Ольга
ХОЛМОГорова

«Черный квадрат» открывал художнику путь в мировое пространство, порывая с зависимостью от земного, бытового, житейского. «Мы на пороге великой классической эпохи искусства, — провозглашал Малевич, — когда не жизнь будет содержанием искусства, а искусство должно стать содержанием жизни или, точнее, — главным ее действенным преобразователем». Радикализм художественный совпал с историческим.

Революционные катаклизмы, перевернувшие в 1917 году Россию, создали безграничный плацдарм для авангардного искусства, поставив на повестку дня тотальное преобразование жизни новоявленным хозяином страны. Двадцатые годы стали идеальной социальной лабораторией для художников-футуристов, направивших свой бунтарский дух в созидательное русло. Нужно было формулировать идеологию и обустроить быт пролетариата, и художники с готовностью взялись за эту задачу.

«Казимир Великий» поддержал революцию со свойственным его натуре неистов-

Продолжение. См. № 10/2015

ством. Уже в августе 1917 года он возглавляет художественный отдел московского Совета солдатских депутатов, избирается комиссаром по охране ценностей Кремля, участвует в оформлении первых революционных празднеств, реорганизует художественное образование.

Бунтарские предчувствия буквально прорастают в жизнь. Напор и энергия Малевича приобретают конструктивную направленность. Реформаторский дух авангарда переходит в стадию его материализации.

Упражнение для глаза № 1 Окна РОСТА. 1919–1921.

Н.Колли. Монумент «Красный клин», 1918. Эскиз

На этих двух объектах можно показать, как изменился характер и язык искусства под влиянием революционной стихии. То, что еще недавно на премьере оперы «Победа над Солнцем» (см. № 10/2015) казалось эпатажем, спустя всего лишь четыре года стало ответом на запрос нового массового агитационного искусства пролетариата.

Окна РОСТА (Российское телеграфное агентство), где работали В.Маяковский, К.Малевич, А.Лентулов и другие, предлагали обобщенные, крупные, всегда гротескные образы хорошего (большевик) и плохого (буржуй), их столкновений и побед первого над вторым. Выразительные средства уподоблялись народному лубку, в котором отрицательное смешно и жалко в своей комичности, положительное же убедительно и надежно. Плакатный язык предполагал использование лаконичных цветов и первичных геометрических форм, которые и были подготовлены супрематической системой Малевича. Разговор со зрителем шел на уровне незатейливых, но визуально действенных знаков и символов.

Квадрат символизировал мир, круг — движение земли, треугольник — космос, черный цвет — зло, белый — чистоту и добро, красный — борьбу и обновление.

Еще очевиднее этот супрематический «шифр» читается в памятнике архитектора Николая Колли, поставленном в 1918 году в Москве как часть ленинского плана монументальной пропаганды, предполагавшего быстрое и дешевое увековечивание исторических героев, которых, по мнению вождя, должен был знать и чтить освобожденный от «цепей» народ. По всей стране возводились скороспелые, но часто выразительные, экспрессивные монументы,

оперирующие все тем же условным языком форм.

Красное и белое, клин и прямоугольник словно конструировали трехмерную версию супрематических композиций. Мотив динамического «врезания» одной формы в другую воплощал ту самую энергию напряженности, которую будет подробно исследовать в своих теоретических работах Малевич. А куб (3D-реализация легендарного «ноль объекта» — черного квадрата) служил в эти годы фактически идеальной формой памятника, являя зримую формулу той устойчивости, того самого «затем», которое было обещано после окончательного, «до основания», разрушения.

Молодые последователи вождя супрематизма (группа УНОВИС) также участвовали в монументальных упражнениях, воздвигнув в Витебске характерный формалистический памятник, представлявший собой квадратное основание (космос) с закрепленной на нем полусферой (земля), в которую врезались уже известные три клина (борьба) белого и красного цвета.

Не лишенная наивности символика действовала на массового зрителя, формируя новую иконографию революционного искусства с крупными зрелищными образами и ясной системой их толкования. Формальный эксперимент великого реформатора вступил в стадию практической реализации.

К О Н Е Ц С Т А Н К О В И З М А

Классическое искусство живописи и скульптуры веками создавалось на станке — мольберте или подставке и потому именовалось «станковым». Оно ориентировалось на заказчика и носило эксклюзивный характер, так как производилось в единственном экземпляре, что гарантировало его неповторимость.

Малевич настойчиво возвращается к идее функциональности искусства в своих теоретических работах 1920-х годов, и прежде всего в статье «Новые системы искусства» (1919). «Художник должен «создавать конструкции для функций, которые выдвигает жизнь», — утверждает он. Требовалось найти первоначальные элементы формы, с помощью которых можно будет пластически обживать реальную среду. Своеобразным их конструктором и должен стать супрематизм.

Будучи по своему складу изобретателем, Малевич буквально пошагово прослеживает выход супрематических форм с плоскости картины в трехмерное пространство, где они

вступают во взаимосвязь с не-живописным материалом — деревом, железом, стеклом, толем. Весь этот арсенал становится «палитрой» для художника новой формации, работающего не с краской, но с реальными фактурами, материалами, поверхностями. От кисточки и мазка он переходит к клею и молотку, монтажу и конструированию. А там — один шаг до объекта, совмещающего в себе эстетику и полезность.

Именно на идее жизнестроения зиждилась его педагогическая методика, практиковавшаяся в Витебской художественной школе, куда он был приглашен из Петрограда в 1919 году. Сложившаяся вокруг него группа учеников и последователей именовалась УНОВИС — «утвердители нового искусства», внедрявшие искусство в жизнь. Показательно, что и дочка Малевича, родившаяся в том же 1919 году, получила звучное имя Уна.

По странной исторической логике в Витебске — маленьком провинциальном городке в октябрьские дни «раскачивалось многосажненное революционное искусство». Эта образная характеристика принадлежит Марку Шагалу — уроженцу Витебска и организатору тех самых художественно-практических мастерских, где суждено было учительствовать Малевичу. Последний стал истинным вождем молодых «утвердителей нового», среди которых оказались известные в будущем художники Николай Суетин, Илья Чашник, Лазарь Лисицкий.

В городе кипела артистическая жизнь: оформлялись первомайские демонстрации, режиссировались футуристические постановки (в том числе и «Мистерия-буфф» В. Маяковского), организовывались выставки и творческие диспуты, огромный интерес привлекали занятия по системе Малевича. Это был истинный «витебский ренессанс», доказавший возможность преобразования обыденной и в общем унылой жизни энергией искусства.

«Я попала в Витебск после октябрьских торжеств, — вспоминала художница С. Дымшиц-Толстая, — но город еще горел от оформления Малевича — кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и шагаловских летающих людей. Мне показалось, что я попала в замороженный город, но в то время было все возможно и чудесно, и витебляне на тот период заделались супрематистами».

К сожалению, сохранившиеся фотодокументы не передают той феерии настоящего праздника, того мощного зрелища, которое мастерски конструировали художники-

формалисты из случайных, бросовых материалов. Арсенал супрематических средств безошибочно организовывал любое городское пространство, собирая локальным цветом и крупностью форм площади, фасады домов, передвижные агитационные установки.

Язык супрематизма был проверен революцией. Заложенный в нем формальный механизм работал в реальном трехмерном пространстве, экономно и эффективно преобразуя среду. Именно этот его потенциал будет использован в средовых и утилитарно-вещественных проектах на протяжении всего XX века, став основой дизайна.

