W на выставке

«Критик назвал зал «клеткой для диких»

Музей русского импрессионизма показывает фовистов

Открылась экспозиция «Русские дикие» — о дерзости в живописи и в жизни начала XX века. Директор музея и сокуратор выставки — Юлия Петрова — рассказала о главных героях — фовистах, модернистах, авангардистах из Франции и России. И о том, зачем нужно будоражить зрителей.

Беседовала Елена Соломенцева

Кто такие «русские дикие»?

Название выставки — перефразированное заглавие статьи Давида Бурлюка «„Дикие“ России» в альманахе художественного объединения «Синий всадник», вышедшем в 1912 году в Мюнхене.

Но история эта началась раньше — и не в России, а во Франции. «Дикими зверями» (франц. les fauves) первым обозвал некоторых участников Осеннего салона 1905 года французский критик Луи Воксель. Не всех — тех, чьи картины были собраны в отдельном, седьмом, зале и были похожи на «оргию цвета». А кто там был? Анри Матисс, Андре Дерен, Морис де Вламинк, Альбер Марке и их друзья, всего — 12 художников. Живопись, которую они представили на ежегодной парижской выставке, резко порывала с традиционным искусством. Она отказывалась от перспективы, от цветовой гармонии — в пользу яркости и интенсивности цвета, от объема — в пользу плоскостности. Для критики все это было так возмутительно, что Луи Воксель назвал зал, в котором были представлены работы, «клеткой для диких». Как это не раз бывало в истории искусства, издевательское словечко — в русской транскрипции «фовизм» (от франц fauves — дикие) — прижилось и стало термином.

Русских художников фовистами не называли. Но через семь лет после той скандальной выставки в Париже Давид Бурлюк, которого мы знаем не только как живописца и поэта-футуриста, но и как чрезвычайно активного арт-критика, перечислил в своей статье «русских диких». Представителями нового искусства он, например, назвал себя и своего брата Владимира Бурлюка, Михаила Ларионова, Павла Кузнецова, Мартироса Сарьяна, Петра Кончаловского, Илью Машкова, Наталью Гончарову, Василия Кандинского и некоторых других художников. Бурлюк назвал в материале тех, кто в русском искусстве, на его взгляд, производил подобное французским фовистам впечатление. Тех, кто так же будоражил публику.

Мы тоже объединили русских диких вокруг французского ядра. Сделать это получилось благодаря партнерству с Пушкинским музеем. Выставка «Русские дикие» — наш совместный проект, для которого Пушкинский предоставил работы, например, Матисса, Дерена, Марке, Мангена. Еще несколько зарубежных произведений прислал Эрмитаж. Работы русских мастеров съехались к нам из 51 музея нашей страны — из московских собраний и из самых отдаленных регионов, из государственных и частных коллекций. Выставка получилась масштабная — в экспозиции больше 110 картин.

Среди разделов выставки есть «дикий символизм», «дикий импрессионизм», «примитивизм»… но нет фовизма как такового. Почему так?

Нет никакого сформированного течения под названием «русский фовизм». Но черты своеобразной художественной дикости — эксперимента, расширения границ привычного, протеста против традиционного — можно найти практически во всех стилях, существовавших в русском искусстве начала XX века. Этакая «дичь» встречается и в опытах художников, которых можно причислить к импрессионистам, и у символистов из «Голубой розы», и даже у живописцев с академическим бэкграундом.

Поиск эксперимента был абсолютно здоровым и нормальным явлением в начале XX столетия. Как, впрочем, и всегда, особенно для молодого художника. Но в те годы на это толкал сам ход истории: люди вступали в новый XX век

W на биеннале
Двойственность и амбивалентность гелиокомплексов → 3

W на концерте
Дмитрий Юровский — о сложной музыке на свежем воздухе → 4

W в поездке
Березы и сосны, поэзия и проза Рязанской земли → 5

W на диване
Скандинавско-британский нуар-детектив → 6

познавательный *W*
Черный квадрат и другие оскорбительные фигуры → 8



Петр Кончаловский. «Наташа на стуле», 1910

«Подобно великим французским мастерам, например Сезанну, Ван Гогу, Пикассо, Дерену, Ле Фоконье, отчасти Матиссу и Руссо, <они> открыли новые принципы прекрасного, новую дефиницию красоты в своих произведениях. Чтобы понять произведения названных художников, нужно выбросить за борт все академическое старье. Необходимо выразить чувство, что непросто для людей, погрязших во всевозможных „сведениях“ о прекрасном».

