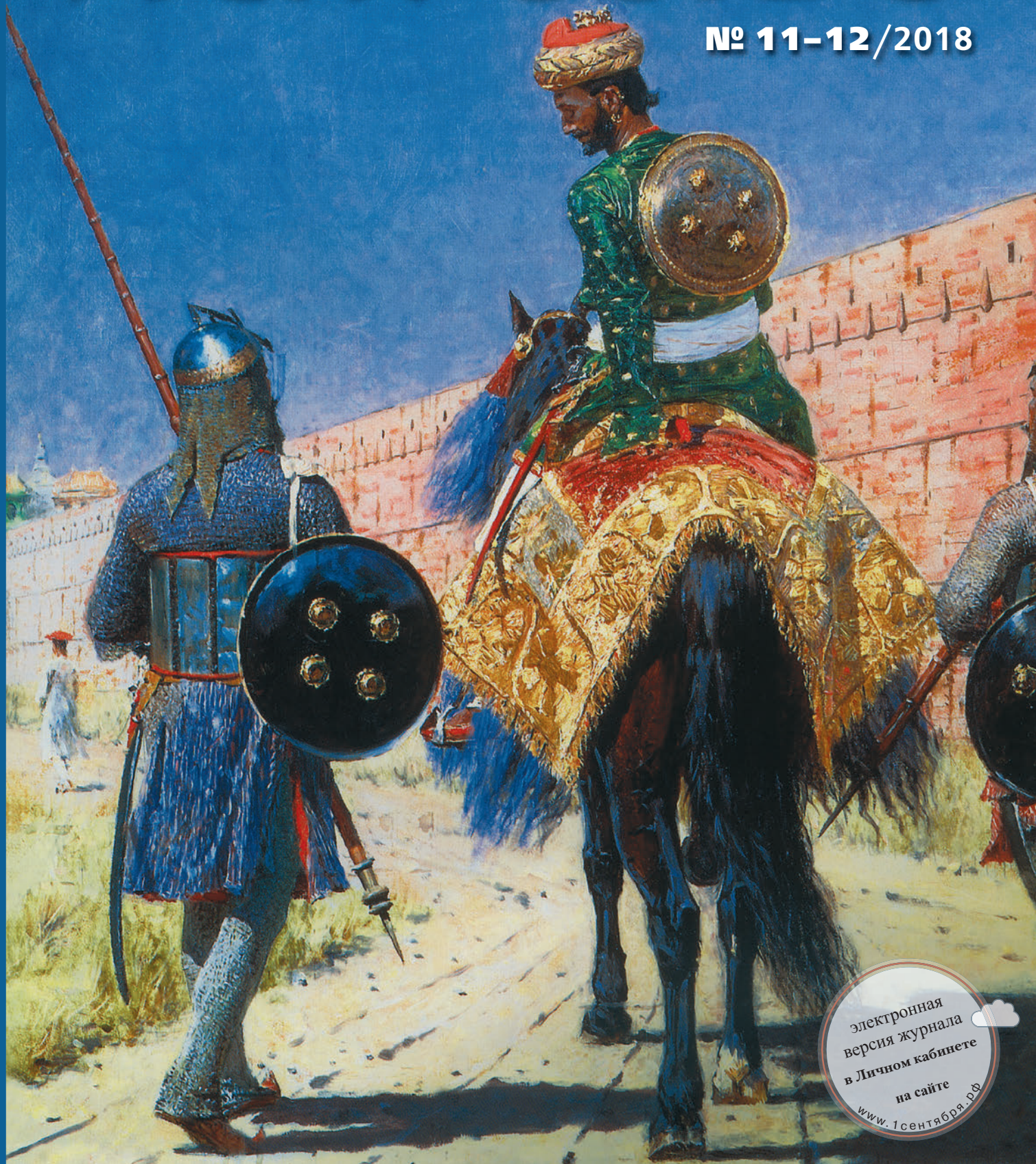


ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

№ 11–12/2018



электронная
версия журнала
в Личном кабинете
на сайте
www.1сентября.рф

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

● 1сентября.рф

Искусство

Первое сентября

Подписка на сайте www.1сентября.рф или по КATALOGу российской прессы: 79067

ноябрь–декабрь
2018

ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 11–12
НОЯБРЬ–ДЕКАБРЬ / 2018

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в два месяца

РЕДАКЦИЯ
Главный редактор **Алексей МИТРОФАНОВ**
Редактор **Ксения ПОПОВА**
Верстка и дизайн: **Владислав КУЛАКОВ**

Тел./факс: (495) 637-8273
E-mail: artred@1september.ru
Сайт: art.1september.ru

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС
Подписка на сайте www.1september.ru
или по Каталогу российской прессы: 79067
Цена свободная

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:
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 10.10.18, фактически 10.10.18
Заказ № Тираж бумажной версии 600 экз.
Тираж электронной версии 29 000 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@chpd.ru, 8(495)988-63-76



facebook.com/digital.september

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:
ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165
Тел./факс: (495) 637-8273
Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»
Генеральный директор: Наум СОЛОВЕЙЧИК
Главный редактор: Артем СОЛОВЕЙЧИК
Коммерческая деятельность:
Константин ШМАРКОВСКИЙ (финансовый директор)
Реклама, конференции и техническое обеспечение
Издательского дома: Павел КУЗНЕЦОВ
Административно-хозяйственное обеспечение:
Андрей УШКОВ

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:
Английский язык, Библиотека в школе, Биология,
Дошкольное образование, Искусство, История,
Литература, Начальная школа, Русский язык,
Школьный психолог

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 «Периодика/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.

На обложке:
ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН
Всадник-воин в Джайпуре.
Около 1881 г.

В НОМЕРЕ:

О С Н О В А О С Н О В

Михаил
НЕСТЕРОВ ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОДНОЙ
КАРТИНЫ 3

Т Е Х Н О Л О Г И Я И С К У С С Т В А

Сорин
БРУТ КИТЧ — ЯВЛЕНИЕ
И ВОСПРИЯТИЕ 8

С Е К Р Е Т Ы М А С Т Е Р С Т В А

Илья
МИХАЙЛОВ НЕСРАВНЕННАЯ АНАСТАСИЯ
ВЯЛЬЦЕВА 16

И Н С Т Р У М Е Н Т А Р И Й

Наталья
МУХИНА ВИОЛЬ Д'АМУР 26

С В О Б О Д Н Ы Й С Т И Л Ь

Ольга
ФИЛИППОВА ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН —
РУССКИЙ ЖИВОПИСЕЦ
И ЛИТЕРАТОР 38

К А Л Е Й Д О С К О П

Алексей
МИТРОФАНОВ АРМЯНСКИЙ ДОМ
РУССКОГО КНЯЗЯ 58

Михаил
НЕСТЕРОВ.
О пережитом.
1929 г.

История создания одной картины

К весне 1888 года лишь перебрался я в Москву. На очереди были две новые затеи, и я усердно работал над ними. И когда обе темы достаточно вырисовались, я стал думать, как для них собрать материал. Кончилось тем, что решено было переехать к Троице.

Я снял в конце Вифанки (улицы, идущей к Черниговской и в Вифанию) маленький домик у старухи по фамилии или прозвищу Бизяиха и, недолго думая, стал писать этюды для «Приворотного зелья». Работа шла ходко. Все, что надо, было под рукой. Вечера были длинные, весенние, и я скоро имел почти все этюды к этой картине.

Куда было сложнее дело со второй картиной, с «Пустынником». Я давно уже наметил себе у Троицы идеальную модель для головы «Пустынника». Это был старичок-монах, постоянно бывавший у ранней, стоявший слева у клироса большого Троицкого собора. Любуясь своим старичком, я как-то не решался

к нему подойти, попросить его мне попозировать. Дни шли да шли. Однажды, уже в середине лета, прихожу я в Собор, а моего старичка нет, пропал мой старик. Пришел еще завтра — опять его нет. Так ходил с неделю, а старика и след простыл.

Я спрашиваю кого-то о нем, мне говорят: «Это вы об отце Гордее, так он помер. Поболел, да и помер». Я так и ошолбенел: был старичок и нет его. Что делать, стал вспоминать его образ, чертить в альбом: что-то выходит, да не то. Там, в натуре, куда было интереснее. Эти маленькие, ровные зубки, как жемчуг, эта детская улыбка и светящиеся бесконечной добротой глазки... Где я их возьму? И сам кругом виноват: смалодушничал.

Прошло еще сколько-то. По старой привычке зашел в Собор на свое место, с которого, бывало, наблюдал старичка. О, радость! Он опять стоит на своем месте, улыбается, подперев пальцами седую бородку. Значит, он не умер, мне солгали. Ну, теперь я не стану откладывать надолго. Сегодня же, вот сейчас, после обедни, подойду и все скажу. Увлеку моего старичка, напишу с него, а тогда пусть хоть и помирает!

Обедня отошла. Мой отец Гордей пошел своими маленькими старческими шажками домой, я за ним. Заговорил. Он смотрит на меня и ровно ничего не понимает. Так и ушел от меня куда-то в монастырскую богадельню... Нет, думаю, нет же, я добьюсь своего, напишу с тебя!

Так прошло еще несколько дней. Старичок все упирался, отговариваясь «грехом», на что я приводил примеры, его смущающие. Указывал на портреты митрополитов — митрополита Платона и других...

И, наконец, с тем ли, чтобы от меня отжаться, отец Гордей неожиданно сказал: «Ну, ладно, нанимай извозчика, поедем, больше часу не мучь только...» Тотчас же я подхватил свою жертву, усадил на извозчика и марш на Вифанку. Приехал и — писать... Писал с жаром, взял все, что смог: этюд был у меня. Распростились с отцом Гордеем. Теперь оставалось написать пейзаж, осенний пейзаж с рябинкой. Пока что написал молодую елочку...

МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
Автопортрет.
1910 г.





МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
Пустынник.
1888 г.
Государственная
Третьяковская галерея

Помню, однажды я был дома, ко мне неожиданно явилась целая компания с Еленой Дмитриевной Поленовой во главе. Здесь была Елизавета Григорьевна Мамонтова, ее дочери Верушка и Шуринька и сын Вока. Пили чай, говорили о моих затеях. Уходя, пригласили меня в Абрамцево, куда я вскоре и поехал. Бывал я там и в лучшие дни свои и его, и в дни печали и несчастий, всегда его любя, уважая его обитателей. В это время я жил всецело своим искусством, своими картинами, их любил, ими грезил.

До осени оставалось недолго. Думалось, напишу этюды пейзажа к своему «Пустыннику», и в Уфу. Там, у себя дома, буду его писать.

А пока новые знакомства, наезды в Абрамцево, там иная жизнь... Жизнь, с одной стороны, трудовая, постоянные наезды Е.Д. Поленовой, заботы о школе, об Абрамцевской мастерской, которая тогда только что начинала свое существование, занятия самой Елизаветы Григорьевны — все это мне нравилось, я всматривался во все это и говорил себе: «Вот как надо устроить свою

жизнь. Вот где ищи правды, ищи такой красоты»... Любовался церковкой, избушкой на курьих ножках, любовался портретом Верушки Мамонтовой. С другой стороны — приезды великолепного Саввы Ивановича, его затеи, бросание денег, пикники, кавалькады, праздность, его окружение художниками, разными артистами — все это так разнилось от первого. И любил я это первое, к нему тянулся и боялся, дичился второго. К нему не мог привыкнуть никогда... Два быта, две жизни открылись моим глазам...

Наконец, пришла осень. Я переехал в Москву. Стал ездить в Петровско-Разумовское. Писал там пейзажи. Наконец, в первый снег написал последний этюд к «Пустыннику». Пора было начинать «За приворотным зельем». Я поселился в меблированных комнатах. И быстро, месяца в два, написал картину и послал ее в Петербург, в Общество поощрения на конкурс.

Вещь эта была неплохая, однако, по разным причинам, премию за нее мне не дали. Поздней, через год, она была мною пожертвована Радищевскому музею в Саратове.

Надо было приступать к «Пустыннику». Я уехал в Уфу с этюдами, холстом и прочим и там скоро начал писать картину. Написал — не понравился пейзаж: не такой был холст. Послал в Москву за новым. Повторил картину быстро (она в моем представлении жила как живая). Мой старичок открыл мне какие-то тайны своего жития. Он со мной вел беседы, открывал мне таинственный мир пустынножительства, где он, счастливый и довольный, восхищал меня своею простотой, своей угодливостью Богу. Тогда он был мне так близок, так любезен. Словом, «Пустынник» был написан, надо было его везти в Москву.

В эти месяцы писания картины я пользовался особой любовью и заботами матери и всех домашних. Душа моя продолжала отдыхать... Что-то ждало меня в Москве... Что скажут друзья-приятели... Посмотрим.

Вот я и в Москве. Нанял комнату в гостинице около Политехнического музея и развернул картину. Рама, заказанная раньше, была уже готова. Начались посещения приятелей-художников. Был Левитан, Архипов. Заходил Суриков, перебивали многие. Все хвалили мою новую вещь. Особенно горячо отзывался Левитан. Он сулил ей успех.

В той же гостинице жил молодой Пастернак, писал свою картину «Чтение письма в

казарме». В ней было много хорошего, да и сам Пастернак был неплохим человеком, и мы часто приходили один к другому.

Суриков тоже одобрил «Пустынника», но, как живописец, любитель красок, живописной фактуры, он не был удовлетворен этой стороной картины. Там, действительно, живопись не была на высоте, и не ею я тогда был увлечен. Но Суриков умел мне внушить уверенность, что если я захочу, решусь, то и живопись будет. Особенно он недоволен был лицом старика, написанным жидко, не колоритно, однако выражение или, как тогда говорили, «экспрессия» в лице была.

И вот, по уходе Василия Ивановича, я, недолго думая, взялся за палитру и ну переписывать лицо, которое и было основой всей моей картины. Мне казалось (и правильно) — есть лицо, есть и картина. Нет его, нет нужного мне выражения, этой умильной старческой усмешки, этих, как жемчуг, мелких зубков, — и нет картины. Мне, как Перову, нужна была прежде всего душа человека. И вот с этой-то душой я сейчас безжалостно простился, полагая, что она-то у меня всегда выйдет. Не тут-то было.

С того дня я десятки раз стирал написанное, и у меня не только не выходила живопись, но, что особенно было тяжело, я не мог уже напасть на то выражение лица, которое в картине было и которое было так необходимо. Я по несколько раз в день в продолжение недели, а может быть, двух, писал и стирал и снова писал и опять стирал голову. Холст мог протереться от моего усердия. Но однажды, измученный, в продолжение дня стирая лицо моего «Пустынника», я к вечеру опять нашел то, что искал и не находил. Радость моя была велика.

После этого я встретил как-то Прянишникову, который слышал о картине и о беде с ней и сказал мне дружески, что никогда не надо подвергать риску главное, самое ценное, то, что считаешь основой картины, ради второстепенного. В данном случае я считал живопись картины моей второстепенной и ради нее едва не погубил то, чем так долго жил.

И этот случай был мне уроком на всю последующую мою деятельность. Слова Прянишникова, его добрый совет я никогда не забывал.

Во время моего несчастного искания «живописи» мои приятели не раз мне говорили, что ко мне собирается заехать посмотреть



картину П.М. Третьяков, и я боялся, что он заедет посмотреть картину, когда вместо головы «Пустынника» он увидит стертую дочи-ста место. Однако этого не случилось. Павел Михайлович приехал неожиданно, но тогда, когда картина была снова в порядке, и я ожил.

Помню как сейчас стук в дверь, мое «войдите», — на пороге моей комнаты показалась знакомая, столь всеми ценимая и любимая фигура Павла Михайловича с шапкой в руке, в шубе с каракулевым воротником, в валеных калошах. Я поспешил помочь ему снять и повесить тяжелую, длинную «купеческую» шубу.

Обычные лобызания со щеки на щеку, трижды. Вопросы о здоровье. Я знал, что Па-

ЕЛЕНА ПОЛЕНОВА
Иллюстрация из журнала
«Мир искусства».
1890 г.

вел Михайлович — не любитель разговаривать. Он прямо приступает к делу, то есть к осмотру картины. Он и попросил позволения посмотреть «Пустынника». Смотрел долго, стоя, сидя, опять стоя. Делал односложные вопросы, такие же замечания, всегда кстати, умно, со знанием дела. Просидел около часа. Сообщил, что был у того-то и у того-то. Сказал, что хороши вещи у Левитана. Затем неожиданно, вставая, спросил, могу ли я уступить вещь для галереи?