Упражнение для глаза № 2

Геррит Ритвелд. Красно-синий стул. 1918.

Геррит Ритвелд. Детская тележка. 1923.

Для того чтобы убедиться в перспективности открытого Малевичем супрематического языка, обратимся к нескольким арт-объектам голландской группы «Де Стил», сложившейся в городе Лейдене в 1917 году по инициативе художника Пита Мондриана. Входившие в ее состав живописцы и архитекторы, в том числе и Ритвелд, были лично знакомы с Малевичем, исповедовали его систему, публиковали на страницах издаваемого ими журнала репродукции «Черного квадрата» и других его работ.

Придуманные и изготовленные Ритвелдом «Стул» и «Тележка» фактически представляют собой трехмерные функциональные супремы. Они не повторяют буквально композиции Малевича, но пользуются его конструктором и основными принципами. При этом традиционный, веками использовавшийся материал — дерево обретает невероятно современное звучание. Лаконичная окраска ритмизируется принципом контраста, игра масштабов (мелкие желтые детали на черном монолите) придают форме остроту и энергичность.

«Тележка» демонстрирует гениальную лаконичность. Ничто не представляет такой трудности для дизайнера, как создание детской игрушки. Природная простота и правдивость ребенка не допускают никакого обмана формы. И здесь супрематизм также прошел безусловную проверку.

Через полтора года бурной деятельности Малевич покидает Витебск, получив предложение организовать экспериментальную «лабораторию форм» на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде (позже — ЛФЗ им М.В. Ломоносова). Его сопровожда-



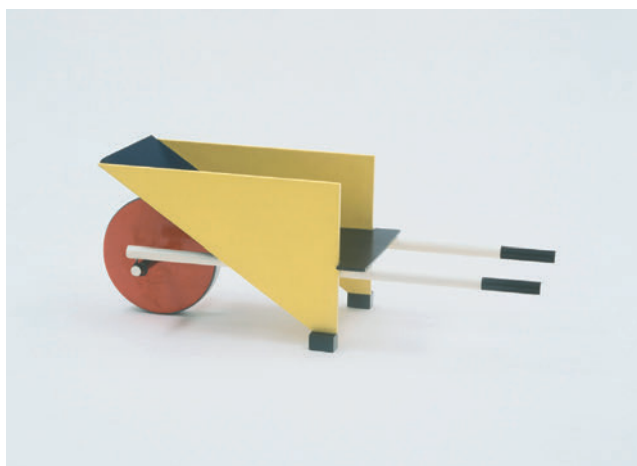
Группа «Де Стил». Проект интерьера. 1920-е

ют Н.Суетин и И.Чашник, продолжившие дело «авангардизации» исконно прикладного вида искусства.

БЕСКОНЕЧНОЕ БЕЛОЕ

Работа над массовыми изделиями из фарфора дала супрематизму еще одну объемную жизнь. Это был конкретный функциональный заказ, мечта Малевича о непосредственном внедрении художника в утилитарную жизненную среду сбывалась. Эпоха Гражданской войны, разрухи и лишений оставила потомкам пример странного феномена «агитфарфора»: тарелки и чашки с броской революционной тематикой, лозунгами, пролетарскими символами. Малевич работал по-иному: его не занимало внешнее оформление веками неизменной посуды, его конструктивной природе были чужды чисто декоративные задачи. Воспринимая фарфоровую массу как «бесконечное белое» — олицетворение «чистоты творческой человеческой жизни», он творил новые формы чайников и чашек, воплощая в них трехмерные супрематические конструкции. При этом каждый его жест неизменно получал философское обоснование.

Так, появление придуманной им «получашки» мотивировалось соображениями экономии. Шарообразная форма классической чашки рассекалась пополам, преобразуясь в полусферу. Ручка утрачивала принятые очертания, становясь сплошным полукругом. Функциональный предмет превращался в фарфоровую скульптуру, безусловную по чистоте и обобщенности силуэта.



Г.Ритвелд. Детская тележка. 1923

Еще более сложным арт-объектом воспринимается супрематический чайник, построенный на контрапунктах простейших геометрических фигур, при этом вполне соответствуя своей нехитрой функции.

Упражнение для глаза № 3

К.Малевич. Чайник и чашка. 1923.

Н.Суетин. Роспись чашки Малевича.

Настоящие мастера формы не позволяют разбавлять чистый формальный эксперимент никакими красотами и буквальными смыслами. Просто талантливые художники неизменно стремятся к «красоте», сбиваясь на иллюстративность и излишества. Первые, как правило, чуждаются и неудобны, признание приходит к ним постепенно, по мере появления публики, «догоняющей» их мысль спустя годы. Вторые же творят «настоящее», по общепринятому мнению, искусство, понятное и тем желанное зрителю. Чтобы уловить эту зыбкую, но важную разницу, сопоставим две фарфоровые чашки: мастера и его ученика.

Казалось бы, всё похоже. Суетин использует форму учителя, лишь усиливая ее



Г.Ритвелд. Красно-синий стул. 1918



К.Малевич. Чайник и чашки. 1923



Н.Суетин. Роспись чашки Малевича. 1923

«супрематичность» наложением на поверхность уменьшенной композиции Малевича, которую он заимствует у одной из его картин. Чашка становится наряднее и нагляднее, но аппликативно возникающая картинка перекрывает выразительность самой формы, превращая ее в фон для цветного акцента.

Наш глаз настроен на считывание зрительной информации, и мы с готовностью запускаем эту его функцию, не затрагивая уровня собственно пластической формы. Последняя же не только считывается нашим зрением, но и воспринимается всем нашим телом, инстинктивно примеривается к его собственным физическим параметрам, имея с ними одну природу. Мы тоже состоим из простейших форм: шара головы, цилиндров шеи, ног и рук, кубов и параллелепипедов. Их тектоника, логика верха и низа, тяжесть, неудобство или гибкость, которые мы ощущаем в собственном теле, и должны стать инструментом «измерения» формального строя произведения искусства. И тогда гений формы будет понятен сам собой, ибо он не просто «радует глаз», но «заводит» всю физическую природу человека. На этом и строятся законы средовых искусств, прежде всего архитектуры и дизайна.

Однако восприятие, как всякое умение, необходимо тренировать, чем и стоит заниматься на подобных несложных сопоставлениях. Николай Суетин ничего не меняет в объекте учителя, а лишь добавляет зрительный акцент на внутреннюю поверхность чашки, представляющую по форме все тот же излюбленный Малевичем квадрат. Получив «картинку», квадрат утрачивает свою самостоятельность белой плоскости, превращаясь в экран, на котором наш глаз готов рассматривать предложенную супрематическую эмблему. Цветная композиция заслоняет первичность формы, отодвигает ее, активируя простейшую зрительную функцию рассматривания. Мы словно вглядываемся в

иллюстрацию учебника, демонстрирующего нам супрематизм, забывая, что сам учебник (то есть чашка) является его первоклассным пластическим образцом.

По тому же принципу иллюстрирования строится большинство сегодняшней продукции на тему «Малевич», разыгрываемой в интерьерах и предметах дизайна. Достаточно обратиться к любой поисковой системе Интернета с этим ключевым именем, как на дисплее появится россыпь супрематических «переводных картинок», механически переносящих супремы на стены спален, кухонь и офисов, поверхности ковров и пледов, футболки, блюда и осветительные приборы.