Давид Бурлюк. «„Дикие“ России», 1912 год, сборник «Синий всадник», Мюнхен

СОБРАНИЕ ЕКАТЕРИНЫ И ВЛАДИМИРА СЕМЕНИХИНЫХ, МОСКВА

с ощущением, что они в разгаре технической революции, что вот-вот жизнь абсолютно изменится. И она действительно менялась стремительно, хотя в некоторых моментах не так, как они того ожидали. Начало XX века буквально требовало от художников нового языка.

Импрессионизм, который всего за пару десятилетий до описываемых событий потрясал умы, стал просто нормой и классикой. Любой художник, проходивший в 1900-х обучение в санкт-петербургской Академии художеств или в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, уже должен был осваивать приемы импрессионизма. Художник Андре Дерен в это время писал, что нужно «найти выход из тупика импрессионизма». Всего-то промелькнула пара-тройка десятилетий — и уже тупик. Анри Матисс говорил, что молодому художнику из дивизионизма нужно «сбежать, как из дома провинциальных тетушек, в поисках настоящих приключений». А дивизионизм — следующий шаг после импрессионизма, но и его уже было недостаточно. Тогда все быстро устаревало.



ПРЕСС-СЛУЖБА МУЗЕЯ РУССКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА

Директор Музея русского импрессионизма и сокуратор выставки Юлия Петрова

Расцвет фовизма пришелся на четыре года — с 1904 по 1908 год. Нет никаких последовательных фовистов, которые были бы верны этому направлению всю жизнь. Посмотрите, как менялось творчество Анри Матисса — от импрессионизма до абстрактного модернизма. Живописная манера Петра Кончаловского тоже менялась до неузнаваемости с течением времени. Назвать Мартироса Сарьяна фовистом глобально было бы неправильно, но те его работы, которые мы показываем, как раз иллюстрируют интерес к этим самым дикарским методам. То же самое можно сказать буквально о любом художнике, который представлен на нашей выставке.

Получается, выставка не о каком-то определенном стиле, а скорее о творческом методе — о дикости в живописи начала XX века. Насколько эта тема ваша?

Абсолютно наша! Мы развиваем Музей русского импрессионизма как современный музей классического искусства. Работаем с периодом бытования русского импрессионизма, это — плюс-минус 50 лет: с 1880-х до 1930-х. Соответственно, все, что происходило в русской живописи в это время,— увлечение импрессионизмом, символизм, выставки передвижников, авангард, раннее советское искусство и прочее — наша тема. Там великое множество явлений, событий, имен, о которых нашим кураторам удается интересно рассказывать публике. И эта выставка, посвященная «дикому искусству», тоже отлично укладывается в обозначенный период и в нашу тематику.

В проекте «Русские дикие» мы говорим об искусстве, которое в свое время шокировало современников. Но сегодня, с позиции XXI века, это, конечно, уже общепризнанные шедевры. Имена, встречающиеся на выставке,— от Матисса до Шагала — это классики мировой и русской живописи. Вряд ли кто-то еще воспринимает их как бунтарей. Сегодняшнему зрителю трудно даже представить то возмущение, которое переживали, глядя на картины фовистов, зрители 100 лет назад.

А мы на этой выставке пытаемся напомнить и дать возможность прочувствовать всем пришедшим то впечатление, которое это искусство производило именно на своих современников. Мне лично очень хотелось эмоционально переместить гостей музея XXI века в прошлое, смоделировать условия и ощущения от столкновения с чем-то эпатажным, нахальным, попирающим основы общественного вкуса и выходящим за рамки приличий.

Кто главные герои этой выставки?

Большая часть художников, чьи работы представлены в проекте «Русские дикие»,— постоянные герои наших выставок. Роберт Фальк, Петр Кончаловский, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова экспонируются у нас минимум по два раза в год. Только что на выставке «Изображая воздух. Русский импрессионизм» были прекрасные полотна Михаила Ларионова из собрания Третьяковской галереи, и Илья Машков был, и Петр Кончаловский.