О! Боже мой! Могу ли уступить? Заветной мечтой каждого молодого художника было попасть в галерею, а тем более моей! Ведь отец давно мне объявил, полушутя, полусерьезно, что медали и звание, которые я получил, его не убедят в том, что я «готовый художник», так, как покупка картины в галерею. А тут — «могу ли я уступить?» Однако я

МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
Портрет жены,
Е.П. Нестеровой.
1905 г.
Государственная
Третьяковская галерея



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ
Портрет Веры Саввишны
Мамонтовой.
1896 г.

степенно ответил, что «могу». Следующий вопрос — самый трудный для ответа: «Что Вы за нее хотите?» — Что хочу? Ничего не хочу, кроме того, чтобы она была в галерее, рядом с Перовым, Крамским, Репиным, Суриковым, В. Васнецовым! Вот чего я страстно хочу... И все же надо сказать не это, а что-то другое, серьезное... и я решился... сказал и сам себе не поверил... Что я наделал? Счастье было так близко, так возможно, а я, безумный, назначил... пятьсот рублей!

Павел Михайлович не возмутился, а, прехладнокровно выслушав мое решение, сказал: «Я оставляю картину за собой». И стал прощаться, оделся, уехал, а я остался в каком-то полубреду...

Как, неужели, быть не может! Когда пришел в себя, припомнил все подробности, а они были таковы, что, казалось бы, сомнениям не оставалось места. Ну, зачем Павел Михайлович настаивал, чтобы «Пустынника» я непременно послал на Передвижную, что он там еще увидит и меня, и мою картину? И к вечеру я поверил своему счастью и послал радостную телеграмму родителям в Уфу. Послал — и вновь начал сомневаться... На другой день вдогонку за телеграммой послал

письмо, где, путаясь в своих сомнениях, рекомендовал не очень верить случившемуся, предлагал подождать до Петербурга и прочее и прочее. Одну нелепость нагромождая на другую.

Однако срок доставки картины на выставку приближался. Я, как и мои приятели, упаковал своего «Пустынника», отправил его и сам уехал в Питер.

В первый же день я был на Сергиевской в доме Боткина, где тогда была Передвижная. Поднимаясь по широкой лестнице наверх, встретил Павла Михайловича. Он был необыкновенно ласков со мной и как-то особенно подчеркнул, что картину считает своей. Потом я узнал, что ему еще в Москве передали все мои сомнения.

«Пустынный» был принят единогласно и очень многим понравился. Он выглядел, поставленный на место, оригинальным. Молодежь особенно горячо его приняла. Из стариков лучше всех принял ее Ярошенко, хуже других — Мясоедов. И на это была серьезная

причина: он сам написал и выставил пустынножителя, но, как и полагалось по тем временам, автор осуждал своего пустытника за несчастную мысль где-то там «спасаться». Монах, еще нестарый, «томится» где-то в лесу, при закате летнего дня. Мясоедов посмотрел на моего счастливого старика и начал что-то в своей картине переписывать. А это плохой признак: «перед смертью не надышишься»... Кончилось тем, что накануне открытия выставки он свою картину снял вовсе, на другой год выставил ее, но желаемого успеха не имел.

«Пустынный» мой был принят и пресой хорошо. Статья Дедлова особенно была мне приятна, в ней была заметна чуткость и какая-то талантливая смелость суждений. Я был доволен своим первым выступлением на Передвижной, среди самых крупных в те времена художников.

Приехав в Москву, я побывал у старых и новых своих знакомых. Был у Третьякова, который со мной был очень ласков и передал мне пятьсот рублей.



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
За приворотным зельем.
1888 г.
Самарский областной
художественный музей

Сорин
БРУТ

Китч — явление и восприятие

Точно сказать, когда возникло явление, именуемое теперь китчем, невозможно. Название оно получило только в XIX веке, но в каком-то виде, несомненно, существовало и раньше. Само слово «китч» происходит не то от немецкого диалектного «kitschen», переводимого как «мазать» или «пачкать», не то от английского «sketch» — эскиз. Культуролог Наталья Конрадова в ста-

ристократии. Также китчем именовали перделку старой мебели под новую моду или новой под антиквариат. Постепенно слово «китч» стало распространяться и употребляться в самых разных контекстах, что привело к «размыванию» понятия и потере им конкретного значения. Теперь китчем могут назвать почти все что угодно — это и безвкусица, и пошлая открытка, и дилетантизм, и наивное искусство, и академизм, и коробка конфет с не нуждающейся в представлении репродукцией Шишкина. Сложнее будет найти вещь, которую невозможно заклеить этим термином. В статье я попытаюсь разобраться в сущности китча и определить некоторые характерные для него особенности, а также рассмотреть роли автора и зрителя в китче.

Одним из первых написал о китче австрийский литератор и теоретик Герман Брох. В его книге «Зло в системе ценностей искусства» (1933) это явление показано своеобразной системой имитации. Китч, опираясь на известные художественные приемы и таким образом превращая их в шаблоны, стремится подделать результат творческого акта, то есть выдать нетворчески созданное изделие за творческое произведение. Схожие идеи можно встретить и в появившемся через несколько лет эссе Клементя Гринберга «Авангард и китч» (1939). Гринберг пишет, что «китч механистичен и оперирует формулами. Китч — это замещение опыта и фальсификация чувств. Китч изменяется в соответствии со стилем, но остается верен себе. Китч — воплощение всего поддельного, что есть в жизни нашего времени». Философ Жан Бодрийяр в книге «Общество потребления» называет китч эквивалентом клише в рассуждении. Он пишет, что китч «может быть повсюду — как в детали предмета, так и в плане крупного ансамбля, в искусственном цветке и фоторомане». Тем самым философ так же, как Брох и Гринберг, отмечает неподлинность и вто-

Caesar ad Rubiconem

тье «Китч: не-искусство не-элиты» приводит версию, объясняющую английское происхождение. Она пишет, что некоторые американские туристы в Мюнхене не желали дорого платить за картины и предпочитали покупать дешевые эскизы. Умберто Эко в книге «История уродства» упоминает также о слове verkitschen, обозначающем «продавать по дешевке». Термин «китч» стал употребляться в Германии во второй половине XIX века. Им называлась низкокачественная живопись, которую приобретали разбогатевшие буржуа, имитирующие поведение



woc / Shutterstock.com



HARE KRISHNA
Соединение Ренессанса
и абстракционизма
в стиле Пикассо.

ричность китча, но говорит уже не только об искусстве или подмене искусства, но о подмене вообще.

Из всех этих суждений становится ясна связь между китчем и подменой. Получается, что китч и есть подмена. В китче творческий акт замещается ремесленным повторением. Вместо художественного эксперимента и поиска китч предлагает готовые шаблоны, заимствованные из элитарного искусства. Аналогичным образом подменяется бессодержательностью или некой банальностью идея произведения. Подмена в китче имеет весьма специфический характер. Это не замена одного другим. Здесь речь идет скорее об отмене, то есть о вытеснении сущности и замене ее чем-то столь пустотным и незначительным, что оно представляется ничем, отсутствием. Оно никак не способно компенсировать утрату, но, наоборот, оголяет пустоту, являя своеобразное небытие сущности. Повторение и подражание не способны тягаться с творением, как штамп не способен затмить уникальный

прием или образ. Так же и новая, изобретенная и прожитая автором идея не может быть замещена бездумным повторением чужих слов.

Причина вытеснения в произведении китча сущности искусства лежит, несомненно, в самом процессе его создания. Кое-что об этом писал Умберто Эко. Весьма осторожно подходя к определению китча, он наиболее характерным представителем этого направления называл Джованни Больдини. Эко пишет о картинах художни-

Ibi victoria, ubi concordia

ка: «Заказчики его портретов хотели получить произведение искусства не только само по себе престижное, но и превозносящее со всей очевидностью прелести дамы. Для этого Больдини строил свои портреты в соответствии с лучшими правилами достижения эффекта». Это описание действи-



ДЖОВАННИ
БОЛЬДИНИ
Марта Бибеску.
1911 г.

тельно очень напоминает процесс переделки старой мебели под новую моду или состаривание ее под антиквариат. Сходство заключается в специфическом положении автора. Рассмотрим процессы создания художественного произведения и китчевого изделия.

Мастер создает произведение исходя из собственного взгляда и представления. То есть арт-объект в своем первоначальном виде возникает в сознании автора. Он появляется как художественный образ, способ-

ный вместить в себя оригинальную мысль, прожитую творцом. Любая идея — продукт сознания. Не столько даже продукт, сколько отголосок идейного бытия, сконструированного автором. Таким образом, производство искусства — это художественно воплощенный фрагмент идейного бытия (т.е. совокупности всех проживаемых идей). Творческий же путь мастера в идеале можно рассматривать как художественное отображение идейного бытия в целом. Работа творца заключается в первую очередь в конструировании бытия идей — и, тем самым, собственного сознания, а значит, и восприятия действительности. Без этого произведение неизбежно выходит пустотным или поверхностным. Затем мастер ищет художественную форму, подходящую для воплощения замысла. Здесь он обнаруживает необходимость новой, ранее не существовавшей формы. Неповторимо прожитая им идея становится уникальной, даже если до этого она уже была кем-то высказана. Значит, и воплощена она должна быть уникально — и только так может быть выражена. Художник интуитивно или рационально, но всегда в процессе творческого эксперимента, ищет новую форму, работает с материалами и техниками и добивается в итоге оригинальности и выразительности.

Создание китчевого объекта происходит иным образом. Слова Умберто Эко о женских портретах Больдини очень хорошо иллюстрируют этот процесс. Китчевое изделие начинается не с замысла, возникшего в голове художника, но с заказа, а заказ — не что иное как продукт идеи сознания заказчика. Задача китчмейкера заключается не в написании портрета или пейзажа, но в воплощение замысла, порожденного чужим сознанием. При этом китчмейкер вытесняет идеи собственного. Не всегда заказчик присутствует физически. Китчмейкер может создавать работу специально для продажи в галерее. В таком случае он будет ориентироваться на вкус потенциального покупателя, тем самым воплощая его предполагаемые идеи. И в том, и в том случае концепция произведения будет собрана из представления китчмейкера о своих клиентах, а значит — неизбежно упрощена и лишена личного отношения. Кто же в действительности

является художником в китче — китчмейкер, реализующий чужую идею, или же обобщенный потенциальный покупатель? Ведь именно в его сознании существуют те представления, которые китчмейкер отображает в произведении. Замысел принадлежит покупателю, а китчмейкер только считывает его и воплощает. Все это указывает на то, что подлинный творец в китче — потребитель. А произведение китча — отражение представления его сознания, представленного китчмейкером.

Роли покупателя и китчмейкера напоминают роли Ласло Мохой-Надя и фабричных рабочих в создании «телефонных картин». Сознание художника породило идею, которая затем была передана на фабрику по телефону и реализована рабочими. Так и сознание предполагаемого потребителя производит некое представление о прекрасном, которое китчмейкер воплощает в конкретном изделии. Принципиальная разница заключается в разных типах сознания. Если творческое сознание поглощено исследованием явлений действительности, осмыслением их и упорядочиванием, в результате которого возникает идейное бытие, то сознание массового потребителя (а китчмейкер в большинстве случаев ориентируется именно на массу), мастерит себе удобную повседневность из готовых элементов, которые не переосмысливаются и не воспринимаются глубоко. Думаю, удачным примером будет история, которую я наблюдал в одной компании. Для сайта необходимо было собрать высказывания работников, фактически, любые занимающие их мысли. Большинство из них обратились к помощи афоризмов. Так, были использованы к месту и не к месту различные «Carpe diem», «Новые-забытые-старые» и т.п. Удобнее всего оказалось обратиться к готовой формуле, которая, даже если она не скрывает отсутствие собственных мыслей, не может выразить их индивидуальность и глубину. Использование афоризма позволяет человеку не проживать мысль. Сущность непржитой мысли вытесняется, оставляя только оболочку — голое слово, знак, очищенный от собственного содержания. Интересно обратить внимание и на словоупотребление — «звезды» (знаменитости), «космос» (некто



ДЖОВАННИ БОЛЬДИНИ
Лина Кавальери.
1900 г.

ДЖОВАННИ БОЛЬДИНИ
Сара Бернар.
Около 1880 г.



потрясающее), «любовь» (между прочим, бабочки в животе), «платоническая любовь» (любовь между партнерами без половых отношений). Все эти возвышенные абстракции низводятся до повседневности, которая образует миниатюрный удобный и комфортный мир, где есть свой космос, свои светила, ценности и высшее существо, в два шага превращающееся в «бабочек в животе». Все остальное вытесняется массовым сознанием из действительности и воспринимается как отвлеченные умозрения и фантазии.

Ego cogito ergo sum

Такое или похожее на описанное сознание китч делает автором произведения. Китчмейкеры ремесленно воплощают его примитивные и плохо оформленные идеи. Предугадать эти идеи не сложно, потому что поверхностность восприятия носителей массового сознания делает их похожими. Для воплощения их представлений разработаны специальные приемы, которыми и пользуется китчмейкер. Так из процесса создания арт-объекта последовательно вытесняется уникальная идея художника, художественный эксперимент и само творчество. Китч — это продукт особого типа сознания, которому свойственно вытеснять сущность из явлений действительности. Так же оно действует и по отношению к произведению искусства.

Labor omnia vincit

Иногда китч обходится без китчмейкера. Носителем вытесняющего сознания может быть сам художник, производящий бессущностный продукт, сконструированный из чужих, опустошенных знаков. Своеобразное направление — государственный китч, в котором заказчиком выступает не индивид, но государство, стремящееся внедрить в искусство идеологию. Суть, впрочем, от этого меняется не сильно, потому что государство так же обращается к массовому сознанию

и у него заимствует образы специфического характера. Государственный китч — такой же продукт вытесняющего сознания, но отбор тем из его репертуара проводит государство. В конце концов, почему бы самому государству в лице отдельных представителей не быть носителем массового сознания.

Все эти рассуждения подводят нас к мысли, что в искусстве действуют разные типы сознания. Обобщая и упрощая, можно определить их как творческое и вытесняющее. Возьмем их как две удаленные друг от друга точки, к которым тяготеют индивидуальные сознания. Данные типы взаимодействуют с действительностью принципиально по-разному. Если творческое сознание пытается расшириться до бытия и впитать его, то вытесняющее, наоборот, стремится сузить действительность, чтобы легко уместить ее в себе. Я уже рассматривал, как они действуют в процессе создания произведения. Теперь необходимо изучить их поведение при восприятии искусства.

То, что мы рассматриваем тот или иной объект как художественное произведение, подразумевает наличие воспринимающего субъекта и его специфического отношения. В случае же исчезновения субъекта недавнее произведение теряет свое значение и превращается в неопределенный элемент действительности (по отношению к которому любое сознание, увы, вытесняющее). Получается, что арт-объект рождается и умирает в сознании воспринимающего, а в другом контексте имеет иное, трудно определяемое значение. Из этого вытекает достаточно очевидная мысль, что произведение искусства создается заново при взаимодействии со зрителем. В этом контакте роль автора минимальна. Фактически он просто предоставляет зрителю детали, из которых тот собирает собственное произведение. Получается, что художник создает нечто вроде кубиков Lego определенного вида, цвета и размера, а дальше ими пользуется зритель, собирая их в любую новую форму. Эти мысли важны для нас потому, что в процессе созерцания (воссоздания) произведения творческое и вытесняющее сознания играют примерно такие же роли, как и в его создании. Умберто Эко в статье «Китч, китч, китч ура!» писал, что

«Мона Лиза» часто бывает китчем в восприятии за счет собственной растиражированности. Зритель стремится к ней как к знаку (возможности потом обсудить, возможности принадлежать к общности), тем самым вытесняя в своем сознании ее художественную и смысловую сущность. С похожими знаками мы сталкиваемся и в контексте открыточных картин («Рождение Венеры», «Утро в сосновом лесу»), и на московских выставках Серова, Айвазовского, Верещагина, видеоинсталляций по мотивам работ известных художников в Art Play. Но не стоит искать причины вытеснения сущности в растиражированности или неподходящем

контексте. Просто вещи, вошедшие в моду, приобретают ценность как знаки и притягивают их собирателей.