Авангардные композиции смотрятся на них отлично, в них заложен тот самый универсальный формальный модуль, который сохраняет их самостоятельность при любом применении. Но ожидаемой обратной реакции авангардизации самих дизайн-объектов не происходит, они так и остаются пассивным фоном для размещения уже состоявшегося шедевра.

АРХИТЕКТОНЫ

Следующей стадией «объемостроения» стали для Малевича так называемые архитектоны — трехмерные геометрические модели, состоящие из прямоугольных форм, сопрягающихся между собой под прямым углом. Внешне они напоминают проекты реальных построек, и прежде всего небоскребов будущего (архитектоны создавались с 1924 по 1927 год). Однако художник задумывал их как разработку нового формообразующего принципа, который может свободно использоваться и приращиваться разными архитекторами в зависимости от их индивидуального видения.

Так и случилось. Теперь архитектоны воспринимаются как прообраз самых разных архитектурных направлений и уже реализованных зданий: от конструктивистского функционализма М.Гинзбурга, Н.Ладовского, К.Мельникова до павильона Б.Иофана, спроектированного для международной промышленной выставки в Париже в 1937 году; от небоскребов Манхэттена до главного здания Московского университета — знаменитой высоты сталинской эпохи.

Космического облика архитектоны, а также их плоскостные графические братья — планиды, пронизанные философией будущего, по словам одного из ведущих ис-

следователей русского архитектурного авангарда С.Хан-Магомедова, «сыграли роль своеобразных кристаллов, брошенных в перенасыщенный раствор».

Действительно, никакое другое искусство столь остро не требовало радикального обновления, как искусство строить, то есть формировать подобающую революционной эпохе среду, отражающую ее футуристическую устремленность. И ничто так трудно не поддавалось изменению, как все та же архитектура. Ее материальная составляющая определяла и ее консерватизм, выдвигая требования надежности, конструктивной и инженерной прочности, финансовой базы. «Нужно обращать внимание на архитектуру, это единственное реакционное место, где скопляются «духи Периклова времени», которые имеют надежду «опарфенонить» и «оренессансить» современное динамичное время», — писал в своем «Открытом письме голландским художникам Ван-Гофу и Бекману» в 1924 году Казимир Малевич.

Однако сама кардинально менявшаяся жизнь с ее скоростями, разрастанием городов и их многонаселенностью, с новыми материалами, по существу перерождавшими саму природу строительного мастерства, — все это поставило на повестку дня вопрос о новой философии архитектуры будущего, чем в 1920-е годы занимались немецкие архитекторы и художники школы «Баухауз», голландского объединения «Де Стил», Ле Корбюзье и Л.Мис ван дер Роэ. Так что пространственно-архитектурные изыскания Малевича оказались крайне актуальными и востребованными. Они стали предметом острой профессиональной дискуссии, обсуждались на страницах архитектурно-художественных альманахов и книг, ощутимо воздействовали на тонус искусства переломной эпохи.

Возможность личной встречи и диалога появилась только в 1927 году, когда Малевич побывал в Польше и Германии с лекциями и выставкой работ, которые с восторгом были встречены крупнейшими мастерами международного авангарда.

Попробуем и мы проанализировать архитектурные, разглядев в них тот потенциал формы, ту своего рода пружину идей, которые с неудержимой энергией раскроются в архитектурных проектах недалекого будущего.

Упражнение для глаза № 4
К.Малевич. Архитектон «Динамоплановое здание УНОВИСа». 1924

Б.Иофан. Павильон СССР на всемирной выставке в Париже. 1937

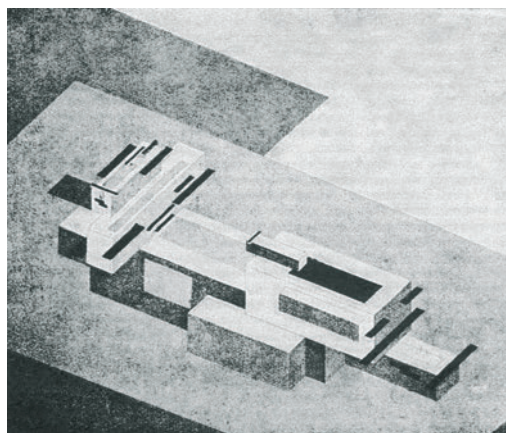
Рассматривая подобные «пары» (которых немало можно обнаружить в истории пространственных искусств XX века), мы вовсе не имеем в виду буквальное сравнение. Речь идет о способности нашего глаза обнаружить тот сквозной формообразующий элемент, который Малевич «запустил» в архитектурно-художественный оборот, оставив его открытым для дальнейшего свободного приумножения.

Это прежде всего лаконичность и выразительность простейших геометрических форм, наделение их внутренней динамикой, ритмичностью и выразительностью. Элементарные кубики разных пропорций живут в архитектонах полноценной и органичной жизнью. Между ними возникают свои отношения, притяжения и антагонизмы, бережные касания и откровенная поляризация. Мастер наделяет их невидимым потенциалом саморазвития и эмоциями, которые не позволяют нам оставаться к этим казалось бы лишенным образности конструктам безучастными. Наш глаз (и, как мы уже проходили, тело) вступают с архитектонами в своеобразную игру, достраивая, перебирая и видоизменяя их своим воображением. На этом же принципе построены детские геометрические конструкторы, необходимые и полезные для полноценного развития ребенка.

Результативность подобной «игры» становится очевидной в реальном архитектурно-пластическом объекте — к примеру, в проекте советского павильона на легендарной выставке в Париже в 1937 году, где в одном пространстве буквально противостояли друг другу два будущих политических соперника — Германия Третьего рейха (автор павильона — А.Шпеер) и Советский Союз. Оба павильона, рас-



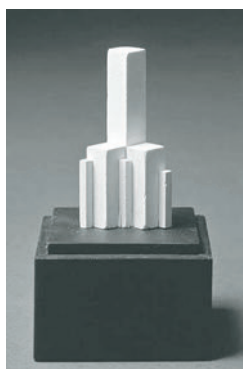
Б.Иофан. Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937



К.Малевич. Архитектон. 1927



Эмпайр-стейт-билдинг. 1931.
Нью Йорк



К.Малевич. Архитектон. 1926



Н.Суетин. Сервиз. Супрематизм. 1920-е

полагавшиеся напротив, апеллировали к языку супрематических форм.

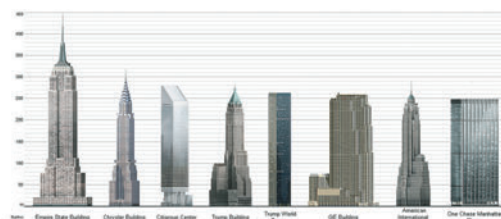
Исследуем глазом работу Иофана. Его протяженные ступенчатые очертания словно разомкнули архитектон, открыв заложенную в нем энергию восхождения. Ведь выставочное здание было не самодостаточно, оно одновременно служило пьедесталом для скульптурной группы «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной. Фигуры взмывали вверх именно силой ритмичных архитектурных форм, при этом их уплощенная геометрия и модульность безупречно держали предельно мощную динамику фигур гигантов, не позволяя им «сойти» с постамента, разрушив цельность и абсолютное единство ансамбля. Заложенное архитекторами Малевича воздействие формы буквально проросло в архитектурных практиках.

Ряды преемственности можно множить.