Почему так получается? В судьбы этих художников, в их творческое наследие уместилось очень разное искусство. В русской живописи, так уж сложилось, нет последовательных импрессионистов: нет художников, которые от первой своей картины до последней оставались бы верны канонам импрессионизма. Наше искусство очень подвижное в этом плане. Во Франции есть последовательный импрессионист Клод Моне, а у нас нет Клода Моне. И если в какой-то момент я это воспринимала как проблему — наследие импрессионизма в России есть, а импрессионистов от начала и до конца творческого пути нет,— то сейчас мне уже кажется, что эта специфика только добавляет интереса: в пределах одной биографии можно столкнуться с огромным количеством стилей. Исследовать подобные творческие метаморфозы очень увлекательно.



ПРЕСС-СЛУЖБА МУЗЕЯ РУССКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА

Экспозиция выставки «Русские дикие»

Помимо былого возмущения бунтарством «русским диких», какие чувства у зрителей вы хотели бы вызвать этой выставкой?

Хочется, чтобы люди уходили с нее с ощущением душевного подъема. Выставка, на которой собрано такое количество молодого искусства,— а произведения, которые мы здесь показываем, в основном созданы молодыми художниками — должна заражать азартом, вдохновлять на пробы, эксперименты, свершения.

И конечно, для нас каждый раз победа и радость, когда люди пишут, что узнали о каком-то неизвестном для себя художнике на нашей выставке и начали искать про него дополнительную информацию. Еще нам очень важно, чтобы в эскпозициях были представлены произведения из разных музеев нашей страны. Я сама много езжу по России и знаю, какие сокровища хранятся в региональных собраниях. Когда рассказываю об этом, вижу, как люди удивляются: «Да вы что! Ну надо же! А я вот был в таком-то городе, но в музей не ходил». Как-то по умолчанию многим кажется, что за пределами Третьяковской галереи или Русского музея ничего интересного не может быть. А там потрясающие вещи.

Кто на этой выставке, на ваш взгляд, станет открытием? Кого нельзя пропустить?

Расскажу про своего любимца на этой выставке — Сергея Лобанова. Художник, чьи пейзажи выставлялись на первых выставках объединения «Бубновый валет». Он был студентом Ильи Машкова, при этом очень рано начал разбираться в мировом искусстве. Например, давал уезжающему в Европу преподавателю советы — какие города и музеи посетить и что в них посмотреть. Лобанов был прекрасным художником, но он еще был историком искусства, обладал, что называется, «глазом» на талантливую живопись.

Значит, молодых художников столетней давности будет много. А с молодыми современными художниками вы тоже в этот раз работали?

Да, для нас, как музея, привыкшего работать с классическим искусством, это — смелый эксперимент. Весь третий этаж в проекте «Русские дикие» мы отдали на откуп четырем молодым художникам, которые создали по сути оммаж французскому фовизму и Анри Матиссу в первую очередь. Проект называется Matisse Remix, он более хулиганский, чем выставка в нашем основном зале. В главной роли там Кирилл Манчунский, он стал автором росписи стен. Помимо него, свои работы — живопись, керамику, коллажи — предоставили еще Игорь Скалецкий, Варвара Выборова и Катя Бочавар.

Такие интервенции современного искусства будут продолжаться?

«Русские дикие» уже третий по счету проект, к которому мы привлекли современных художников. Но важно, что мы не делаем выставок сегодняшнего искусства, а предлагаем именно интервенции в наши выставки, посвященные классике. Музей продолжает работать со своей темой и периодом, но теперь использует для этого еще и ресурсы современного искусства. *W*

МИХАИЛ ЛУКИН ШЕФ-РЕДАКТОР АО «КОММЕРСАНТЪ»
ВАСИЛИЙ БИРЮКОВ АРТ-ДИРЕКТОР

АННА ЧЕРНИКОВА ИЗДАТЕЛЬ
ОЛЕСЯ РЕПКИНА И.О. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
МАРИЯ ГОТУНОВА УПРАВЛЯЮЩИЙ РЕДАКТОР

ТАТЬЯНА КРАВЦОВА ДИЗАЙНЕР
МАРИЯ ЛОБАНОВА БИЛЬД-РЕДАКТОР
ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО ФОТОРЕДАКТОР