Omnia mea mecum porto

Любое произведение искусства, воссоздающееся в сознании наблюдателя, может воссоздаться китчем. Картины любого честного и принципиального художника, будь то Поллок, Тернер, Крамской, Рембрандт или Ротко, по многу раз в день превращаются в китч, и ни один автор не может это-



Ewa Studio / Shutterstock.com

го предотвратить. В XX веке многие творцы пытались обезопасить свои произведения от вытеснения сущности. Отказ от изобразительности в абстракционизме, намеренная усложненность в литературе, философии, кино, contemporary-art — все это было попытками заставить зрителя воспринимать произведение глубже, сущностнее. Однако попытки эти, в абсолютном большинстве случаев, оказались бесплодными, потому как сами по себе, в одиночку они не способны изменить сознание. Взаимодействие творческого и вытесняющего сознания в процессе созерцания (воссоздания) произведения — это своеобразное противостояние, где первое тянет второе в глубину, а второе, наоборот, пытается вывести первое на поверхность. В этом и заключается коренное отличие воссоздания произведения от его создания, в котором борьба двух типов сознания практически невозможна. Однако при взаимодействии с арт-объектом вос-

ИВАН ШИШКИН
Утро в сосновом лесу.
1889 г.
Государственная
Третьяковская галерея



создающее сознание всегда обладает большей силой, нежели создавшее (создавшее, впрочем, имеет возможность воздействовать на множество воссоздающих). Поэтому победа последнего возможна только в случае отказа от борьбы.

Все описанное выше может работать и обратным образом. Носитель творческого сознания способен воссоздать изначально китчевое изделие как художественное. Он может действовать так осознанно, понимая, что перед ним объекта китча, но находя в нем больший смысл, а иногда допридумывая его, или неосознанно, не распознавая подмены за глубиной собственного восприятия. Так изделие китча трансформируется, наполняется новой, неестественной для него сущностью и становится произведением. Хорошим примером такого преображения в современном искусстве является творчество



БЭНСКИ

группы Chernikovskaya hata, которая создает кавер-версии попсовых и шансонных песен, за счет новых аранжировок придавая им экзистенциальный смысл. Есть масса других примеров, когда художник трансформирует китч в искусство. Важнее, что и зритель в процессе созерцания-воссоздания может преображать китч-объект. Впрочем, часто носитель творческого сознания легко распознает китч и отказывается от взаимодействия с ним, что объяснимо.

Если творческое сознание всегда устремлено в глубину в попытках расширяться до понимания, то вытесняющее, наоборот, упрощает и опустошает явления, чтобы овладеть ими и сконструировать из них надежно защищенную от неизведанного крепость повседневности. Вытесняющее сознание напоминает королеву из «Хроник Нарнии». Все, к чему оно прикасается, пустеет и становится бессодержательным знаком. Китч — это всегда продукт вытесняющего сознания. Он может быть воплощен китчмейкером, но подлинным его творцом будет массовый потребитель. Или сам потребитель возьмет кисть в руки, чтобы разнообразить досуг и впечатлить знакомых. При восприятии произведения искусства такой человек воссоздаст в своем сознании изделие китча. Но точно так же человек с творческим сознанием может превратить китч в произведение искусства.



ЛАСЛО МАХОЙ-НАДЬ
Структура мира.
1925 г.

Илья
МИХАЙЛОВ

Несравненная Анастасия Вяльцева

Литературно-музыкальная гостиная

Участники: ведущая, чтица и чтец, певица (меццо-сопрано).

Ведущая:

*«Дивный голос твой, низкий и странный,
Славит бурю цыганских страстей».*

Так писал о Вяльцевой поэт Александр Блок. О певице, имя которой звучало в дореволюционной России наряду с именем Шаляпина, которую награждали эпитетами «несравненная», «королева русского романса», «художница слова», «чаровница улыбки». В Вяльцевой было что-то необычное и колдовское. Она волновала и сводила с ума. В.И. Немирович-Данченко называл ее большой актрисой, а Илья Репин как-то воскликнул: «Вот что значит истинный та-

лант! Вот где душа гения, озаренная божественным отражением!». У певицы было удивительное волнующее меццо-сопрано, охватывающее две с половиной октавы, то рассыпающееся серебристыми трелями, то нежно обволакивающее глубоким бархатистым тембром.

Анастасия Дмитриевна Вяльцева родилась в 1871 году под Орлом. Когда отец умер, семья переехала в Киев. Анастасия была ученицей в мастерской дамского платья, продавщицей минеральной воды, подгорничной в гостинице. Переехав в Петербург, юная Анастасия была принята в труппу опереточного театра. Она пела в хоре, но вскоре ей доверили маленькую роль цыганки, в которой она исполнила песенку «Захочу — полюблю». Милое кокетство этого исполнения привело публику в восторг.



Певица:

*Я степей и воли дочь,
Я забот не знаю,
Напляшусь на целу ночь —
День весь отдыхаю.*

*Захочу — полюблю,
Захочу — разлюблю.
Я над сердцем вольна,
Жизнь на радость мне дана!
Наш отец — широкий Дон,
Наша мать — Россия!
Нам повсюду путь волен,
Все места родные!*

Ведущая:

Перемены в судьбе юной Анастасии Вяльцевой произошли благодаря меценату Н.И. Холеву. Он дал ей денег на дорогих педагогов по вокалу и отправил учиться в Италию. Первое ее выступление в Москве состоялось в театре «Эрмитаж». Дебют был принят с восторгом и публикой, и прес-

сой, с которой молодая певица быстро нашла контакт. Так родилась звезда, а гастрольные поездки по городам страны в Курске, Орле, Киеве, Харькове, Баку, Тифлисе, Ростове-на-Дону только закрепили этот успех. Анастасия Вяльцева непрерывно ездила по стране, и в каждом городе ее ждал феерический успех. На вокзале ее встречали и провожали восторженные поклонники. Ее любили курсистки, студенты, миллионеры.

Репертуар Анастасии Вяльцевой состоял из примерно трехсот песен и романсов, она была певицей радости и никогда не воспевала горькую долю. Часто выходила к зрителям в платье, украшенном гортензиями, и пышные цветы эти подчеркивали изящество исполнительницы. Хрупкая красота цветов, задумчивая певица — это Анастасия Вяльцева. В исполняемых ею песнях и романсах публике был доступен беззаботный мир летящих троек, звон гитарных струн, легкая кокетливая любовь. Там пенилось шампанское. Это был сказочный мир. Очень часто ее выступления проходили «по заявкам», когда она не подбирала программу, а пела то, что просили слушатели. Так, исполняя романс «Дай, милый друг, на счастье руку», она протягивала свои изящные руки в зал, и каждому казалось, что она дает руку именно ему и ему шлет свою улыбку.

Певица:

*Если жизнь не мила вам, друзья,
Если сердце терзает сомненье,
Всё рассеет гитара моя,
И в ней тоски и раздумья забвенье.*

*Дай, милый друг, на счастье руку,
Гитары звук разгонит скуку,
Забудь скорее горе злое,
И вновь забьётся ретивое.*

*Я спою вам, друзья, про любовь,
Всех страданий виновницу злую,
Каждый вспомнит свою дорожку,
И сильнее забурлит ваша кровь.*

*Дай, милый друг, на счастье руку,
Гитары звук разгонит скуку,
Забудь скорее горе злое,
И вновь забьётся ретивое.*



Ведущая:

Особенно плодотворной была работа Анастасии Вяльцевой с композитором Зубовым.

Чтец:

Николай Владимирович Зубов сидел у раскрытого рояля в своем кабинете. Он не был профессиональным музыкантом, но именно в сочинении музыки находил самое большое для себя удовольствие. Сегодня с утра в голове снова звучит какая-то новая мелодия. Он попробовал наиграть ее, и с каждым следующим тактом она нравилась ему все больше и больше. Зубов проиграл только что рожденную мелодию несколько раз подряд и вдруг явственно услышал, как низкий, чувственный, обволакивающий голос — голос Вяльцевой — выводит этот романс. Композитор, казалось, грезил наяву. За окнами кабинета сгущались сумерки, и медленно падал крупный, рыхлый снег. Петербург заволакивало призрачной снежной пеленой, в которой терялись, расплываясь в предвечерней мгле, очертания зданий и мостов над Невой. Глаза были закрыты, но



он явственно видел перед собой предмет своих мечтаний.

Это тонкое бледное лицо, озарявшееся загадочной, неповторимой, обворожительной улыбкой. «Вяльцевская» улыбка волновала и обещала, сводила с ума, умирляла бушующую толпу поклонников. Тонкие нежные руки с изысканным абрисом кистей — совсем не крестьянские. Когда во время концерта она протягивала их к зрителям, каждый сидящий в зале ощущал, что она обращается именно к нему, что только ему она дарит свою чарующую ласку. Капризный излом и мечтательный взлет бровей. пышные пепельные волосы, сияющие серо-зеленые глаза. Магические флюиды призывной женственности, распространявшиеся вокруг нее, как некое благоухание, где бы она ни находилась,

перетекавшие через рампу и долетавшие до самой галерки.

Голос ее необыкновенной красоты и большого диапазона, обволакивавший мягким бархатом грудного звука, звенел хрусталиками и рассыпался дивным серебром на высоких нотах. Эмоциональный накал на ее выступлениях достигал такой высоты, публика была наэлектризована настолько, что сломанные стулья и бурные потасовки с вмешательством полиции были не редкостью. А что творилось в зале во время бисирований! Вяльцева пела на бис до двадцати пяти произведений. Это был концерт после концерта. Она покорно выполняла бесконечные просьбы зрителей, срывавшихся со своих мест поближе к сцене, забивавших все проходы и наперебой выкрикивавших названия полюбившихся романсов и песен. Вяльцева бросала себя беспощадной публике полными горстями.

Николай Владимирович очнулся от забытья и в первый момент не понял, где находится. В комнате было темно. Он зажег свечу, обмакнул тонко очиненное перо в черную тушь, и на заглавном листе нотной тетради появилось название нового романа — «Не уходи, побудь со мною». Чуть отступив от заглавия, он с нежностью, чуть дрожащей рукой вывел имя — «Анастасии Дмитриевне Вяльцевой».

Певица:

*Не уходи, побудь со мною,
Здесь так отраднo, так светлo.
Я поцелуями покрою
Уста, и очи, и чело.*

*Не уходи, побудь со мною.
Я так давно тебя люблю.
Тебя я лаской огневою
И обожгу, и утомлю.*

*Не уходи, побудь со мною.
Пылает страсть в моей груди.
Восторг любви нас ждет с тобою...
Не уходи, не уходи!*

Ведущая:

Анастасия Вяльцева была необыкновенно популярна и, как бы сейчас сказали, успешна.

**Певица:**

*Прошли, прошли вы, дни очарования!
Подобных вам уж сердцу не найти!
Ваш след в одной тоске воспоминанья!
Ах! лучше б вас совсем мне позабыть!*

*К вам часто мчит привычное желанье —
И слез любви нет сил остановить!
Несчастье — об вас воспоминанье!
Но более несчастье — вас забыть!
О, будь же грусть заменой упования!
Отрада нам — о счастье слезы лить!
Мне умереть с тоски воспоминанья!
Но можно ль жить, — увя! и позабыть!*

Инсценировка

Вяльцева: Здравствуйте! Все-таки высле-
дили меня! Ваше терпение вознаграждено —
вы долго здесь стояли, я видела вас из окна.
Озябли небось? Бедный!

Чтец:

Мы уже привыкли к триумфам госпожи Вяльцевой, но то, что на прошлой неделе происходило в Астрахани, превзошло все мыслимые степени успеха. Публика безумствовала. На третьем концерте Вяльцевой пришлось спеть на «бис» двадцать один романс. «О, можно ль позабыть!» певица по требованию публики спела три раза подряд. Концерт закончился после полуночи. Артистка еще раз продемонстрировала поразительное трудолюбие, творческую щедрость и редкую широту души. Днем певица старалась не выходить из гостиницы. При каждом появлении на улице ее мгновенно окружала толпа поклонников и поклонниц, которые буквально не давали ей прохода. В среду, подкараулив Вяльцеву у театра, почитатели едва не раздавили свою богиню, притиснув ее к стене. Подоспевшие полицейские с большим трудом спасли певицу от грозивших ей увечий. Вяльцева скрылась в гостинице без шляпы и с порванным рукавом платья. Астраханский градоначальник высказывал недовольствие по поводу гастролей Вяльцевой, заявив, что она превратила его город в сумасшедший дом и что для наведения порядка приходится прибегать к помощи пожарных.



Бискупский: Почему Вы такая красивая?
Вяльцева: Потому что такая уродилась.
 Вы любите кататься по городу?

Бискупский: Люблю.

Вяльцева: Давайте покатаемся вместе!

Бискупский: Давайте! С удовольствием!

Вяльцева: Вот и чудесно! Садимся! ...Хорошая коляска, не правда ли? Совсем новая. Месяц как куплена. На аукционе.

Бискупский: А лошадь?

Вяльцева: А лошадь эта у меня уже давно. Года два меня возит. Ее Кавалером зовут. Она не лошадь, а конь, жеребец. (кучеру) Поехали, Дмитрий!

Дмитрий (басом): Н-н-н-о-о!

Бискупский: Тогда, в прошлый раз, Вы меня перехитрили.

Вяльцева: Да, в Михайловском Вы были нерасторопны, и я без труда от вас улизнула.



Но сейчас вы взяли реванш, и я поздравляю вас с успехом... Направо, Дмитрий!.. Мне думается, что нам следует немножко погреться, у меня руки замерзли. Напрасно я не взяла муфту.

Матвеич (трактирщик): Анастасия Дмитрина! Анастасия Дмитрина! Королева ты наша! Красавица ты наша! Бесподобная ты наша! Ангел ты наш златокрылый!

Вяльцева: Много народу?

Матвеич: Почти никого! Человек пять-шесть. Воздух свежий, чистый, хороший. Какая честь, Анастасия Дмитрина! Какая радость! Какой подарок! Какой праздник! Давненько не навещали-с! Чуть ли не с Рождества! Думал, грешным делом, уж и запаматовали нас совсем! Извольте вот сюда! Ваше любимое место. Никого не сажаем. Все ждем: вдруг вспомните-с, снизойдете-с, заглянете-с? Вдруг облагодетельствуете и предстанете взору-с? Вдруг озарите чуланчик наш светом своим дивным? Что прикажете подать?

Вяльцева: Кофе. Покрепче, погорячее.

Матвеич: Сию минуточку!

Вяльцева: Я люблю здесь бывать одна. Это мое тайное прибежище. Здесь хорошо. Здесь мне всегда рады. Здесь все голубое — это любимый мой цвет.

Матвеич приносит кофе. Затем на цыпочках подкрадывается к граммофону и начинает крутить ручку. Слышатся звуки рояля — аккомпаниатор играет вступление. Из граммофона звучит голос Вяльцевой.

Вяльцева: ...Хватит, Матвеич, лучше принеси гитару.

Матвеич убегает и через несколько секунд появляется с гитарой с огромным голубым бантом на грифе. Он делает соответствующее выражение лица и берет первый аккорд.

Матвеич: Анастасия Дмитриевна! Вы наше божество! Мы все в вас души не чаем! Не откажите! Посетители ресторана слезно просят вас спеть романс, один-единственный романс, какой вы сами захотите!

Вяльцева: Придется петь, Раз так просят... Романс «Мы одни» (поет).

Бискупский: Вы совсем распустили свою публику.

Вяльцева: Увы, я кроткая, покладистая женщина. Они просят, они требуют, они настаивают, они ненасытны. И я пою. Нехорошо отказываться, если настаивают.

Бискупский: А ваш муж слушает вас на концертах?

Вяльцева: Слушает. Иногда. Когда не играет в карты.

Бискупский: Он картежник?

Вяльцева: Да, увлекается. Собственно, он мне уже не муж. Я с ним рассталась, хотя еще и живу с ним в одном доме. Он надеется, что я вернусь. Ходит за мной по пятам, умоляет, унижается, укоряет, угрожает. Но я не вернусь. Жаль, что он этого не понимает.

Бискупский: Вы его разлюбили?

Вяльцева: Разлюбила. А, впрочем, наверное, и не любила никогда. Тогда казалось мне, что любила. Он хороший, благородный, вполне достойный человек. Но не хватает ему чего-то. Какого-то света в душе.

Ведущая:

В 1905 году Анастасия Вяльцева вышла замуж за русского офицера Бискупского. Она пела в опере, выступала с концертами в столицах, продолжала ездить по России с гастрольями.

Чтица (Вяльцева):

Астрахань страшно пыльная и провинциальная. Гостиница отвратительная. В антракте умываюсь холодной водой, потом сажусь в кресло, и меня долго обмахивают полотенцами. Но успех чудовищный. На сцене с трудом вылезаю из цветов. В номере от цветов не повернуться — задыхаюсь от их аромата.