ЭМПАЙР-СТЕЙТ-БИЛДИНГ. 1931. НЬЮ ЙОРК

Эмпайр-стейт-билдинг, удерживавший сорок лет лидерство высотности в мире 103-этажный небоскреб, — из серии космических утопий футуристов 1920-х. Завораживающий формальный максимализм, своеобразный мессианский дух, пронизывающий конструкты Малевича (в том числе его проекты городов-спутников Москвы), был явлен в деловом центре Нью-Йорка на Манхэттене как будто по негласной с ним договоренности.

Архитектурный объем здания выглядит как наделенный внутренним ростом объект, отсутствует доминанта фасадов (как это всегда было в классических постройках). Охватившая XX век небоскребая «лихорадка» словно прогнозировалась теоретиком будущего, вырастала из того «прекрасного формирующего элемента», о котором он



Небоскребы Нью-Йорка

писал в своих теоретических работах. «Ни одному инженеру, ни одному вождю, экономисту, политику не удалось достичь в своей области постоянного прекрасного формирующего элемента, которого достиг художник», — писал он в 1928 году в своей статье «Живопись и проблема архитектуры».

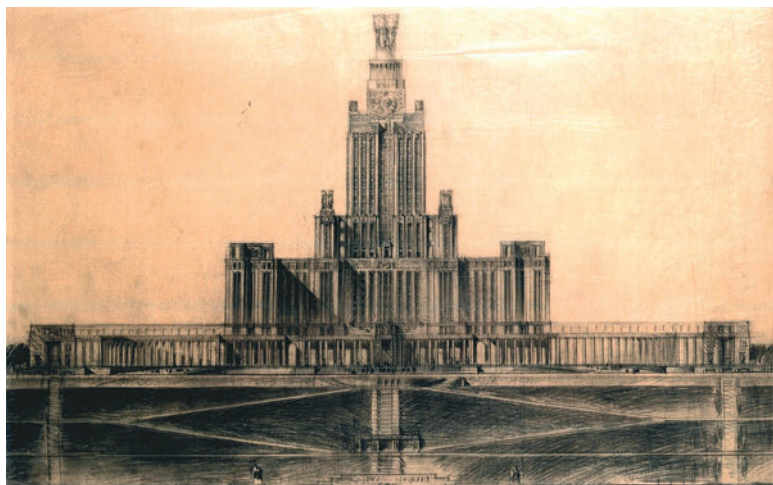
ОТ «ЖРЕЧЕСКОГО НАИТИЯ» К НАУКЕ

Нельзя не остановиться на важной особенности мышления Малевича, всегда искавшего теоретические обоснования происходящего в художественном мире. Эксперимент следовал за концепцией, при ставным исследованием формы, воспринимавшейся мастером во взаимосвязи с человеком и временем. Не будет преувеличением сказать, что пространственно-предметная культура XX века во многом выросла именно из этих теоретических взглядов художника, заложившего необходимые аналитические основы дальнейшего развития средовых искусств, и прежде всего дизайна и архитектуры.

Новые задачи, встававшие перед искусством, облекались в слово. Жажда высказывания стала следствием глобальности профессиональных изменений роли художника в обществе и самой природы его дела. По масштабу изменений 1920-е годы сходны с эпохой итальянского Возрождения, также формулировавшего свою идеологию в многочисленных трактатах.

Казимир Малевич, будучи мыслителем, философом, педагогом, организатором и художником, постоянно писал книги, статьи и заметки. Его теоретическое наследие: статьи «О новых системах в искусстве» (1919), «Введение в теорию прибавочного элемента» (1926), «Заметки об архитектуре» (1924), его многочисленные таблицы и графики публикуются и изучаются до сих пор.

Педагогические наработки Малевича легли в основу преподавания дизайна и архитектуры во многих международных арт-школах. Выработанная им система умного,



Мастерская Б.Иофана. Проект главного здания МГУ. 1949

осознанного формального эксперимента содержит в себе тот самый открытый мастером «прибавочный элемент», который до сих пор не утрачивает своей актуальности.

Черновики многих его теоретических разработок в начале страшных 1930-х были уничтожены друзьями, когда недовольство его слишком заметной фигурой сгустилось и стало физически опасным. Однако мысли Малевича вполне закономерно получили международное признание и «ускорение», выйдя за границы локальности.

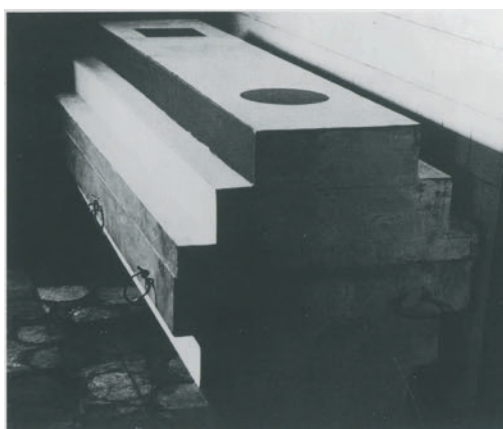
Взорвав классический художественный язык, он пытливно вглядывается в его закономерности, пытается найти логику движения формы. Так родилась одна из самых сущностных его работ — «теория прибавочного элемента». «В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того, люблю я их или нет. Нравится или не нравится — искусство вас об этом не спрашивает, как не спросило, когда создавало звезды на небе», — писал он своему оппоненту художнику и историку искусства Александру Бенуа.

У каждой эпохи есть свой вектор развития формы, который можно почувствовать, выявить, нарастить, но нельзя своевольно сломать, он-то и есть формообразующий признак эпохи. Проявляясь и количественно накапливаясь, он начинает трансформироваться, прорастая в новые формы, приводя к их эволюции.

Анализируя историю архитектурных эпох и стилей, Малевич пишет: «...все эпохи какой угодно архитектурной формы обязательно имели неизменный формирующий элемент. Из этого формирующего элемента и возникал стиль времени». Можно сказать, что прибавочный элемент — это признак, который выявляет в существующем назревающую форму нового.

Реформируя систему художественного образования, Малевич учил своих студентов на практике нащупывать прибавочный элемент в языке известных мастеров и определять свою собственную авторскую предрасположенность к тому или иному стилю. В витебской школе он ставил членам УНОВИСа так называемые «рецептурные натюрморты», содержавшие предметные и пластические элементы разных направлений и манер — от Сезанна до супрематизма, и побуждал каждого писать натюрморт по-своему, согласно собственной склонности к разным прибавочным элементам.

Не стоит принимать все теоретические выкладки Малевича без оглядки. Многие из них



Супрематический саркофаг с гробом Казимира Малевича

требуют осмотрительного подхода с поправкой на бунтарскую, пронизанную радикализмом эпоху. Однако очевидно, что все намеченное и взбудораженное его неумейной натурой не было исчерпано его собственной деятельностью и судьбой. Как истинному вождю нового искусства ему суждено было прожить еще одну жизнь — в творчестве следующих поколений. Видимо, предчувствуя это, он и уход свой в иной мир (в 1935 году) спроектировал заранее — как своего рода супрематический обряд. Его ученики во главе с Суециным выполнили волю учителя, похоронив его в специально созданном им самим при жизни супрематическом гробу, — еще один пример функционального использования формальных идей в конкретном, правда, уже не жизнестроительном, объекте.

ЖИЗНЬ ПОСЛЕ

В 2015 году исполнилось сто лет «Черному квадрату». Однако он до сих пор не перешел в разряд неприкасаемых музейных раритетов и продолжает будоражить воображение, а иногда и самолюбие сегодняшних художников, побуждая к ответному жесту, диалогу, провокации. Биография супрематизма продолжается, и можно не затрудняясь привести множество названий произведений, объектов, акций и прочих художественных инициатив на его тему и по его поводу.