Царицын смешной город. Он узкий и длинный, как змея. Волга так широка, что другого берега и не видно почти. За мною всюду ухаживает местный предводитель дворянства, богатый степной помещик. Катал меня по Волге в старинной ладье под красным парусом и с цыганами. Упросил спеть. Цыгане мне подпевали. Получилось очень недурно. Солнце садилось. Волга была тихая-тихая. И мой голос разносился над Волгой. А после в мою честь был устроен сказочный пир. Осетры на столе были громаднейшие, даже смотреть на них было боязно. Шампанское лилось рекой. Тут я не пела, пели только цыгане. Начали с величания. Я даже прослезилась.

Едва покинула я Астрахань, как там началась эпидемия холеры. Задержись я там на недельку... Бог меня хранит, — стало быть, я ему угодна, стало быть, он мною доволен. Но



жаль моих астраханских почитателей. За что им такое несчастье?

Самара — город богатый и живописный. Она мне больше нравится, чем Царицын. Но очень боюсь самарских жуликов. Когда выхожу гулять, снимаю с себя все драгоценности. Остаюсь в одних сережках. Не будут же, думаю, отрывать у меня серьги вместе с ушами? Местный полицмейстер приставил ко мне для охраны двух громадных, до зубов вооруженных усачей. Но я все равно побаиваюсь. Самарские купцы совсем ненормальные. Давеча, после концерта, они несли меня на руках по всему городу до гостиницы. А впереди шли музыканты и играли мелодии моих романсов. Движение на улицах прекратилось. Всюду стоял народ и тарачил на меня глаза.

Уже устала от волжского раздолья и своих гастролей. Утомляют бесчисленные переезды, тесные железнодорожные купе и унылые номера в убогих провинциальных



гостиницах. Мне посоветовали занять свой собственный вагон и разъезжать по Российской империи в доме на колесах. Однако холера бежит за мною по пятам — она уже достигла Царицына! Ей, натурально, хочется меня догнать и погубить. Говорят, что жертв довольно много и медицина почти бессильна. А народ волнуется, и еще неизвестно, чем все это кончится.

Чтец (корреспондент):

Сегодня из большого гастрольного турне по городам Поволжья возвращается наша любимица — Анастасия Вяльцева. Успех гастролей превзошел все ожидания. Волжане еще долго не смогут прийти в себя, потрясенные искусством бесподобной певицы. В каждом городе Вяльцеву буквально заваливали цветами. Полиции с трудом удавалось защитить ее роскошные туалеты от покушений терявших рассудок почитателей. Утомленная, но и удовлетворенная своей поезд-

кой, артистка ответила на наши вопросы в Нижнем Новгороде. Предлагаем читателям запись состоявшейся беседы.

Корреспондент: Вы довольны результатами гастролей?

Вяльцева: О да, довольна! Такого успеха, пожалуй, у меня еще никогда не было. Публика была необычайно щедра на проявления симпатии ко мне и моему репертуару. Мне кажется, что я не заслуживаю подобной любви.

Корреспондент: Скромность, как известно, украшает любой талант. Но ваше дарование столь прекрасно и необычно, что ему не требуются никакие украшения. Смею вас заверить, что ваш успех вполне заслужен. Это не только мое личное мнение, но и мнение представляемой мною газеты. Какова ваша творческая программа на ближайшее время?

Вяльцева: Сейчас я намерена отдыхать и понемногу готовиться к выступлениям на оперной сцене. В конце года я дам несколько прощальных концертов и надолго, а может быть и навсегда, покину эстраду.

Корреспондент: Чем вызвано это решение, которое несомненно огорчит публику, обожающую вас как исполнительницу цыганских романсов?

Вяльцева: Эстрада — все легкий, развлекательный жанр, а к успеху рано или поздно привыкаешь. Мне хочется попробовать свои силы в области серьезной вокальной музыки.

Корреспондент: Какой из городов Поволжья произвел на вас наибольшее впечатление?

Вяльцева: Нижний Новгород. Хотя и Самара мне понравилась, и Астрахань тоже.

Корреспондент: Наша газета от имени своих читателей желает вам новых триумфов. Спасибо за любезно предоставленное интервью!

Ведущая:

Несмотря на головокружительный успех на концертной эстраде, Вяльцева мечтала об оперной сцене. Каждый раз, возвращаясь из очередного гастрольного турне, артистка с нетерпением спешила домой, чтобы вплотную заняться разучиванием партий оперных героинь.

Сценические реплики

- Вы слушали Вяльцеву в опере?
- Слушал.

— Что, это действительно так плохо?

— Нет, это настолько неплохо, что в той же оперной труппе, где она пела, большинство певиц уступало ей. Напротив, Вяльцева произвела на людей беспристрастных, спокойных весьма приятное впечатление.

— Но, говорят, ей свистали?

— Были свистки, чуть ли не в ключи, но это — единичные явления, часто наблюдаемые в театре... Это — оценка исполнения, так сказать, предвзятая. На Вяльцеву обрушились больше за ее смелость. Как это: из оперетки в оперу! Они забыли, что добрая половина оперных певцов явилась на сцену именно из оперетки. Повторяю вам, Вяльцева пела весьма недурно, и я удивлялся... Она должна петь отвратительно.

— Что это значит?

— Нужно иметь большую силу воли и энергию, чтобы не сплеховать, встречая подобные протесты. Другая на месте Вяльцевой ушла бы со сцены, не докончив спектакля. Вяльцева докончила и доказала, что опыт ее весьма удачный. Нет ничего легче, как обескуражить артиста и артистку каким-нибудь свистком...

— Так вы находите, что она все-таки сделала большие успехи?

— Безусловно... И вы увидите, что она добьется своего.

Ведущая:

Выступление в опере не прибавили Вяльцевой славы. При красивом и большом голосе, умении им владеть, большом вкусе и незаурядном драматическом даровании Вяльцева никак не подходила к ряду оперных ролей. Она была женщиной современности, живущей сегодняшним днем, и вне современности туснела. Вяльцева не обладала даром национального перевоплощения и проникновения в чужую культуру. Во многих исполняемых ею сценах чего-то не хватало: то чисто тембрового обаяния, то легкости движений, то поэтичности, какого-то озарения, — той изюминки, которая делала неотразимым ее эстрадное исполнительское обаяние.

Чтица:

Впечатлительная и очень суеверная по натуре, Анастасия Дмитриевна еще с юности была напугана предсказаниями одной га-

далки. И, что бы в ее жизни ни совершалось, она всегда соразмеряла с этими предсказаниями.

— Вот, красавица, тебе будет богатство, слава и счастье, но когда ты будешь вполне счастлива, случится беда... Грозит тебе туча, прорезанная красной нитью...

Отправляясь на концерт в зал Петербургского дворянского собрания, Вяльцева, выходя из подъезда своей квартиры, машинально подняла вверх глаза и увидела в небе... огромную черную тучу, как ей показалось, прорезанную красной нитью. Она задрожала всем телом.

— Скоро придет и мой конец. Скоро я запою свою лебединую песню.

Чтец:

Начинаем концерт певицы Анастасии Дмитриевны Вяльцевой. В программе цыганские и русские романсы.

Чтица:

Концерт проходил в Петербургском Дворянском собрании. Вяльцева вышла быстро, деловито, перекинув через руку длинный шлейф своего белого с голубоватым отливом платья. Встав посреди эстрады, она бросила шлейф, и он растекся гигантским цветком у ее ног. Обведя глазами публику, она улыбнулась. Зал молчал. Зал окаменел. Зал задохнулся от восхищения. Певица склонилась в поклоне. На ее плече синим огнем вспыхнул какой-то камень. Вспыхнул и погас. Выпрямившись, она еще раз поклонилась и, подхватив платье, направилась к роялю. Аплодисменты наконец стихли. По-



явился аккомпаниатор. Он уселся на свое место и стал листать на пюпитре ноты.

Чтец:

Цыганский романс «Не уверяй, брось»!

Певца:

*Мне говоришь, рабом ты будешь,
Молиться станешь мне одной,
Что век меня ты не забудешь,
Лишь только б я была с тобой.*

*Не уверяй, брось!
И не целуй, брось!
Все лишь обман,
Любви туман.*

*К себе ты страсти не возбудишь,
Не верю я любви твоей,
Моим ты никогда не будешь.
И не отдам души моей.*

Чтица:

Романс был спет. Публика аплодировала. Вяльцева начала второй романс. Голос ее постепенно обретал глубину и силу. После каждого романса аплодисменты становились все громче. Изредка с хоров и задних рядов партера слышалось «браво». Анастасия улыбалась все ярче и кланялась все ниже. В зале уже бушевал восторг. Волны восторга прокатывались по партеру и обрушивались на ложи. Всплески восторга окатывали хоры и лизали мрамор колонн. Пена восторга оседала на спинки кресел и на поручни балюстрад. Восторг просочился на улицу и захватывал тех, кто, не попав в зал, продолжал стоять на Михайловской улице. Восторг вытекал на Невский проспект, клубился над деревьями Михайловского сада, его брызги долетали до Марсова поля.

Скрывшись на минуту за красным занавесом, Вяльцева снова выходила к роялю, снова пела, и снова грохотали аплодисменты, выкрики «браво» раздавались все чаще.

Чтица:

После антракта зал был окончательно покорен. Романс «О, можно ль позабыть!» объявила уже сама Вяльцева, и зал содрогнулся: это был «гвоздь», это был лучший, коронный

номер ее репертуара, это было то, что доводило публику до беспамятства.

Певца.

*О, можно ль позабыть бессонные те ночи,
Те ночи дивные, тот неземной восторг,
Тех звезд торжественно сияющие очи,
Той грешной страсти гибельный костер!*

*О, можно ль позабыть те
сладостные встречи,
Тех ласк безумных нестерпимый бред,
И те бессвязные, томительные речи,
Те речи странные, в которых смысла нет!*

*О, можно ль позабыть те сказочные дали,
Где побывали мы, и жар того огня,
В котором мотыльками мы сгорали?
Нет, ты не сможешь позабыть меня!*

Ведущая:

Известие о кончине Вяльцевой потрясло всех. Тем не менее, невероятно скоро Вяльцева оказалась совершенно забыта. Страна окунулась в Первую мировую войну. Пришли иные времена, иные песни.

Чтица:

*Не терзайте себя, не страдайте,
Не ломайте в отчаянье рук,
У цыганок вотще не гадайте —
Полюбите другую, мой друг.
Не ищите меня, не зовите.
Песня спета, угасла звезда.
Прокляните меня, прокляните!
Позабудьте меня навсегда!*

Ведущая: Несравненная Анастасия Вяльцева подарила нам часть своей богатой души и навсегда останется в нашей памяти как яркий представитель русской дореволюционной эстрады.

Список использованной литературы:

1. Алексеев Г.И. Зеленые берега. — СПб: Новый Геликон, 1996.
2. Кизимова, С.П. Несравненная Анастасия Вяльцева: в 2 кн. Кн. 1: Чайка русской эстрады. — Брянск: Придесенье, 1999.
3. Сафощкин В.Д. Под чарующей лаской твоею: Жизнеописание А. Вяльцевой. Песни. Романсы. — М.: Эксмо-Пресс, 2001.



Наталья
МУХИНА

Виоль д'амур

Наталья Ивановна Мухина — преподаватель литературы Московского художественного института им. В. Сурикова, вдова заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, художника Всеволода Семеновича Мухина. Статья Н.И. Мухиной основана на материалах, предоставленных ей супругой народного артиста РСФСР, музыканта, педагога, основателя русской альтовой школы В.В. Борисовского Доли Александровной Де Лазари (1904–2004).

В Государственном музее музыкальной культуры им. Глинки, в Москве, находится ценнейшая коллекция музыкальных инструментов. Здесь можно встретить виолы да гамба, клавикорды, скрипки Страдивари и даже такой редкий западноевропейский инструмент как виоль д'амур. Выдающийся музыкант XX века Вадим Борисовский (1900–1972) сумел восстановить подлинное звучание этого удивительного инструмента.

ЧТО ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ВИОЛЬ Д'АМУР

Этот благородный темный инструмент отдаленно напоминает скрипку. Но в отличие от скрипки у него слишком «покатые» плечи и странная форма звуковых отверстий, а также широкий гриф, на котором не 4, а 6 или 7 струн, а под ними еще столько же (на одних струнах играют, а другие резонируют). Виоль д'амур дословно переводится как виола любви (*viole d'amour* — франц.) А омоним слова *viola* в итальянском языке означает фиалка.

Это инструмент имеет особенно ласкающее звучание, слабый и нежный тон. Когда слушаешь старинную мелодию, полную томления, любовной тоски и грациозной печали, то кажется, что одни звуки плывут, опадают, не достигая высоты, другие — поднимаются, постепенно растворяясь.



Характерным свойством виоль д'амур являлся ее переменный строй. Основой большинства многочисленных строев виоль д'амур было трезвучие (мажорное или минорное), давшее возможность удобного исполнения в этой тональности. А для исполнения пьесы в другой тональности надо было перестраивать инструмент.

Например, шесть сонат Ариости написаны в пяти разных тональностях и потому требуют пяти разных настроев инструмента.

Одним из обстоятельств, препятствовавших появлению большого числа исполнителей на виоль д'амур, а также помешавших ей стать нормальным оркестровым инструментом, явился именно ее строй. Солист еще мог подобрать себе программу, которая не вызвала бы досадных промедлений на перестройку, или располагать двумя инструментами, настроенными в разных тональностях. Но применение виоль д'амур в оркестре приводило бы к слишком большим паузам между исполнением отдельных произведений.

Дальнейшее развитие виоль д'амур привело к тому, что постепенно стал выкристаллизовываться как бы наиболее «любимый» строй ре-мажор или ре-минор, постепенно вытеснивший другие и ставший основным.

ЗНАКОМСТВО

Вот как вспоминает о своем первом знакомстве с виоль д'амур Вадим Васильевич Борисовский (1900–1972).

«Мне было 14–15 лет, меня учили играть на скрипке. Я имел смутное представление об альте, который впоследствии стал моей специальностью, и даже не подозревал, что существует многострунный инструмент с поэтичным названием «виоль д'амур».

Однажды, проходя по Тверскому бульвару, я остановился у витрины маленького антикварного магазина. (Такие магазины всегда привлекали мое внимание необычайной пестротой своей экспозиции, массой незнакомых предметов — иногда просто красивых, иногда необычных по форме, материалу и виду.)

На этот раз среди старых часов, живописных миниатюр, разных безделушек из



слоновой кости и кусков стариной парчи мое внимание привлекли два выставленных в этой витрине инструмента незнакомых мне очертаний, с широким грифом, на котором умещалось по семь струн, с резной розеткой на верхней деке, очень странными звуковыми отверстиями и с каким-то невероятным количеством струн из тонкой медной проволоки, которые проходили под грифом. У обоих инструментов были резные головки: одна с изображением хищной звериной морды с угрожающе высунутым языком, а другая представляла собой очень тонко вырезанную женскую головку с кружевным жабо и затейливой прической XVIII века.

В обоих этих инструментах было для меня что-то очень привлекательное в их практической непонятности, и, главное, в их очень "старинном" виде.

Мне захотелось узнать, что же представляют из себя эти инструменты и как они называются.

Хозяин этого крошечного магазинчика, вероятно, что-то понимал в старинных тканях, шкатулках, креслах, оружии и прочем "изобилии", которому было так тесно в этом крошечном помещении, но в музыке он, видимо, ничего не смыслил, и единственное, что он мог выжать из себя — это то, что оба инструмента являются очень старыми скрипками, на которых теперь уже больше не играют, так как скрипки с четырьмя струнами признаны были лучшими во всем мире и что он был бы очень рад вместо этих двух "уродов" (как он их назвал) иметь две нормальных скрипки — их по крайней мере можно было бы сравнительно быстро продать, а на "уроды" цена поставлена до смешного низкая, и все равно их никто не берет.



ВИСЕНТЕ КАРДУЧО
Видение Святого
Антония Падуанского.

Спустя несколько дней я спросил своего учителя по скрипке об этих музыкальных диоквинках, и он сказал мне, что их название — виоль д'амур, т.е. "скрипка любви", что это название было когда-то дано им за очень нежный звук, но что они, попросту, совсем не звучат, что играть на них трудно, т.к. они строятся не квинтами, как скрипки, а разными другими интервалами, и что только у французов есть "чудак", который играет на виоль д'амур. (Этим "чудаком", как я узнал позднее, был альтист Анри Казадезюс, неоднократно концертировавший в России, и как солист на альте и виоль д'амур, и как участник квартета Люсьена Капэ.) Что же касается меня, то мне следует поменьше интересо-

ваться этими вышедшими из употребления "уродами" и побольше обращать внимание на какие-то пассажи и штрихи в каком-то из бесчисленных концертов Крейцера и Родэ, которые меня тогда заставили учиться.

Так закончилось мое первое знакомство с этим инструментом.»

ПРЕДЫСТОРИЯ

Виоль д'амур — самая поздняя разновидность из всех существовавших виол да гамба.

Струнные смычковые инструменты, имевшие хождение по средней и южной Европе и в своем далеком прошлом происходившие от арабских ребека и ребаба в результате постепенных изменений в их акустическом устройстве, образовали громадное семейство инструментов, которые назывались «виолами да гамба», т.е. «ножными» виолами, так как, независимо от размера, все они держались при игре так, как ныне держится виолончель или же, если приходилось иметь дело с очень большими, басовыми экземплярами, как контрабас.

О том, насколько было развито это семейство, можно иметь частичное представление по картине XVII века, приведенной как иллюстрация К. Нэфом в его труде «История наших музыкальных инструментов», где изображен целый камерный оркестр из виол да гамба разных размеров (от гамбы размером с современный контрабас до гамб с трехчетвертную скрипку).

Живопись, современная эпохе исполнительства на виолах да гамба, показывает, что применение таковых было чрезвычайно широким. Например, изображение гамб на гравюре Гаспара дю Шанжа (1662–1757) из городского музея г. Штеттина по картине Даниэля Лесюер (1616–1665) — суб-бас виола да гамба (sub-bas viola da gamba); на картине «Видение святого Антония Падуанского» Висенте Кардучо в Эрмитаже — бас виола да гамба (bas viola da gamba).

Они применялись в составе оркестра того времени, на них играли как соло, так и в камерных ансамблях. В каких только сочетаниях ни находим мы виолу да гамба! С клавином, теорбой, лютней, флейтой и др. Например, гамба, лютня, свирель изображены на картине художника XVII века Якова ван Лоо (соборание Эрмитажа).

Крупнейшее произведение периода расцвета нидерландской школы — «Гентский алтарь» (1432 г.) братьев ван Эйков представляет собой большой двухъярусный складень, составленный из ряда разнообразных композиций: две композиции верхнего яруса изображают поющих и музицирующих ангелов. Но инструменты у ангелов земные: виола да гамба в сочетании с маленьким органом и арфой. Богатые парчовые одежды музыкантов, отливающие золотом, и тонко переданный мягкий дневной свет создают настроение внутренней сосредоточенности, душевной напряженности, как будто действительно слышишь чарующую музыку далеких веков.

Оркестр с участием виолы да гамба изображен на картине Брейгеля Старшего (1568–1625 гг.) «Слух» (Мадрид, Прадо). В беспорядке разбросаны ноты, среди которых мелькнет то лютня, то лира да-браччо, то флейты, то пошетта (пошетта — карманная скрипка (poche — фр. карман); с ней обычно приходили учителя танцев и, играя на ней, показывали различные танцевальные па).

Приблизительно к 1500 году был создан инструмент, по всем своим характерным признакам отличающийся от виол да гамба.

Он был назван виола да браччо, т.е. «ручной» виолой, в отличие от инструментов семейства виолы да гамба.



АЛЕКСАНДР-ФРАНСУА
ДЕПОРТ
Натюрморт.
1733 г.

БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ
Слух.



О времени появления первой виолы да браччо, впоследствии получившей название альт, свидетельствует крупнейший немецкий инструментовед Курт Закс.

К середине XVI столетия музыкальный инструментариий пополняется виолончелью, а к концу XVI века, появляется младший член этой семьи — скрипка.

Не следует думать, что виолончель, относящаяся к семейству виола да браччо, когда-либо держалась в позитуре «а браччио», т. е. прижатой к подбородку исполнителя, как это уже стало со скрипкой и альтом. Размеры инструмента явно не предусматривали этого, и виолончелью пользовались только в позитуре «да гамба».

Если в семействе виола да гамба мы встречаемся с большим количеством разновидностей инструментов, как-то: дискантовые, теноровые, несколько видов басовых виол, то в новом семействе виол да браччо, мы имеем только три инструмента: скрипка, альт, виолончель.

Контрабас подвергся таким незначительным изменениям, что его и по сей день можно считать скорее представителем семейства виолы да гамба, чем виолы да браччо.

Название этих инструментов сложилось следующим образом:

- виола (viola ит.) — собирательное обозначение для разных струнных инструментов;
- виолине (violine) — скрипка, т.е. уменьшенная виола;
- виолоне (violone) — контрабас, т.е. большая виола;
- виолончелло (violoncello) — виолончель, т. е. маленькая виолоне (в партитуре иногда пишут сокращенно челло).

Каждый изобретенный инструмент быва-ет вынужден конкурировать с другим, уже отстоявшим свое право на существование.

Причины по которым инструмент остается на сцене, бывают различными:

- 1) Звучание, т.е. тембр.
- 2) Сила, акустическая пригодность (так называемая «дальнобойность» звука).
- 3) Техническое удобство пользования инструментом (его преимущества перед предыдущим видом).
- 4) И, наконец, соответствие эстетическим идеалам данной эпохи.

С исполнителями на виоле да гамба успешно конкурировали виртуозы-скрипачи: Люлли, Корелли, Джеминиани, Тартини, Верачини, Локателли и др.

В поисках создания новых тембров, в Англии в 1627 году были впервые применены резонирующие струны на одну из виол (виола бастарда). Этот прием, предусматривающий дополнительное звучание как при звук металлических струн при игре смычком на основных струнах, следует признать новостью только для Европы, так как на востоке, в частности в Индии, давно уже существовали смычковые инструменты с резонирующими струнами.

С резонирующими струнами вскоре появляется новый инструмент — виоль д'амур.

Он быстро распространился по всей средней Европе: в Англии, Голландии, Италии, Франции, Австрии и т. п.

В Россию виоль д'амур попала значительно позже, только в середине XVIII века в царствование Екатерины II.

ВЫДАЮЩИЕСЯ МАСТЕРА

Самыми старыми инструментами считаются виоли д'амур работы немецких мастеров: Тильке (Гамбург), жившего на рубеже XVII—XVIII веков, и Аллетзее (Мюнхен), жившего в XVIII веке.

Виоль д'амур работы Аллетзее находилась до Второй Мировой войны в Берлинской коллекции.

Инструменты Тильке хороши не только по звучанию, они отличаются красотой формы тем и всегда выделяются роскошной ювелирной отделкой, выполненной с большим вкусом. Тильке украшал свои виоли инкрустациями из перламутра. Известна его виоль д'амур, у которой гриф сделан из цельного куска черепахи.

Виоль д'амур делались мастерами многих европейских стран: итальянскими, французскими, английскими, немецкими, голландскими, австрийскими, тирольскими и др. Упомянем лишь некоторых, тех, чьи инструменты сохранились до наших дней: это чешский мастер Эберле, французский — Вильом (тот самый, что сделал идеальную копию знаменитой скрипки Паганини), венский — Бартль А.Н. и немецкие мастера города Маркнойкирхена.



ЖАН БАТИСТ СИМЕОН
ШАРДЕН
«Натюрморт с корзиной
и музыкальными
инструментами»
фрагмент.
1732 г.

АННА
ВАЛАЙЕР-КОСТЕР
«Атрибуты музыки».
1770 г.



В нашей стране четыре виоль д'амур и несколько видов гамб сделал прославленный мастер смычковых инструментов Тимофей Подгорный (1873–1959). Его виоли д'амур являются не копиями, а оригинальными работами, так как, ознакомившись с образцами старинных инструментов, он руководствовался только их размерами и основными принципами устройства. Последняя виоль д'амур, сделанная им по фотографии упомянутого выше мастера Аллетезе, принадлежала В.В. Борисовскому.

XVIII ВЕК

Ранние произведения для виоль д'амур отличаются классической ясностью тем. Это ансамбли и произведения крупной формы И.С.Баха (1685–1750 гг.), например, «Умиротворенный Эол», дивертисмент Гайдна (1732–1809 гг.) для виоль д'амур, скрипки и виолончели.

В эпоху барокко для виоль д'амур также писали А. Вивальди, Г.Ф.Телеман, А.Скарлатти, Хр. Граупнер и другие.

Первое упоминание о конкретном исполнителе на этом инструменте встречается у французского музыковеда XIX века Фетиса, который указывает, что в Лондоне, на шестом исполнении оперы Генделя «Амадис» итальянский оперный композитор Аттилио Ариости (1666–1740 гг.) выступил в антракте на виоль д'амур, о чем пресса того времени писала, что обаяние этого инструмента, в соединении с талантом исполнителя, вызвало всеобщий энтузиазм.

В 1728 году Аттилио Ариости издал свои шесть сонат для виоль д'амур. Это было первое издание произведений для этого инструмента.

Дальнейшие публикации произведений для виоль д'амур появились только в конце XVIII века.

Последний период расцвета виоль д'амур связан с появлением Школы для виоль д'амур Миландра (1782 г.) и насыщенной артистической и композиторской деятельностью Карела Стамица. Будучи концертирующими скрипачами, они уделяли много времени освоению и пропаганде виоль д'амур.

ПОЧЕМУ ВИОЛЬ Д'АМУР ИСЧЕЗЛА СО СЦЕНЫ

Заканчивалась эпоха рококо, Великая Французская революция разрушала все дворцово-аристократическое наследие как идейно чуждое ей. Гибли дворцы, а с ними и многое из того, что их заполняло: мебель, статуи, картины, фарфоровые изделия, не имевшие утилитарной ценности. Гибло также большое количество инструментов, включая виоли д'амур.

Долой нежность, томность, утонченность, изысканность, мольбы, вздохи, игры в пастухов и пастушек и название друг друга ми-

фологическими именами, искусственные волосы в виде напудренных париков и т. д. — именно при наличии таких девизов могла появиться симфония Госсека, требовавшая необычно большого числа музыкантов и рассчитанная для исполнения на открытом воздухе, в партитуре которой, помимо обычных инструментов, была введена... пушка!!!

Музыка перестала довольствоваться небольшими помещениями «для избранных». Расширялись залы, увеличивались составы оркестров. Вспомним, что сравнительно незадолго до этой эпохи крупным составом считался Королевский оркестр Людовика XIV-го «24 скрипки короля».

Но слушатель требовал уже не изящества, не томных вздохов, не кокетливо-галантных диалогов, а бури, яркости, мощности и простых, но очень сочных красок. Стали иными идеалы новой эпохи. Если у Людовика XIV-го весь оркестр — 24 скрипки, то в партитуре симфонии Берлиоза (1803–1869) «Гарольд в Италии» одних только духовых и ударных двадцать четыре.

Когда трубы, тромбоны и ударные инструменты стали уже не «редкими гостями», а безусловными завсегдатаями оркестровых коллективов с сильно расширившейся струнной группой, виоль д'амур с ее хрупким и нежным звучанием, с присущим ей миром красивой грусти, да к тому же длительными перестройками и неспособностью играть в любой тональности, также как и ее старшей сестре виоле да гамба, пришлось уступить поле деятельности победившему и полностью пришедшемуся «ко двору» семейству скрипок.

Борьба двух инструментальных семейств — виолы да браччо и виолы да гамба, длившаяся около 250 лет, закончилась победой виол да браччо (скрипка, альт, виолончель).

ПЕРИОД УПАДКА

XIX век можно назвать веком упадка виоль д'амур.

«...Виоль д'амур почти полностью вышла из употребления и без господина Урана, единственного артиста играющего на ней в Париже, она была бы известна только понаслышке» — писал французский композитор Г. Берлиоз. Но его соображения о том, как



изумительно звучало бы в оркестрах большое количество виолей д'амур, сочетаясь с другими инструментами, остались без всяких последствий — ни в одном из своих произведений он так и не применил этот инструмент.

В XIX веке композитор Мейербер, также как и Берлиоз, знакомый с игрой Хр. Урана, ввел виоль д'амур в оркестр для особой звуковой окраски. В его опере «Гугеноты» в пер-



вом акте арию Рауля предваряет поэтически-задумчивая каденция виоль д'амур.

После этого виоль д'амур замолкает до самого конца XIX века, когда вновь проснулся интерес как к старинной музыке, так и к звучанию старинных инструментов.

КОНЕЦ XIX – XX ВЕК

В 1870 году вышла Школа виоль д'амур чешского виртуоза И. Краля.

Луи ван Вефельгем, бельгиец, долгое время живший во Франции, пропагандировал виоль д'амур как сольный инструмент и издал ряд произведений для него композиторов XVII–XVIII веков, а также два своих сочинения: «Романс» и «Осенний вечер», но об этом можно только сожалеть, так как обе пьесы являются типичными образцами сентиментальной салонности.

В самом конце XIX века во Франции организовалось «Общество игры на старинных инструментах», председателем которого был композитор Камиль Сен-Санс (1835–1921).

Большую роль в жизни этого общества играл ансамбль старинных инструментов, в состав которого входили: квинтон, виоль д'амур, виола да гамба, трехструнный контрабас и клавесин. Участники ансамбля выступали как в полном составе, так и в различных уменьшенных сочетаниях, вплоть до соло. Этот ансамбль неоднократно приезжал в Россию.

К сожалению, состав ансамбля часто менялся и постоянными членами его можно считать только братьев Анри и Марсея Казадезюсов. Уже упомянутый в начале статьи участник квартета Люсьена Капэ альтист Анри Казадезюс в этом ансамбле играл на виоль д'амур.

Репертуар коллектива состоял главным образом из переложений, сделанных для данного состава, так как ни одного произведения, написанного именно для этого комплекса инструментов, не существует.

Тем не менее, здесь было очень много произведений талантливых композиторов, и обработки пьес для этого инструментального состава делались с хорошим вкусом, а исполнялись они на очень высоком уровне.

В 1877 году Сюиту для виоль д'амур написал русский композитор, автор большого количества произведений камерной музы-



ки Н.Я. Афанасьев. Он был замечательным скрипачом и играл также на виоль д'амур.

Сюита Н.Я. Афанасьева для виоль д'амур заслуживает быть отмеченной не только потому, что она является произведением, очень хорошо изложенным в инструментальном отношении, но, главным образом, потому, что именно с ней была связана единственная попытка «русифицировать» этот «западноевропейский» инструмент.

Композиторы конца XIX и начала XX вв. иногда применяли виоль д'амур (ее соло) как эпизодически появляющуюся редкую ор-





кестровую краску. Именно так следует расценить появление виоль д'амур в партитурах Шарпантье в опере «Луиза», Массне в опере «Жонглер Нотр Дам», Пуччини «Мадам Баттерфляй», Э. Босси «Гольдонианские интермеццо», Ляффлера «Смерть Тентажиля», Пфитцнера «Палестрина», а в более поздний период у С. Прокофьева в сюите из балета «Ромео и Джульетта».

Но настоящим вкладом в «большую музыку» можно считать только два произведения, созданных в 1920-е годы. Оба они принадлежат перу выдающегося немецкого композитора и исполнителя Пауля Хиндемита: это его Маленькая соната для виоль д'амур и ф.п. (соч. 25 №2) и Концерт для виоль д'амур с камерным оркестром (соч. 46 №1). П. Хиндемита, помимо своей композиторской деятельности, был отличным солистом на альте и виоль д'амур. В частности, его концерт для виоль д'амур был исполнен им в Ленинграде в начале 30-х годов.

К наиболее известным зарубежным исполнителям XX века на виоль д'амур, помимо П. Хиндемита, относятся итальянские музыканты — профессор Римской Музыкаль-

ной Академии Ренцо Сабатини и маэстро Аурелио Арчидиаконо, а также автор новой Школы для виоль д'амур профессор Карл Штумпф из Австрии.

В.В. БОРИСОВСКИЙ

В Советском Союзе исполнителей на виоль д'амур было так же немного, как и в других странах, но их выступления всегда пользовались успехом.

Впервые у нас с сольными концертами на виоль д'амур в 20-х годах выступил В.В.Борисовский.

В 30-х годах в концертах В.Борисовского стал принимать участие также на виоль д'амур альтист П.И. Страсбургер.

В 1960-е годы перед публикой на этом инструменте выступали только два музыканта: в Москве — В. Борисовский, в Ленинграде — И. Жирнова.

Но все больше молодых талантливых музыкантов стало интересоваться этим инструментом. Некоторые из них, играя в оркестре Большого театра, исполняли на виоль д'амур написанные для нее соло, которые прежде, за неимением специалистов, игрались на альте. Так например, в опере Пуччини «Чио-Чио-сан» соло на виоль д'амур исполняла Юлия Кавецкая, а в венгерской исторической опере Эркеля «Банк-Бан» — Гали Матросова. Обе они ученицы В.В. Борисовского.