Причина понятна и показательна. Проблематика формы, взбудораженной Малевичем, не исчерпана современным языком, она по-прежнему является питательной почвой для размышлений, приращиваний, мутаций и... скандала, которым увлекаются арт-практики нескольких последних десятилетий.

Франсиско Инфанте — известный российский экспериментатор в области про-



Памятник Казимиру Малевичу в Немчиновке. У памятника жена художника Софья Рафаиловна и дочь Уна

странства, формы и технологий, начал свой диалог с Малевичем еще в конце 1960-х в границах так называемой культуры андеграунда, противостоявшей соцреалистическому официозу. Он говорит с «Великим прародителем былого русского авангарда» о бесконечном и трансцендентном, «сливая в вещество и форму» не поддающиеся опредмечиванию тайны бытия. Он работает с супрематическими конструктами в виде больших плоскостных объектов на пленэре, открывая новое для них состояние взаимодействия с природой. Снежное поле, песок, трава служат естественным фоном комбинаций его *артефактов*, трансформирующих супремы Малевича в реальное пространство и открывающих тем самым их следующую жизнь.

Иные художники сводят счеты с Малевичем, делая его героем бесконечной ироничной игры эпохи *постмодернизма*. Таких немало. Приведем лишь два примера, так как вовсе не считаем их практику недопустимой или кощунственной.

Александр Косолапов — один из мастеров так называемого соц-арта (направления в отечественном искусстве 1980-х, манипулировавшего советскими знаками и эмблемами) выбрал своим героем Малевича именно как безусловный и чересчур растягиваемый символ советского авангарда. Серия его работ «*Malevich*» пластически остро обозначает тему фетишизации и массового обесценивания любого значительного явления. Малевич как идол, Малевич как знамя, Малевич как выгодный фон для селфи. Броско и узнаваемо. Именно над этим профанированием настоящего путем тотального его культа иронизирует автор, сопоставляя обесцененные символы разных эпох и обществ.



Ф.Инфанте. Проект «Артефакты». 1980-е

Неисчерпанность идей супрематизма сегодня по-прежнему, как и почти сто лет назад, не оставляет художников равнодушными. Тогда, в 1920-е, это находило выход в дискуссиях и манифестах, сегодня — в скандальных акциях и провокативных манипуляциях с шедеврами авангарда.

В заключение приведем слова Д.В. Сарбьянова — одного из первых исследователей русского авангарда, подчеркивавшего неисчерпанность и неисчерпаемость начатого Малевичем движения нового искусства: «Значение Малевича, разрастаясь в глубину и в ширину, захватывая все новые сферы (архитектура, дизайн), как бы освещает и прошлое, и настоящее, и будущее. Малевич всегда воспринимался как художник будущего. Думаю, в реально обозримом будущем он будет оставаться художником будущего».

ЛИТЕРАТУРА

Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. М., 1996.

Казимир Малевич. Каталог выставки. ГТГ-Стейделек-музеум. М., 1989.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

www.k-malevich.ru/works/tom1/index47/html

http://art-critic-kuskov.com/fr_infante.html

СЛОВАРЬ

Окна РОСТА (1919–1921) — особая форма агитационно-массового искусства, возникшая в первые послереволюционные годы и призванная в плакатной, броской, как правило, сатирической форме призывать, разъяснять, воздействовать на пролетариат и его борьбу с идеологическим врагом.

Лубок — народные картинки, разносившиеся торговцами по ярмаркам в лубяных котомках (этим объясняется название).

План монументальной пропаганды (1918) — выдвинутая В.И. Лениным программа создания памятников и других монументальных объектов, которые должны увековечить имена революционных и иных деятелей истории и культуры человечества и тем самым приобщить к их деятельности пролетарские массы. Список этих имен составлялся лично Лениным и был весьма субъективен. Памятники воздвигались в кратчайшие сроки и из дешевых, некачественных материалов, поэтому в большинстве своем не сохранились до нашего времени.

Станковое искусство — самостоятельные произведения изобразительного искусства, создаваемые без прикладной цели и не имеющие буквального функционального назначения.

«**Баухауз**» — Высшая школа строительства и художественного конструирования, существовала в Германии с 1919 по 1933 год. Ее члены (Вальтер Гропиус, Пауль Клее, Ласло Мохойе-Нади, Василий Кандинский и др.) разрабатывали единые принципы новой архитектуры и пространственно-средовых искусств, во многом сходные с системой Малевича.

«**Де Стил**» — архитектурно-художественное объединение, созданное в голландском городе Лейдене в 1917 году, издававшее свой журнал с тем же названием. Основная проблематика — новый пластический язык и его основы. В группу входили Пит Мондриан, Тео ван Дусбург, Геррит Ритвельд и др.

Артефакт (*arte* — искусство, *factus* — сделанный) — любой искусственно созданный объект, в археологии — находка, в ху-

дожественных практиках второй половины XX века — произведение искусства, которое не подходит ни к одной видовой классификации классического искусства.

Фетиш — одушевленный или неодушевленный объект, являющийся предметом поклонения (фетишизации).

Искусство постмодернизма — букв.: появившееся после модернизма, то есть во второй половине XX века. Его язык и проблематика часто строятся на иронии, вторичном использовании уже известных художественных образов, намеренном цитировании их и изменении их смыслов путем собственных манипуляций.

искусство (ноябрь)
2015

реклама



Система УМК «Алгоритм успеха»

Музыка

Авторы учебников — лауреаты Премии Правительства РФ в области образования

Линия УМК для 1–4, 5–7 классов

- основана на идее самоценности музыкального искусства
- способствует формированию эмоционально-ценностного отношения к музыке
- даёт возможность раскрыть творческие способности учащихся

Подробная информация о составе и особенностях линии УМК «Музыка» размещена на сайте www.vgf.ru. Также на сайте можно посмотреть расписание вебинаров, которые проводят авторы и методисты ИЦ «ВЕНТАНА-ГРАФ»

Электронные формы учебников (ЭФУ)



- Доступны
- Мобильны
- Удобны в использовании
- Содержат интерактивные материалы
- Предоставляют дополнительные образовательные возможности всем участникам образовательных отношений

С подробной информацией об ЭФУ вы можете ознакомиться на сайте www.vgf.ru в разделе «Электронные формы учебников»



издательский центр
вентана граф

☎ +7 (495) 234 07 53
☎ +7 (499) 641 55 29
✉ metod@vgf.ru
✉ pr@vgf.ru

www.vgf.ru

📍 127422, Москва, Тимирязевская ул., д. 1, стр. 3



АЛЕКСАНДР
БОРОВСКИЙ

История искусства ДЛЯ СОБАК

На страницах книги Александра Боровского — известного искусствоведа и куратора, заведующего Отделом новейших течений Государственного Русского музея, автора множества статей и монографий — встречаются две собаки: такса Табакерк Двадцать Седьмая, придворная собака некоего монарха неизвестного королевства, и двортерьер Рыжий, отвоевавший себе право жить во дворе Русского музея. Табакерк, утомленная бесконечными церемониями и обязанностями, сбегает из отеля во время официального визита главы правящей династии в Петербург, как принцесса Анна в фильме «Римские каникулы». И, тоже как принцесса Анна, она тут же попадает в лапы представителя совсем другого сословия, который берет на себя заботу о попавшей в затруднительное положение иностранке.