О В. Борисовском следует рассказать особо. Его имя, как выдающегося альтиста и исполнителя на виоль д'амур, известно во многих странах — США, Италии, Германии, Австрии, Австралии, Дании, Швеции и т. д.

На протяжении десятилетий В. Борисовский пропагандировал виоль д'амур с эстрады. В разных городах Советского Союза слышали его виоль д'амур соло и в ансамблях. В Ленинграде с виолончелистом Михалевым, в Москве с гамбисткой И. Морозовой и с виолончелистами С. Кнушевицким и В. Берлинским. Во многих концертах старинной музыки В.В. Борисовский выступал вместе с пианисткой М.С. Неменовой-Лунц. Помимо Москвы виоль д'амур звучала в Ярославле, Иванове, Горьком, Кирове, Перми, Куйбышеве, Свердловске, Смоленске, в Минске, Витебске.

В.В. Борисовский выступал на виоль д'амур и с оркестром. Только один ремажорный концерт Вивальди для виоль

д'амур и с оркестром (обработка и переоркестровка В. Борисовского) был сыгран с российскими дирижерами Н.С. Головановым, А.И. Орловым, Б.Э. Хайкиным и с гастрوليрующими зарубежными дирижерами — Витторио Гуи (Италия), Себастьяном (Венгрия), Дезомьером (Франция) и Ф. Штидри (Австрия).

Кстати, об одном из этих исполнений можно рассказать любопытный случай.

Когда перед флорентийским дирижером Витторио Гуи поставили партитуру концерта Вивальди в обработке В. Борисовского, дирижер с недоверием начал репетицию, так как для него Вивальди был совершенством, а с авторитетом В. Борисовского и его работами он был незнаком. Но когда репетиция окончилась, он поздравил солиста с тем, что концерт от переработки и переоркестровки, а также от введения партии органа значительно выиграл в звучании и даже предложил содействовать в распространении этой оркестровки.

В.В. Борисовский известен как автор большого количества переложений, оркестровок и обработок для альты и виоль д'амур.

Первые его работы для этого инструмента, в виде целой серии, были опубликованы в 1928 году (Кэ д'Эверлуа «Непостоянный», «Грациозная», «Менуэт», «Гавот»).

Назовем еще несколько музыкальных работ В. Борисовского:

Ариости — Вторая соната, Витали — Сюита (для двух виолей д'амур, гамбы, контрабаса и арфы), Госсек — Тамбурин, «Романеска» — переоркестровка старинной танцевально-вокальной пьесы XVI века для голоса и виоль д'амур в сопровождении оркестра.

Большой успех у публики всегда имело оригинальное произведение В. Борисовского «Песня о Розе» — парафраз на тему французской мелодии XIII века — для голоса, виоль д'амур и арфы или фортепиано. Первой исполнительницей этого произведения была певица Ф.Петрова, затем его исполняли Н. Александрийская и Л. Мельникова. В 1960–61 гг. «Песню о Розе» несколько раз в своих концертах в Москве и Ленинграде с участием В.В. Борисовского исполняла певица В. Левко.

Среди исполнителей на виоль д'амур конца XX века можно назвать таких учеников В. Борисовского, как Игорь Богуславский, Федор Дружинин, Любовь Куренкова, Михаил Толпыго.

И даже сегодня, в XXI веке, как российские, так и зарубежные исполнители проявляют интерес к старинной музыке. Молодые скрипачи и альтисты, продолжая преемственность поколений, осваивают виоль д'амур и радуют слушателей игрой на этом замечательном инструменте.



Ольга
ФИЛИППОВА,

член Ассоциации
искусствоведов,
г. Москва

Василий Верещагин — русский живописец и литератор

Василий Васильевич Верещагин (1842–1904 гг.) — один из крупнейших русских живописцев. Художник-реалист, он был достойным соратником И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, В.Е. Маковского и др. Как и они, В.В. Верещагин оставил яркий след в истории отечественного искусства, открыл своим творчеством новую страницу в истории батальной живописи. Одна из отличительных особенностей творчества В.В. Верещагина состояла в том, что он объединял свои картины в серии. Этим он как бы раздвигал хронологические рамки, шире раскрывал избранную тему и усиливал впечатление от своих произведений.

Василий Васильевич Верещагин родился 14 (26) октября 1842 года в городе Череповце, в семье помещика. В восемь

лет Василий был отдан на воспитание в царскосельский Малолетний корпус, а в 1853 году переведен в петербургский Морской корпус. Верещагин должен был стать морским офицером. В Морской корпус его перевело командование Малолетнего корпуса, не считаясь со склонностями и интересами мальчика. Хотя учился Василий хорошо, грубая казарменная обстановка закрытого военного учебного заведения времен Николая I, царившие там палочная дисциплина и муштра были ему ненавистны. Профессия морского офицера лишилась для него всякой привлекательности. Вместе с тем в нем все более и более зрел интерес к рисованию. Еще в ранние детские годы, до поступления в Малолетний корпус, у Василия проявилась склонность к искусству. В шести-семилетнем возрасте он скопировал с платка своей няни картинку, изображавшую тройку лошадей, преследуемых волками. С интересом рассматривал и срисовывал мальчик гравюры и литографии, хранившиеся в родительском доме, со вниманием изучал образа местной церкви. В Малолетнем, а затем и в Морском корпусе В.В. Верещагин продолжал с увлечением рисовать.

В 1858 году, обучаясь в корпусе, юноша стал посещать рисовальную школу петербургского Общества поощрения художеств, где проявлял незаурядные способности и получал одобрение преподавателей. «Давно уже, — вспоминал В.В. Верещагин, — во мне сказывалось желание серьезно учиться живописи, учиться не для развлечения только... а для того, чтобы посвятить искусству всю жизнь со всеми силами, желаниями и помыслами. То то, то другое отвлекало от этого намерения... но тут, в школе, под руководством людей, признавших мои способности выдающимися и изъявивших готовность вести меня дальше, — решение





Избиение женов
Пенелопы возвратившимся
Улиссом.
1861–1862 гг.

отдаться живописи сказалось определенно и твердо».¹

В 1860 году Верещагин окончил корпус первым учеником, но отказался от службы и вышел в отставку с целью посвятить себя занятиям искусству. Родители решительно возражали против намерения оставить блестяще открывавшуюся карьеру морского офицера и встать на необеспеченный, тернистый путь художника. Возмущенный поступком сына, отец отказался помогать ему. В.В. Верещагину с большим трудом пришлось добывать средства для жизни. Но намерение его было непоколебимо. Уже здесь со всей силой проявилась воля художника и решительность его характера. В том же 1860 году он поступил в Петербургскую Академию художеств, в число учеников профессора А.Т. Маркова.

К моменту поступления в Академию Верещагин был уже человеком с широким запасом жизненных впечатлений, много читавшим и думавшим. Он познакомился

¹ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 5.

Ананури.
1863 г.



не только с порядками русской действительности, но и с заграничной жизнью. Будучи воспитанником Морского корпуса, он дважды совершил заграничное путешествие, был во Франции, Англии и в Дании. В Академии В.В. Верещагин делает заметные успехи. «Рисунок, — пишет В.В. Верещагин, — за который я перешел в натурный класс, [был] "Торс Геркулеса". Я могу сказать, [что] такие старые известные рисовальщики, как П.П. Чистяков, например, восхищались им».²

А.Т. Марков, в мастерскую которого был первоначально принят В.В. Верещагин, принадлежал к числу типичных для того времени профессоров-классиков, культивировавших подражательное искусство, далекое от реализма. Но вскоре основным профессором юноши становится А.Е. Бейдеман, под влиянием которого В.В. Верещагин «много рисовал на улице и прямо с натуры, а еще более на память, все виденное и замеченное».³ Под воздействием учителя у Верещагина развивается критическое отношение к преобладающему в Академии псевдоклассическому направлению и его представителям. В 1861 году будущий художник вместе со своим профессором отправился через Штеттин и Берлин в Париж, где А.Е. Бейдеман предполагал расписывать фресками русскую церковь, а В.В. Верещагин должен был ему помогать.

Жить в Париже юноше, однако, не удалось. Болезнь вынудила его уехать для лечения на Пиренеи. Новые путешествия еще более обогатили его жизненные впечатления. Возвратившись в Петербург, он еще работает над заданным Академией сюжетом в классическом стиле — «Избиение женов Пенелопы возвратившимся Улиссом».⁴ Более того, он получает за эскиз вторую серебряную медаль, а за картон «похвалу» Совета Академии, но, разочарованный в псевдоклассическом искусстве, разрезает, а затем сжигает свой картон, чтобы никогда «уже наверное не возвра-

² Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 7.

³ Там же. С. 7.

⁴ Там же. С. 8.

щаться к этой чепухе!».⁵ В 1863 году В.В. Верещагин порвал с Академией совсем.

В 1863 году Верещагин уехал на Кавказ, чтобы «на свободе и просторе, на интересных предметах научиться».⁶ Здесь он давал уроки, а в свободное от занятий время много рисовал с натуры, путешествовал и читал. Вспоминая о годах академической учебы и о времени пребывания на Кавказе, В.В. Верещагин говорил: «Я читал почти все, что новая литература дала популярного в науке... Читал я с толком, расстановкой, и, конечно, этим много развил себя, так как "теории кораблестроения" и другие мудрости Корпуса не много помогли моему развитию художественному и научному».⁷

В 1864 году В.В. Верещагин уехал в Париж, где некоторое время ходил в мастерскую французского художника Жерома. Однако его симпатии к искусству классицизма были чужды Верещагину. Он оставался убежденным реалистом, которого привлекала живая жизнь во всей ее многогранности и многогранности.

В 1865 году художник совершил вторую поездку на Кавказ и привез оттуда большое число рисунков, а также этюды масляными красками. «Я вырвался из Парижа, — вспоминал позднее В.В. Верещагин, — точно из темницы, и принялся рисовать на свободе с каким-то остервенением. Альбом мой, наполненный самыми тонкими и характерными рисунками, какие я когда-либо делал, тому свидетель».⁸ С исключительным вниманием и интересом наблюдал художник типы, нравы, быт и обычаи многочисленных народностей, населяющих Кавказ.

Некоторые кавказские этюды и зарисовки послужили В.В. Верещагину основанием для создания двух замечательных рисунков, исполненных художником уже в Париже: «Духоборы на молитве» и «Религиозная процессия мусульман — шиитов в Шуше».⁹ В последнем рисунке, исполненном итальянским карандашом и белилами, В.В. Верещагин изобразил религиозную



Лезгин Хаджи Муртуз-ага
из Дагестана.
1864 г.

процессию, в центре которой движется группа страдающих фанатиков. Уже в этом, сравнительно раннем, но вполне законченном рисунке воплощены важнейшие идеи последующих произведений художника. «Масса народная, ее страдания, ее темнота и непонимание самой же себя, — писал художественный критик В.В. Стасов об этом рисунке, — тут программа всего будущего В.В. Верещагина».¹⁰

Проведя в напряженной учебе в Париже зиму 1865–1866 года, летом художник приехал в Россию и поселился в селе Любец, на берегу реки Шексны. Среди прекрасной природы В.В. Верещагин увидел

⁵ Там же. С. 8.

⁶ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 9.

⁷ Там же. С. 9.

⁸ Там же. С. 10.

⁹ Там же. С. 10.

¹⁰ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 10.



Бурлаки.
Эскиз ненаписанной
картины.
1866 г.

страдания бурлаков. Еще в детстве они привлекали его внимание. Но тогда, мальчиком, он не сознавал всей трагичности их судьбы.

Пораженный этим, теперь он задумал создать о бурлаках большую картину. Однако В.В. Верещагину не удалось осуществить свой замысел, потому что время ушло на поиски заработков. Художник сде-

лал лишь шесть этюдов, изображающих отдельных бурлаков, и эскизы картины. Эти этюды и эскизы (маслом и карандашом) были созданы за несколько лет до репинских «Бурлаков на Волге».¹¹ Трактовка сюжета у В.В. Верещагина была принципиально иной, чем в картине И.Е. Репина.

В августе 1867 года Верещагин уехал в Туркестан. «Поехал потому, что хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал и близ которой был на Кавказе», — говорил художник.¹² В.В. Верещагин поехал в Туркестан без какого-либо предвзятого отношения. Его интересовали новые страны, новые народы, а главное — война, в которой ему пришлось вскоре принять непосредственное участие. Он был прапорщиком, «состоящим» при туркестанском генерал-губернаторе, носил штатскую одежду и пользовался свободой действий и передвижений, необходимых для того, чтобы писать увиденное.¹³ До весны 1868 года В.В. Верещагин без устали зарисовывал природу, народные типы, сцены быта Средней Азии. После взятия Самарканда русскими войсками художник находился в этом городе в составе небольшого гарнизона. Вскоре гарнизон, запертый в цитадели, должен был выдер-



Бурлак с шапкою в руке.
1866 г.

¹¹ Там же. С. 12.

¹² Там же. С. 12.

¹³ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 14.

жать ожесточенную осаду, во время которой В.В. Верещагин участвовал в ряде напряженных сражений и проявил воинскую отвагу, за которую был награжден Георгиевским крестом.

В конце 1868 года Верещагин уехал в Париж, а в начале 1869 года был уже в Петербурге, где устроил «Туркестанскую выставку».¹⁴ По окончании выставки, ранней весной 1869 года, художник вновь отправился в Среднюю Азию, где пробыл до 1870 года включительно, предприняв на этот раз длительное, полное опасностей путешествие по Семиреченской области, по Киргизии, вдоль границы с Китаем.

Свои впечатления о новых странах и народах, о разоренных бесконечными феодальными войнами некогда цветущих китайских городах В.В. Верещагин воплотил во множестве этюдов и зарисовок. Возвратившись после путешествия в Европу, художник поселился на три года в Мюнхене, где создал большую серию картин о Средней Азии, явившуюся обобщением увиденного и пережитого и результатом глубоких раздумий. С этого времени художник обычно объединял свои картины в серии, для того чтобы усилить их идейное воздействие. Следующие одна за другой картины серии давали развернутое и последовательное раскрытие сюжета.

Центральное место среди туркестанских картин В.В. Верещагина занимают его батальные полотна, рисующие военные эпизоды 1867–1870 годов. Картины Верещагина рисуют неприукрашенную, лишенную лакировки картину войны, во всем ее «будничном» облике, со всеми тяготами, ужасами, победами и поражениями, с массой убитых, раненых и покалеченных людей.¹⁵ В батальных картинах В.В. Верещагина главными действующими лицами выступают солдаты.

В этюде-картине «Смертельно раненый» (1873, Государственная Третьяковская галерея) В.В. Верещагин изображает сцену гибели русского солдата, простреленного неприятельской пулей.¹⁶ С предельной

точностью передает он судорожные жесты солдата, предсмертные конвульсии. Небо, затянутое пороховым дымом, бесплодная почва и знойная, раскаленная атмосфера жаркого дня усиливают драматизм впечатления.

В картине «Забытый» (1871) изображен русский солдат, труп которого был забыт на поле сражения и стал добычей хищных птиц.¹⁷ Здесь художник ярко воссоздает эпизод оборотной стороны войны.¹⁸ В картинах «У крепостной стены. Пусть войдут!» (1871, Государственная Третьяковская галерея) и «Вошли» (1871, уничтожена художником) воспроизведены реальные боевые сцены, участником которых был художник во время обороны Самарканда.¹⁹ В первой показан отряд русских воинов, за-

¹⁷ Там же. С. 19.

¹⁸ Там же. С. 19.

¹⁹ Там же. С. 19.

Смертельно раненый.
1873 г.



¹⁴ Там же. С. 14.

¹⁵ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 18.

¹⁶ Там же. С. 19.



У крепостной стены.
Пусть войдут!
1871 г.

Забывший.
1871 г.

щищающих цитадель и готовящихся контратаковать неприятеля, во второй — сцена отдыха этих солдат после боя. В картине «Парламентеры» (1873, Государственная Третьяковская галерея), воспроизводящей конкретный боевой эпизод, показана воинская отвага русских солдат, окруженных превосходящими силами неприятеля, но

предпочитающих доблестную смерть позорному плену.²⁰

Ряд картин художник объединил в серию, которую назвал «Варвары».²¹ В ней В.В. Верещагин развивает тему варварства феодальных порядков Туркестана и героизма и воинской отваги русских солдат. В картине «Окружили — преследуют...» (1872, уничтожена художником) изображен небольшой русский отряд, подвергшийся нападению перешедшего границу неприятеля.²²

В центре долины, отрезанной от окружающего мира цепью гор, сомкнулись плечом к плечу несколько русских солдат. Кругом со всех сторон приближаются перешедшие границу конные отряды противника. Многие из солдат ранены, но никто не теряет мужества, никто не просит пощады и не собирается сдаваться. Те из русских солдат, которые еще в состоянии стрелять, отражают врага на расстоянии. Остальные — приготовились к рукопашной схватке. В эту



²⁰ Там же. С. 20.

²¹ Там же. С. 20.

²² Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 20.



минуту смертельной опасности никто из солдат, обреченных на верную смерть, не проявляет малодушия. Здоровые и сильные помогают раненым, поддерживают их. Героизм и мужество объединяют людей.

В картине «Представляют трофеи» (1872, Государственная Третьяковская галерея) изображена сцена во дворце местного эмира, которому подносят головы русских солдат, павших в сражении.²³ На следующей картине — «Торжествуют» (1871–1872,

²³ Там же. С. 20.

Государственная Третьяковская галерея) показана площадь Самарканда, заполненная толпой народа.²⁴ Мулла с исступлением разжигает религиозный фанатизм и военные страсти, призывая народ к «священной» войне с русскими.²⁵ На длинных шестах, торчащих на площади, надеты головы русских солдат. Во всех этих работах В.В. Верещагин обличает среднеазиатских феодалов и их пособников — мулл, пока-

²⁴ Там же. С. 20.

²⁵ Там же. С. 21.

Окружили-преследуют!
1872 г.

Нападают врасплох.
1871 г.





Торжествуют.
1871–1872 гг.

зывает их варварские обычаи и нравы, их дикий религиозный человеконенавистнический фанатизм, который они стремились разжечь у простого народа.

Заключительное полотно серии — «Апофеоз войны» (1871, Государственная Третьяковская галерея) — изображает груды человеческих черепов²⁶. Картина воспроизводит одну из «пирамид», которые не раз складывались по приказу Тамерлана из голов завоеванных и истребленных им народов, а также сооружались и в Новое время по приказу среднеазиатских ханов.²⁷ Однако, картина носит не столько конкретно-исторический, сколько символический характер. Она перерастает рамки обличения не только среднеазиатских феодальных тиранов и их варварства, но и направле-

на против завоевателей и поработителей народов вообще. Чтобы яснее выразить идею картины, В.В. Верещагин пояснил ее надписью на раме: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим».²⁸

«Апофеоз войны» — это изображение смерти, уничтожения, разрушения, символ захватнических войн.²⁹ Все детали этого замечательного полотна — мертвые деревья, полуразрушенный безлюдный город, высохшая трава — представляют собой органические части сюжета. Выразительный желтый колорит картины как бы символизирует умирание, ясное южное небо еще более подчеркивает мертвенность всего окружающего. Для творческого метода художника характерно стремление к предельной точности изображения. Даже

²⁶ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 21.

²⁷ Там же. С. 21.

²⁸ Там же. С. 21.

²⁹ Там же. С. 21.





Парламентеры.
Сдавайся —
убирайся к чёрту.
1873 г.

такие детали, как шрамы от сабельных ударов и дыры от ружейных пуль на черепах «пирамиды», помогают полнее выразить идею произведения.³⁰

В 1873 году художник открыл выставку в Лондоне, а в 1874 году — в Петербурге и Москве. Эти выставки произвели на публику огромное впечатление. С выставки большая часть туркестанских картин В.В. Верещагина была приобретена П.М. Третьяковым. После окончания петербургской выставки В.В. Верещагин отправился в путешествие в Индию с целью изучения и изображения природы страны, ее народа, жизни и быта. В Индии, где В.В. Верещагин пробыл до марта 1876 года, он неутомимо работал. К числу наиболее значительных из индийских работ В.В. Верещагина от-

носятся «Мавзолей Тадж-Махал в Агре», «Всадник-воин в Джайпуре», «Гробница Шейха Селима Чишти в Фатехпур-Сикри» (1874–1876 и позднее) и др.³¹

Художник не успел выполнить всего замысла. Он написал только некоторые из задуманных картин и, в частности, «Процессию английских и туземных властей».³² Вспыхнувшая в 1877 году русско-турецкая война потянула его на театр военных действий. В одной из битв он принял личное участие. На этой войне он потерял брата.

Ряд полотен В.В. Верещагина из серии картин о русско-турецкой войне 1877–1878 годов посвящен событиям, связанным со штурмом Плевны. Картина «Перед

³¹ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 27.

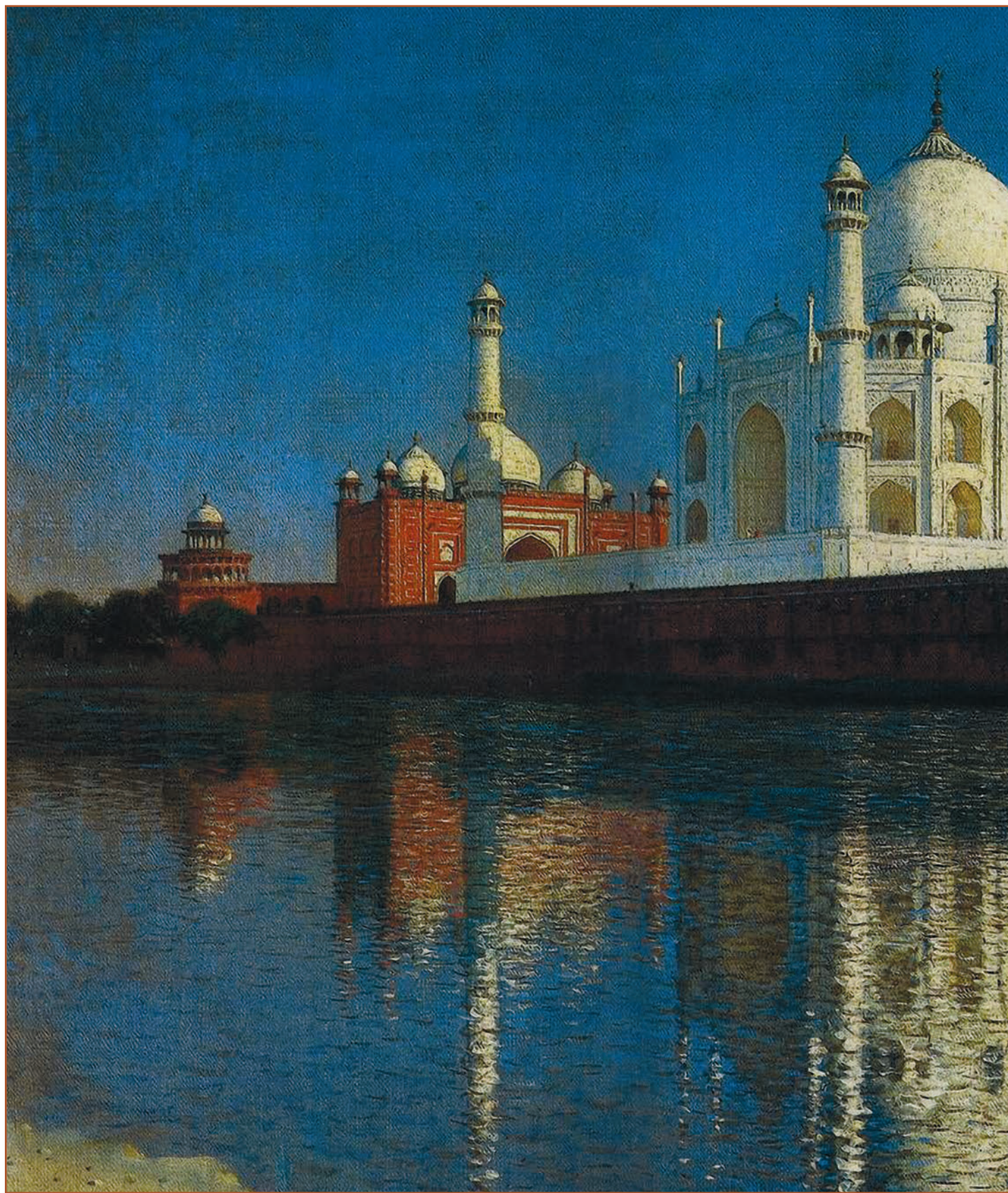
³² Там же. С. 28.

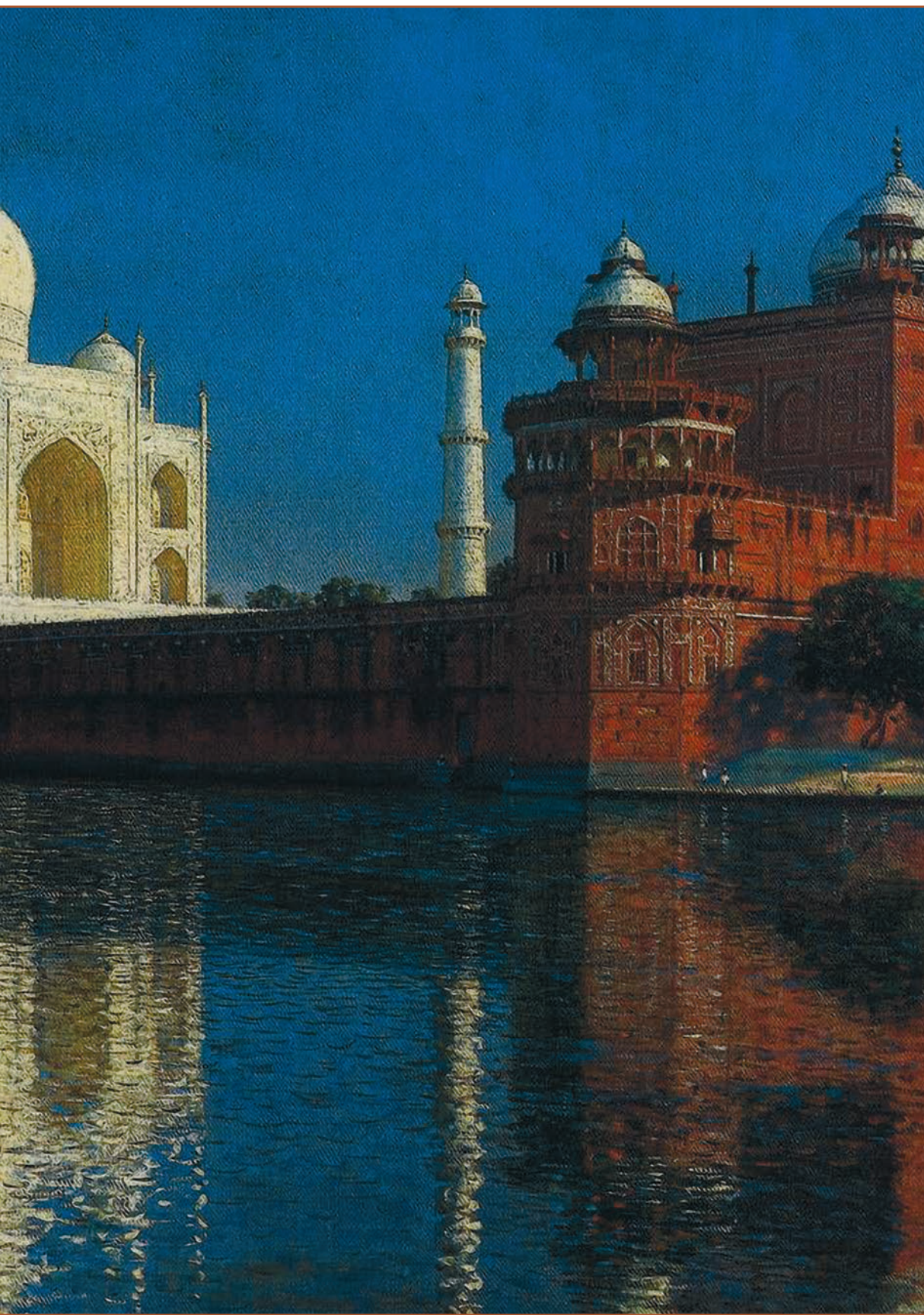
³⁰ Там же. С. 22.





Апофеоз войны.
1871–1872 гг.





Мавзолей Тадж-Махал
в Агре.
1874–1876 гг.



Перед атакой.
Под Плевной.
1881 г.

Победители.
1878–1879 гг.

атакой. Под Плевной» (1881) изображает залегшее за укрытием подразделение русской пехоты, готовое по сигналу пойти в штыковой бой.³³ Слева — группа офицеров и генерал, наблюдающие за полем сражения. Лица и фигуры солдат выражают мужественное спокойствие, хладнокровие, выдержку. Открывающийся на втором плане картины пейзаж — с белеющими на нем дымами разрывов снарядов и орудийных выстрелов — подчеркивает напряженность обстановки. Композиция проста и естественна, как сама реальная действительность. Не отказываясь от звучных и сильных красок, художник достиг здесь, однако, значительного тонального единства.

В картине «После атаки, перевязочный пункт под Плевной» (1881) искалеченные, истекающие кровью воины стоят, сидят и лежат около палаток, под открытым небом, с поразительным мужеством ожидая своей очереди на перевязку.³⁴ Показывая преступную нераспорядительность командования, не обеспечившего раненых медицинской помощью, В.В. Верещагин воспекает русского солдата, его скромность, мужество, выдержку. На картине изображены врачи и сестры милосердия, которые проявляли героизм и неутомимость в своей трудной, непосильной работе. Тут же рядом, через дорогу, расположились и раненые, беспомощные пленные турецкие солдаты, к которым уже никто из русских не



проявляет неприязни. Картины «Победители» (1878–1879 гг.) и «Побежденные. Панихида» (1877–1879 гг.) были посвящены теме бесчеловечной жестокости турецких захватчиков.³⁵

Побежденные. Панихида.
1877–1879 гг.

³³ Там же. С. 31.

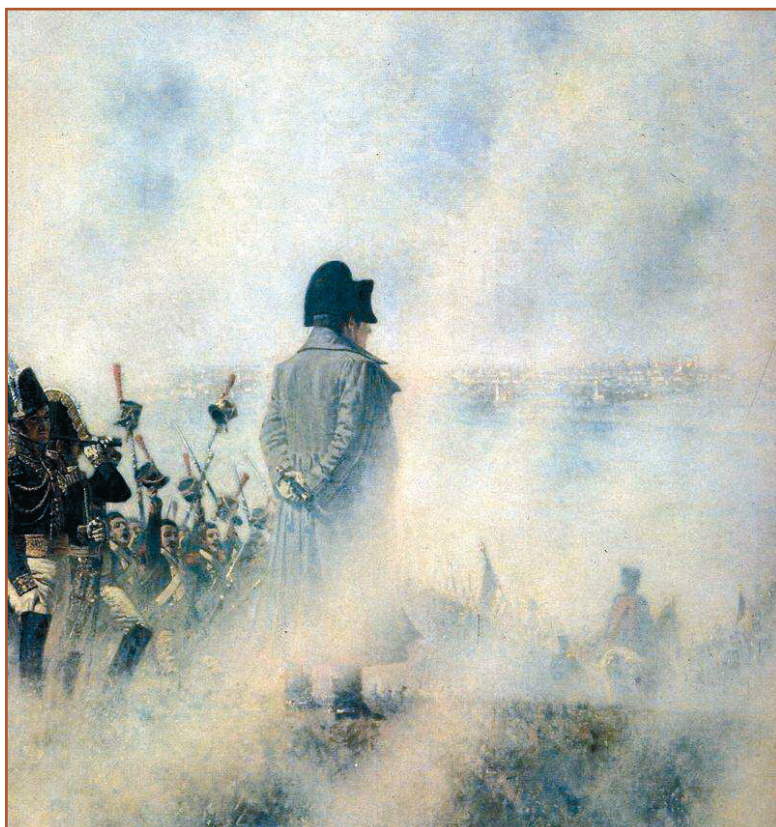
³⁴ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 32.

³⁵ Там же. С. 34.



Святое семейство.
1884–1885 гг.

Перед Москвой в
ожидании депутации бояр.
1891–1892 гг.



в Сирию и Палестину. Результатом этой работы и путешествий явились две новые серии картин. Одна из них состояла из тех полотен и изображала различные сцены казни: «Распятие на кресте у римлян», «Подавление индийского восстания англичанами» и «Казнь заговорщиков в России».³⁶ Вторая серия картин, созданных на основе путешествия художника в страны Переднего Востока, была посвящена евангельским темам. Верещагин сделал попытку реалистически истолковать некоторые евангельские сюжеты («Святое семейство», «Воскресенье Христово» и др.).³⁷ Евангельские картины художника вызывали волну возмущения и протестов католического духовенства.