Ольга
ВОЛКОВА



Паоло Уччелло. Ночная охота. 1465–1470.
Музей Эшмолиан, Оксфорд. Фрагмент.

собачий искусствовед. Несмотря на разницу воспитания и привычек, собаки чувствуют, что эта встреча не случайна. Днем они отсыплются, а ночью пробираются в музей. Они проводят в залах и запасниках Русского музея лучшие часы своей жизни, бесконечно говоря об искусстве, и успевают обсудить его развитие от фресок киевского Софийского собора до Олега Кулика, не пропустив ни одного значимого этапа.

Табакерк эрудитка, а Рыжий — самородок: «Она оказалась знатоком стилистической эволюции, от нее так и отлетали термины: импрессионизм, кубизм, экспрессионизм... Рыжий же, как пес с нутряным, основательным, народным чутьем, терминологии особо не доверял. Он жаждал докопаться до самой сути. Благо, теперь было с кем сравнить свои наблюдения». Желание добраться до оснований, до корней искусства приводит Рыжего к неожиданным выводам: «Каким-то внутренним чутьем он ощутил, что та история искусств, о которой говорят между собой научные сотрудники и которую экскурсоводы вдабливают в головы посетителей, — неправильная! То есть по-человечески она, может быть, и неплохая. А вот с собачьей точки зрения — суцная ерунда».

В беседах таксы и дворняги рождается «искусствознание нового типа», главный вопрос которого — зачем художники рисуют собак? Ясно, что не только для передачи сходства. Псы цитируют Гёте: «Если написать мопса, вполне схожего с натурой, от этого станет только одним мопсом больше на свете, и никакого обогащения в этом не будет». Перебирая картину за картиной, они разъясняют друг другу термины (иконография, парсуна, интенциональность...), обсуждают, как добиться передачи перспективы, как пишут фрески, как устроены музейные запасники. Доходит дело и до более сложных тем: как можно передать впечатление, мимолетность в громоздкой скульптуре? Как отличить хорошую абстрактную картину от плохой? Тут Табакерк цитирует Кандинского: «Если художник использует абстрактные средства, это еще не означает, что он абстрактный художник. Это даже не означает, что он художник. Существует не меньше мертвых треугольников (будь они белыми или зелеными), чем мертвых куриц, мертвых лошадей и мертвых гитар».

Язык книги прост и доступен, ее с удовольствием и пользой для себя может про-

честь школьник средних классов. Но и взрослый, в том числе искусствовед и художник, найдет в ней не самые известные детали и неожиданные наблюдения. Табакерк рассказывает Рыжему о картине Паоло Уччелло «Ночная охота»: «Вот что интересно: сравните «средний рост» собаки на первом плане и на среднем. Уменьшение слишком резкое даже для линейной перспективы. Слишком быстро они «ушли вглубь». То есть художник усилил перспективное сокращение: оно получилось не последовательным, плавным, а каким-то резким, скачкообразным. В жизни так не бывает, но зато понятно, чего добивался художник. Он не расстояние измерял, а азарт преследования, гона! Гончие нападают, рвутся вперед, им не терпится догнать зверя. Надо же, художник углядел это нетерпение!»

А вот собаки обсуждают портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке кисти Боровиковского. На картине рядом с императрицей левретка, и Рыжий замечает: «Запомни, императрица мопсов не очень-то жаловала. Наверное, они у нее ассоциировались с масонами. Понятное дело: почему-то мопсы полюбились «вольным каменщикам», стали чуть ли не тайным знаком причастности к ордену. Да что там — некоторые популярные масонские ложи в Европе даже получили название «мопс». Екатерина Великая масонов побаивалась: вольнодумцы и смутьяны, только и ждут, как распространить революционную заразу. Но это так, к слову. Историческая справка».

В конце истории верная долгу принцесса Анна — то есть, простите, такса Табакерк — возвращается к своим обязанностям. Разлука тяжела для обоих, и собаки понимают, что теперь всегда будут мысленно разговаривать друг с другом, стоя у любимых картин.

Цитаты из книги:

«Мне вообще кажется, что природа, собака, человек чувствующий, восприимчивый — вот идеальные условия проявления русской души».

«В искусстве зачастую новое — хорошо зарытое старое».

«В основе импрессионистического метода, помимо прочего, — прикосновение. А значит, передача тепла».

искусство (ноябрь)
2015



Санкт-Петербург
АМФОРА
2012
Иллюстрации
Ольги Тобрелутс





Портрет императрицы
Зои. XI в.
Храм Святой Софии.
Стамбул, Турция

Г.Риго. Портрет Филиппа Людвиг фон Зинцендорфа. 1728. Австрия



Парадный ПОРТРЕТ

ТЕХНИКА КОЛЛАЖА



Портрет императора Македонской династии
Александра (612–613). 912. Храм Святой
Софии. Стамбул, Турция

Марина
ЩЕДРИНСКАЯ
учитель МКК,
школа № 57,
Москва

Я хочу предложить вам создать мастерский роскошный портрет. Парадный портрет во весь рост — из тех, что прежде заказывали правители или их приближенные для своих дворцовых апартаментов.

Может быть, это будет автопортрет, а может быть, заказной портрет кого-то из друзей или родных.

Попробуйте стать придворным живописцем своей семьи! Не смущайтесь, даже если никогда не рисовали людей «по настоящему», — на этот раз Интернет, принтер и фотоаппарат заменят мастерство рисовальщика. Но к этой «волшебной палочке» нужно приложить изрядное терпение, отнестись к работе серьезно и трепетно.

Заранее предупреждаю, что за один вечер, впопыхах, такую работу не сделать. Если вы задумали создать портрет-подарок к определенному дню, придется запастись временем и материалами заранее.

Начнем наш парадный портрет с «выражения лица». Для первой работы в технике фотоколлажа советую выбрать поворот фигуры и головы строго в профиль, чтобы работал силуэт. Тогда, даже если будут несоответствия в передаче объема, светотени или цвета лица и фигуры, силуэт все объединит и спасет положение.

Сделайте фото модели в профиль (голова и шея), желательно на белом фоне, и сохраните в электронном виде. Разрешение должно быть хорошим, не менее 300 пикселей.

В классе мы сделали совсем просто — сфотографировали каждого на фоне белой доски.

Дальше начинается самое интересное: выбираем эпоху и стиль портрета. Согласно традиции, уходящей вглубь веков, парадный портрет должен быть прежде всего костюмным. Эффектный, детально выписанный костюм задает статус модели.

Возьмем для вдохновения энциклопедию по истории моды. Большинство иллюстраций в ней — портреты королей, королев, знатных особ всех времен и народов. Станем мысленно примерять эти костюмы на нашу модель... Исключительно приятное и веселое занятие! Если же вы сразу определились с эпохой, то костюм нужного времени можно выбрать в Интернете.



Статуи Карла V и его жены Жанны де Бурбон.
Ок. 1375.
Париж, Лувр



Х.Пантоха де ла Крус. Портрет королевы Испании Изабеллы Валуа. До 1605.
Музей Прадо, Мадрид



К.Робертсон.
Портрет Зинаиды Ивановны Юсуповой.
Около 1840.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Б. ван дер Хелст. Патрицианская чета. 1661. Кунстхалле Карлсруэ, Германия



Павел Корин. Портрет маршала Жукова

Мы выбрали для автопортретов (на память об окончании начальной школы) эпоху египетских фараонов. Во-первых, дети были в теме — в четвертом классе они изучали мифологию Древнего Египта. Во-вторых, костюмы египетских богов и фараонов очень простые, а образы при этом мощнейшие.