Выставленные в Вене, они не только подверглись всяческому нападкам в печати, но и физическому уничтожению. Один фанатик облил их серной кислотой. Венский архиепископ Гангльбауэр опубликовал против В.В. Верещагина целое воззвание. В церквях Вены в связи с выставкой художника католическое духовенство служило «очистительные» молебны.³⁸ Зато картины В.В. Верещагина находили самый восторженный прием у широких масс. Он устраивал выставки картин в различных городах Европы, а затем и Америки, которые привлекали небывалое число посетителей.

С 1889 по 1900 год В.В. Верещагин был занят созданием огромной серии картин, посвященной событиям Отечественной войны 1812 года. Серия состояла из двадцати картин. Одна из картин этой серии: «Перед Москвой в ожидании депутации бояр» (1891–1892 гг.) изображает Наполеона, стоящего на Поклонной горе.³⁹ Перед ним расстилается вдали до самого горизонта Москва. Проходящие войска истуπленно приветствуют императора, высоко вздымая кверху кивера, надетые на штыки ружей. Но Наполеон мрачен и хмур. Вся поза некрасивой, приземистой фигуры императора, его судорожно стиснутые руки

³⁶ Там же. С. 38.

³⁷ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 39.

³⁸ Там же. С. 40.

³⁹ Там же. С. 42.

говорят о нетерпеливом, напряженном ожидании. Не радуют его и приветственные крики. Напрасно в течение часа ждал он покорной депутации бояр с традиционным подношением ключей от города, которых так и не получил.

В 1888–1900 годах В.В. Верещагин создал еще ряд работ, изображающих главным образом виды русской, крымской и кавказской природы, многочисленные памятники древнерусской архитектуры и серию портретов «Незамечательных русских людей».⁴⁰

Последняя представляет собой особенный интерес, поскольку В.В. Верещагин не писал портретов аристократов или даже знаменитых современников. Но, простые труженики — мастеровые, рабочие, дворческие, кружевницы, нищие, прачки, солдаты — привлекали его внимание не только в России, но и в Америке, которую он посетил для устройства своих выставок дважды (в конце 1880-х — начале 1890-х годов и в начале 1900-х годов).

В 1901 и 1902 годах В.В. Верещагин предпринял путешествие на Филиппинские острова и Кубу с целью запечатлеть события испано-американской войны. В 1903 году он путешествовал по Японии. Как только вспыхнула русско-японская война, В.В. Верещагин поехал на Дальний Восток. Он хотел еще посмотреть и изобразить войну, поведать людям правду о ней. В.В. Верещагин погиб в Порт-Артуре вместе с адмиралом С.О. Макаровым на броненосце «Петропавловск» 31 марта (13 апреля) 1904 года.⁴¹ Смерть художника была в полном смысле слова смертью на боевом посту.

Важно отметить, что, работая над картинами, В.В. Верещагин отдавал много сил и времени литературным трудам. Он выпустил несколько книг, в которых описал свое детство и отрочество, впечатления от многочисленных путешествий и войн, а также написал ряд статей по вопросам современной общественной и художествен-



Раненый.
1901 г.

ной жизни. Большой интерес представляют собой статьи В.В. Верещагина «О прогрессе в искусстве» (Париж, 1886) и «Реализм» (М., 1881), в которых автор выступает убежденным сторонником реалистического, общественно-значительного, глубоко идейного искусства.⁴² Истинная задача художников, по мнению В.В. Верещагина, заключается в том, чтобы «служить путеводителями» человечества не только в области эстетики, но и общественного развития.⁴³

⁴⁰ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 48.

⁴¹ Верещагин Василий Васильевич. Альбом. М.: Изд-во «Изобразительное искусство», 1974. С. 18.

⁴² Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 49.

⁴³ Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. С. 49.



Письмо на родину
(Письмо к матери).
1901 г.

Таким образом, значение творчества В.В. Верещагина не ограничивается лишь рамками его работ как баталиста. В.В. Стасов, свыше тридцати лет внимательно следивший за развитием искусства В.В. Верещагина, справедливо отмечал: «Обращать все внимание только на одни военные картины В.В. Верещагина — это огромная ошибка, огромное заблуждение и односторонность».⁴⁴ По его мнению, художнику были «одинаково доступны и драгоценны» для изображения самые разные грани народной жизни.⁴⁵ В.В. Стасов подчеркивал, что у В.В. Верещагина постоянно чередовались картины с сюжетами «то военными, то мирными, гражданскими».⁴⁶

⁴⁴ Володарский В.М. Василий Верещагин. М.: Изд-во «Белый город», 2000. С. 5.

⁴⁵ Там же. С. 5.

⁴⁶ Там же. С. 5.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Верещагин Василий Васильевич. Альбом. М.: Изд-во «Изобразительное искусство», 1974. 18с.: ил.
2. Володарский В.М. Василий Верещагин. М.: Изд-во «Белый город», 2000. 63с.
3. Демин Л.М. Верещагин и Восток: к 150-летию со дня рождения художника // Азия и Африка сегодня. — 1992. — №9. — С. 48–51.
4. Добровольская В. Эстафета искусств. Новое в оценке творчества В.В. Верещагина // Московский журнал. — 1994. — №2. — С. 38–40.
5. Кудря А.И. Верещагин. М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2010. 428с.: ил. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1202).
6. Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. 1842–1904. М.: Государственное изд-во «Искусство», 1953. 51с.







Алексей
МИТРОФАНОВ,
главный редактор

Армянский дом русского князя

Дом № 11 по Никитскому бульвару — без преувеличения, один из московских шедевров. Он выстроен в 1913 году по проекту А.О. Таманяна, известного армянского архитектора. Именно ему обязан современный Ереван своими праздничными, солнечными фасадами, облицованными розовым туфом. А Москва — домом на Новинском бульваре, принадлежавшим князю С. Щербатову, известному в свое время художнику-любителю. За эту постройку Александр Ованесович Таманян получил первую премию конкурса Московской городской думы на лучшее жилое здание, построенное в Первопрестольной.

Князь Щербатов признавался: «Обосновавшись прочно в Москве, горячо любя Москву, я решил построить в ней большой дом и оставив некую художественную ценность и дав ему после своей смерти особое назначение. Одновременно мне хотелось создать для себя и для жены такую обстановку жизни, которая бы вполне соответствовала художественным вкусам и потребностям».

Михаил же Нестеров писал об этом доме: «Дом князя Щербатова был построен незадолго — года за три-четыре — до нашего туда переезда. Богатый, избалованный, с капризным, изысканным вкусом, князь объявил конкурс на проект дома. За красивейший проект



назначалась премия, а получивший ее делался и строителем дома.

Премии взял молодой талантливый архитектор-художник Таманян. Он сумел умно использовать красивое, выходящее на два фронта, место. Главный фасад был обращен к Новинскому бульвару, задний — к берегам Москва-реки, с перспективой на далекие Воробьевы горы. Стиль дома — модный тогда ампи́р. Все, что можно было использовать в смысле материала, все было Тамановым сделано. Тут был и дворик со львами, и античные статуи, и трельяж с вьющимся диким виноградом, и княжеский герб над аркой во внутренний дворик. Ничего не было забыто, чтобы потешить избалованного барина.

Верхний этаж дома предназначался для самого владельца. Там сосредоточено было все, что можно было придумать, чтобы создать достойный фон для красивой княгини. Введены были дорогие материалы. Стеклянная терраса обрамляла весь верх дома, давая изумительную картину на Москву, на Нескучный, Воробьевы горы, на села и деревни, примыкающие к Первопрестольной со всех сторон. Была при квартире князя отличная мастерская на север — с верхним и боковым светом.

Князь был дилетант-художник, где-то, у кого-то учился за границей. Жил он на большой ренту, на доходы со своего премированного дома, — жил и не тужил. Венцом его благополучия была княгиня, красивая оригинальной красотой, не то бывшая фельдшерица, не то сестра милосердия, счастливо выходявшая князя во время его болезни, влюбившая в себя этого, по внешности, Пьера Безухова, такого огромного, породистого, быть может, не слишком мудрого».

Некоторое время здесь, «в новоотстроенном особняке на Новинском бульваре... принадлежащем князю С.А. Щербатову», снимал квартиру Алексей Толстой. Это был первый московский адрес знаменитого писателя.

С.И. Дымшиц писала: «Как в Петербурге, так и в Москве творческая жизнь Алексея Николаевича шла размеренно и точно. Вставал он в девять часов утра. После завтрака шел гулять. Ровно в двенадцать часов дня, “вооружившись” кофейником с крепким черным кофе, он уходил в свой кабинет... Это была комната, оклеенная синими обоями, на стенах — гравюры. Мебель красного дерева:



Александр Таманян

небольшой диванчик, столик, несколько кресел. Одна стена была целиком занята книгами. Недалеко от окна стоял дубовый пулт, перед ним высокий табурет. За этим пултом до шести часов дня ежедневно работал Алексей Николаевич. Точно в шесть часов он заканчивал дневную работу и появлялся в столовой».

Бунин же писал: «Переселившись в Москву и снявши квартиру на Новинском бульваре, в доме князя Щербатова, он в этой квартире повесил несколько старых, черных портре-



СОФЬЯ ДЫМШИЦ
Автопортрет.
1913 г.

ВАСИЛИЙ СУРИКОВ
Портрет княгини
П.И. Щербатовой.
1910 г.



тов каких-то важных стариков и с притворной небрежностью бормотал гостям: "Да, все семейный хлам", — а мне опять со смехом: "Купил на толкучке у Сухаревой башни!"»

А Валентин Серов писал в том доме портрет жены хозяина. Это была его последняя картина. Князь Щербатов вспоминал: «За сеансами, когда Серов приступил к портрету жены, он мне гораздо более понравился. Он стал добродушнее, проще, уютнее, по-товарищески острил и, что меня обрадовало, не только мило, но серьезно, без малейшей обидчивости, со мной советовался и даже выслушивал критику, с которой я решил не стесняться будь что будет! К жене он относился с явной симпатией, любясь моделью и, видимо, желая распознать в разговорах ее нутро (с моделями Серов много разговаривал: «А то лицо маской становится, а так глаз — живой», — говорил он), все же он меня раз ужасно рассмешил со своими предвзвешенными, наивно нелепыми. На какие-то темы разговаривая с женой, он вдруг воскликнул: "А с вами можно разговаривать, а я думал, что с княгинями можно только говорить о шляпках..." Так было это смешно, но и как-то грустно за него. Тут, следя за работой и за подходом к ней Серова, я мог убедиться, каким он был мучеником не только в исполне-

нии задачи, но даже и в разрешении ее. Мучился он всегда, сознавая в этом открыто. Это было трогательно и достойно уважения, и вместе с тем как-то жалко и обидно за него становилось. Раз шесть-семь Серов приходил рисовать на бумаге углем "проекты" портрета жены и спрашивал меня о моем мнении. Все они мне не нравились, не удовлетворяли они и Серова. То жена на рисунке кормила попугая — своего рода миланничество, ей абсолютно не свойственное, то она была посажена, с ее на редкость стройной фигурой, на низкое сидение, и злополучный портрет Орловой воскресал в памяти, как некое предостережение. Серов не обижался на меня за мое неодобрение, так как огорчился, что "все не то". Я спрашивал себя, что же, в конце концов, вдохновило художника, облюбовавшего модель и выразившего это словами: "Тут есть что сделать...", раз он столь беспомощно, не исходя из вдохновившей его идеи, подходил к композиции ощупью, неуверенно и столь неудачно. Идея портрета вдохновившей художника натуры рождается сразу, как всякая интуиция; она влечет к исполнению намеченной цели, и лишь навязанный скучный заказ может обусловить подобные искания в ожидании, в конце концов, наиболее удачного разрешения неблагодарной задачи; в данном же случае задача уж никак таковой не могла считаться. Наконец, мне пришлось самому помочь художнику, подсказав позу и композицию портрета. Идя навстречу его желанию и на компромисс, я помирился с позой руки, закинутой назад, не вполне естественно (что вызвало, кстати, такое раздражение нерва руки, что жене пришлось слечь на несколько дней для ее лечения и прервать сеансы). Некая вычурность композиции была обычна у Серова. Как мало портретистов понимают всю ценность простоты позы, дающей портрету особую серьезность и благородство стиля, как всякая простота во всем — в человеке и в искусстве».

Он же описывал и собственно работу над портретом: «Жена была поставлена посреди комнаты в дымчатого тона шелковом платье. Она стояла у большой мраморной вазы теплого тона Екатерининской эпохи с золоченой бронзой, на стильном пьедестале той же эпохи. На вазу была закинута обнаженная рука. С фоном, где краснел вдали сенаторский мундир историка кн. М. М. Щербатова в белом парике, на огромном портрете Екатери-

нинской эпохи, в стильной золотой старинной раме, красиво сливалась вся гамма красок платья, золотых волос, белоснежных плечей и рук, нежного румянца лица, нитей жемчугов и вазы нежно абрикосового тона с золотом. Все вместе было восхитительно красиво, равно как и поющие линии фигуры в этой позе.

Низенький Серов поднимался на табуретку для работы, долго рисовал, стирал, не без труда, с ошибками, не сразу справляясь с пропорциями, но хорошо наметил линии фигуры. Я верил, что Серов сделает хорошую вещь, и как было не сделать хорошо, раз натура так много подсказывала и раз Серов был хорошим живописцем, владеющим кистью, несмотря на все недочеты, на всё, что ему не было дано, но что дано было, использовано и преумножено любовным и упорным трудом.

Финал же был трагичен: «Рисунок портрета был вполне закончен. На другой день Серов хотел принести ящик с красками, палитру и приступить к живописи. Жена к десяти часам утра надела платье, в котором позировала. Серов был всегда чрезвычайно аккуратен, но на этот раз впервые запоздал. Мы оба с большим интересом ждали, как он начнет работать красками. Вдруг телефон: "У телефона сын Серова, Валентин Александрович очень извиняется, что быть не может, но... он умер". Я просто остолбенел у трубки. Мне эти слова показались каким-то наваждением; я не сразу даже осознал их значения, настолько шок был велик и настолько форма сообщения была невероятна. Не сразу дошло до сознания, что бедный мальчик настолько был растерян, что машинально повторил обычные слова, которыми сообщал клиентам о невозможности для отца прибыть на сеанс, присоединив к банальной формуле извинения столь трагическое сообщение...

Мне было слишком тяжело сохранять у себя рисунок для портрета жены. Немедленно заказав раму со стеклом и с медной дощечкой с гравированной на ней надписью: "Последняя работа Серова", число и год, я отослал его в дар Третьяковской галерее».

После революции дом перестроили под жилье для рабочих «Трехгорки». Разумеется, при этом пострадали и архитектурные фрагменты, и детали интерьеров, и многое другое, что было так дорого дореволюционному владельцу. Узнав об этом, князь Щербатов, пре-



ВАЛЕНТИН СЕРОВ
набросок к портрету
княгини Щербатовой.

бывавший в это время в эмиграции во Франции, написал: "Московский дом в полном смысле слова был "храмом искусств", с его отделкой и его художественным содержанием, он был предназначен стать общественным храмом искусства — а что с ним ныне?"

Вопрос был риторическим.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ
Последняя работа.
«Портрет княгини
Щербатовой».

Богатый опыт дистанционного обучения

На выбор 200 курсов

курс
6
часов

МСО*
1 день

курс
16
часов

МСО*
3 дня

курс
36
часов

МСО*
7 дней

курс
72
часа

МСО*
14 дней

курс
108
часов

МСО*
21 день

Квалификацию повысили более 150 000 педагогов

МСО* – минимальный срок обучения

kursy.1septembra.rf

В преддверии запуска приоритетного проекта «Цифровая школа»
Цифровой экономике – цифровое образование



Комплексная методическая
поддержка



Развитие цифровой
компетенции

Удостоверяющие документы:



«Школа цифрового века»



«Учитель цифрового века»

**Каждому педагогу – вебинары, курсы повышения квалификации,
методическая литература, электронные учебники,
книги, разработки уроков**



Школа цифрового века
Первое сентября

Новые персональные тарифы

«Учитель цифрового века»

от 990 рублей в год



Повышение квалификации



Вебинары



Периодические издания



Читайте методическую периодику,
участвуйте в вебинарах,
повышайте свою квалификацию на курсах!

ШЦВ.РФ