В Интернете достаточно набрать слова «боги Древнего Египта», чтобы открылась целая галерея фигур с прекрасными египетскими силуэтами. Стройные, с узкой талией и широкими плечами — вся фигура изображена в профиль, а плечи развернуты анфас.

Древнеегипетские боги звериноголовые, у бога Тота вообще голова ибиса, но нас это нисколько не смущает — голову мы в любом случае подставим свою. В Древнем Египте это было в порядке вещей: каждый состоятельный человек заранее заботился о своей запасной голове, на случай если пострадает мумия. Эти дополнительные головы в отличие от мумии сияли молодостью и красотой, чтобы в царстве Осириса наслаждаться жизнью в полной мере.



Гробница Нефертари, супруги Рамзеса II. 1298–1235 гг. до н.э. Фивы, Египет.
Настенная роспись: Осирис и Атум

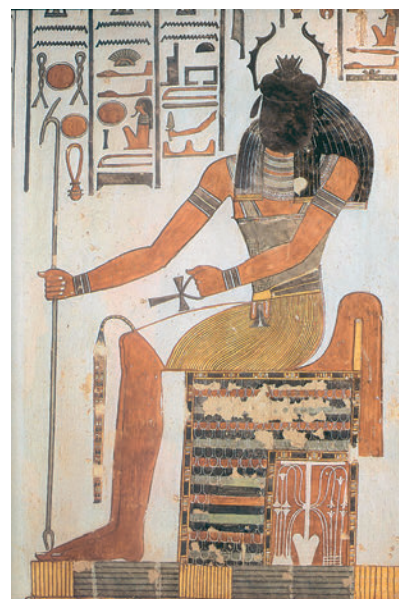
Итак, выбираем самую выразительную фигуру и распечатываем ее на черно-белом принтере в нужном размере. Старайтесь, чтобы фигура заняла весь лист, иначе голова окажется такой маленькой, что ее могут просто не узнать.

Получив распечатку рисунка нужного размера, измерим голову по высоте (голова и шея в миллиметрах). Учтите, пожалуйста, что у ребенка голова по отношению к телу крупнее, чем у взрослого. Чем больше будет голова, тем моложе будет казаться наша модель.

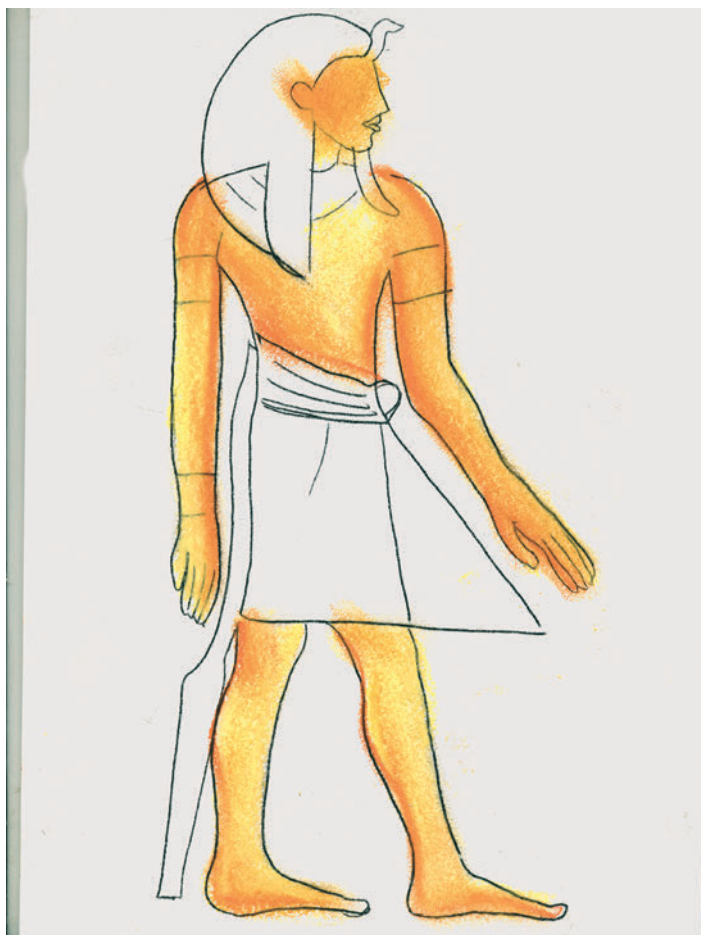
Для автопортретов четвероклассников мы воспользовались папирусами с изображением вполне взрослых фараонов, вельмож и богинь. Чтобы «омолодить» их до 10–11 лет, нам пришлось подобрать нужный размер головы. Угадать, на сколько миллиметров нужно ее увеличить, не так-то просто. Лучше всего распечатать на принтере «свою» голову в двух-трех размерах и выбрать из них самую подходящую. Очень советую все «запасные головы» печатать на черно-белом принтере, цветная «настоящая» голова понадобится в последний момент. Приготовим ее и отложим в сторону.



Этапы работы над портретом



Гробница Нефертари, супруги Рамзеса II. 1298–1235 гг. до н.э. Фивы, Египет. Настенная роспись: Исида ведет Нефертари к Хепри; Хепри; Нефертари играет в сенет



Этапы работы над портретом

Наступает интересный момент: примеряем, уточняем, монтируем (склеиваем) голову с телом. Если примерка удалась, если черно-белый эскиз портрета нас устраивает, можно приступать к созданию костюма.

Почувствуйте себя театральным художником! Портрет оживет и засверкает, если вы не просто раскрасите репродукцию, а дадите волю своей фантазии. Не старайтесь повторить образец: любое повторение всегда хуже. Смелее одевайте и украшайте модель, как считаете нужным.

Мы в своей египетской серии портретов для начала сделали самодельный папирус. Взяли белые обои с тиснением и затонировали их пастелью. У папируса всегда рваные края, — пришлось нам потренироваться рвать его руками. Немало листов перепортили, но научились. Фон получился отличный.

Затем с помощью копирки перенесли контур фигуры с репродукции на плотную белую бумагу. И... стали вдыхать в нее жизнь, не жалея ни своих глаз, ни рук, ни драгоценных материалов. Цвет загара получился из нескольких оттенков пастели. Над ювелирными изделиями (браслетами, коронами, воротниками) пришлось помудрить с цветными карандашами, золотой бумагой и разноцветными контурами. Одежда потребовала особой сверхтонкой декоративной бумаги.



Примерка парика



Богиня с картушем

Эта бумага удобна тем, что сквозь нее был виден черный фломастер, которым мы обвели фигуру. Обычная «детская» цветная бумага для фараонов и богинь не подходила — слишком грубо получалось.

Когда костюм был готов (наконец-то!), пришло время заменить черно-белую «запасную» голову «настоящей» цветной. Портрет сразу ожил!

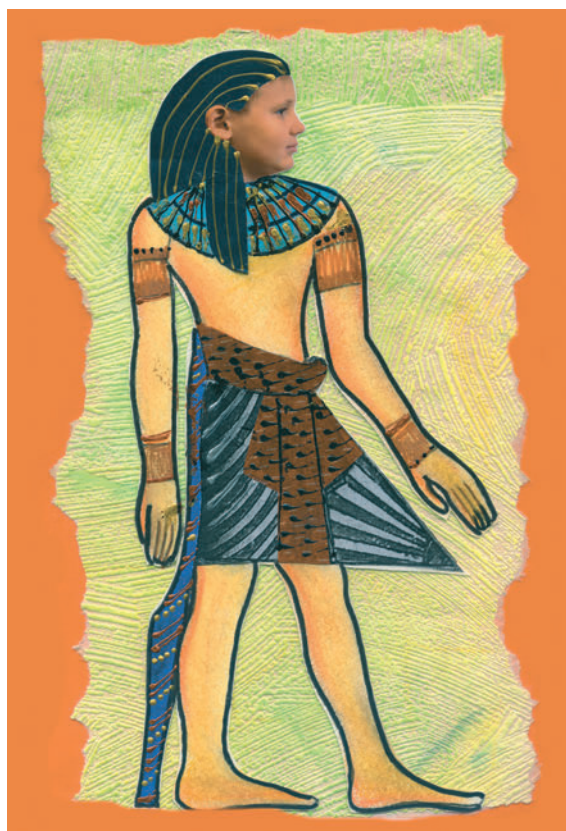
Осталось только бережно вырезать его и наклеить на папирус.

На этом вполне можно было остановиться, но мы захотели подложить еще один яркий лист бумаги под папирус.

В технике коллажа чем больше слоев бумаги используешь, тем роскошнее получается.

Все портреты получились разные, и все — превосходные, очень нарядные, полные достоинства, как и положено парадному портрету.

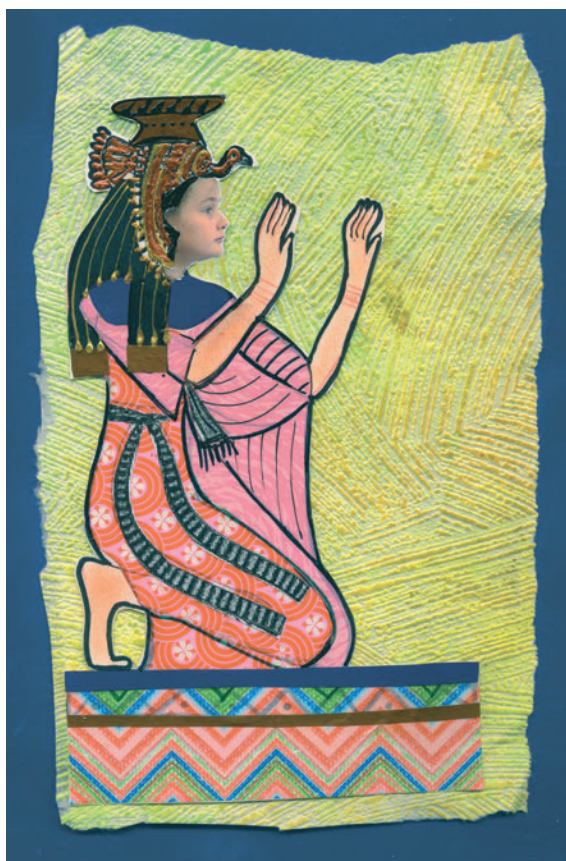
искусство (ноябрь)
2015



Молодой фараон



Богиня в голубом



Богиня с коршуном



Педагогический университет
«Первое сентября»

Лицензия Департамента образования г. Москвы 77 01 № 0007183, пер. № 036377 от 23.07.2015

ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

С 1 ноября ведется прием заявок на второй поток 2015/16 учебного года

образовательные программы:

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

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

По окончании выдается удостоверение о повышении квалификации
установленного образца

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

Пожалуйста, обратите внимание:

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

ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

1-е полугодие 2016 года

ПОДПИСКА

на сайте www.1september.ru и в почтовых отделениях РФ



Индекс	Название издания	Периодичность в полугодие	1 месяц		6 месяцев	
			Каталожная цена (руб.)	Подписная цена (руб.)	Каталожная цена (руб.)	Подписная цена (руб.)
Название блока в разделе «Журналы»	ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ. ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА (499)249-31-38					
79067	Искусство – Первое сентября. Бумажная версия <i>В июне не выходит. Подписка на июнь не принимается</i> (-) 160 г 64 стр.	5	440.00		2200.00	
12688	Искусство – Первое сентября. Электронная версия на CD (полная копия бумажной версии) <i>В июне не выходит. Подписка на июнь не принимается</i> (-) 75 г	5	160.00		800.00	
сайт 1september.ru	Искусство – Первое сентября. Электронная версия	5	–		–	500.00

Подписку принимают во всех отделениях связи Российской Федерации, а также на сайте www.1september.ru

При подключении школы к проекту «Школа цифрового века» (см. digital.1september.ru) каждый учитель получает доступ ко всем журналам Издательского дома «Первое сентября». Стоимость подключения школы на год – 6 тыс. рублей независимо от количества учителей

При оформлении подписки на сайте оплата производится по квитанции в отделении банка или электронными платежами on-line



ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

1-е полугодие 2016 года

ПОДПИСКА

на сайте www.1september.ru и в почтовых отделениях РФ

						
Индекс	Название издания	Периодичн. в полугодие	1 месяц		6 месяцев	
			Ката- ложная цена (руб.)	Под- писная цена (руб.)	Ката- ложная цена (руб.)	Под- писная цена (руб.)
Название блока в разделе «Журналы»	ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ. ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА (499)249-31-38					
79067	Искусство – Первое сентября. Бумажная версия <i>В июне не выходит. Подписка на июнь не принимается</i> (-) 160 г 64 стр.	5	440.00		2200.00	
12688	Искусство – Первое сентября. Электронная версия на CD (полная копия бумажной версии) <i>В июне не выходит. Подписка на июнь не принимается</i> (-) 75 г	5	160.00		800.00	
сайт 1september.ru	Искусство – Первое сентября. Электронная версия	5	–		–	500.00

Подписку принимают во всех отделениях связи Российской Федерации, а также на сайте www.1september.ru

При подключении школы к проекту «Школа цифрового века» (см. digital.1september.ru) каждый учитель получает доступ ко всем журналам Издательского дома «Первое сентября». Стоимость подключения школы на год – 6 тыс. рублей независимо от количества учителей

При оформлении подписки на сайте оплата производится по квитанции в отделении банка или электронными платежами on-line



[Что такое электронный учебник](#)
[Преимущества](#)
[Демоверсия](#)
[Поддержка](#)
[Купить](#)
[Акция](#)

 Формат: 

Поддерживает:



БЕСПЛАТНЫЙ ДОСТУП к электронным учебникам

Подробная информация об условиях бесплатного доступа к электронным учебникам в 2015/16 учебном году на сайте:

efu.drofa.ru (раздел «Акции»)



Электронные учебники издательства «ДРОФА» созданы в полном соответствии с требованиями приказа Минобрнауки России № 1559. Разнообразие методически обоснованных электронных образовательных ресурсов в сочетании с интуитивно понятным интерфейсом, удобной навигацией и встроенными возможностями автоматической адаптации к различным размерам экранов делает ЭФУ издательства «ДРОФА» уникальным образовательным продуктом, использование которого будет способствовать достижению лучших образовательных результатов.

ИСКУССТВО

8

Май Митурич известный и неизвестный

Выставка в Государственном музее искусства народов Востока



Страницы творческой биографии

Композитор
Александр Глазунов

32

20

Переживание скульптуры
Цикл статей о скульптуре. Статья пятая

52

Парадный портрет
Техника коллажа



№ 11 2015