ЕЛЕНА СТАФЬЕВА СПЕЦИАЛЬНЫЙ КОРРЕСПОНДЕНТ
УЛЬЯНА ВОЛОХОВА РЕСЕЧЕР

ЕЛЕНА ВОЙНАЛОВИЧ
СЕРГЕЙ ШАПОВАЛОВ КОРРЕКТОРЫ

СЕРГЕЙ КИРШИН
СВЕТЛАНА ЗАИКИНА ВЕРСТКА

РЕКЛАМНАЯ СЛУЖБА: ПОЛИНА ПРАНЕВСКАЯ; E-MAIL: PRANEVSKAYA@KOMMERSANT.RU

ОТДЕЛ РАЗМЕЩЕНИЯ: НАТАЛЬЯ ЧУПАХИНА; E-MAIL: CHUPAHINA@KOMMERSANT.RU ТЕЛ.: +7 495 797 6970 д. 2772

ЖУРНАЛ «КОММЕРСАНТЪ WEEKEND» ЗАРЕГИСТРИРОВАН В РОСКОМНАДЗОРЕ ПИ №ФС77-64418 31.12.2015. УЧРЕДИТЕЛЬ — АО «КОММЕРСАНТЪ». АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ: 123112, Г. МОСКВА, ПРЕСНЕНСКАЯ НАБ., Д. 10, БЛОК С
ТИПОГРАФИЯ: ООО «ПЕРВЫЙ ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМБИНАТ», РОССИЯ, 143405, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, Г. КРАСНОГОРСК, П/О «КРАСНОГОРСК-5», ИЛЬИНСКОЕ ШОССЕ 4-ЫЙ КМ · БЕСПЛАТНО · ТИРАЖ 41 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

← МАТЕРИАЛЫ НА ТАКОМ ФОНЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА КОММЕРЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ. ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ИХ СОДЕРЖАНИЕ НЕСЕТ РЕКЛАМОДАТЕЛЬ

W на биеннале

По имени «Солнце»

От советского НПО до арт-объекта

На XIX Архитектурной биеннале в Венеции, проходящей с 10 мая по 23 ноября, представлено 66 национальных павильонов. Как и три последних года, Россия в выставке не участвует. Зато в этом году дебютирует Азербайджан, а павильон Узбекистана, получающий большое внимание критиков и публики, курируют Екатерина Головатюк и Джакомо Кантони из российско-итальянского бюро Grace.

Текст: Анна Углова

Узбекистанский проект стал ответом на центральную тему биеннале «Intelligens. Natural. Artificial. Collective.» («Разум. Естественный. Искусственный. Коллективный»). Куратор Карло Ратти предложил участникам сделать ставку на инклюзивность, адаптивность и сотрудничество в решении глобальных проблем, в частности климатического кризиса. Выставка проходит на двух основных площадках — в садах Джардини и в Арсенале, а также в павильонах по всему городу. Узбекистан разместился в Арсенале, рядом с Италией и Китаем.

Экспозиционный дизайн узбекского павильона продумали Екатерина Головатюк и Джакомо Кантони. Название их проекта — «A Matter Of Radiance». В зависимости от желаемого акцента и поэтичности это можно перевести как «Суть сияния» или «Материя света». В центре внимания здесь уникальный научный комплекс в предгорьях Тянь-Шаня, похожий на декорации к научно-фантастическим фильмам прошлого.

Поначалу это место называли «объект „Солнце“», затем — гелиокомплексом «Солнце» и в конечном счете НПО «Физика-Солнце». В нем находится Большая солнечная печь с тепловой мощностью 1 мегаватт. С помощью нее можно изучать поведение материалов в экстремальных температурах, получать тугоплавкие металлы и жаропрочные объекты (некоторые из них стали частью экспозиции в Арсенале).

ЧТО БЫЛО

Грандиозный объект начали строить в 1981 году в 45 километрах к востоку от Ташкента. Место в горах, среди пастбищ и виноградников, выбрали в первую очередь из-за благоприятного климата: не менее 270 солнечных дней в году и чистый разреженный воздух, приносимый ветром с гор. Одним из главных инициаторов проекта был узбекский физик-ядерщик Садык Азимов, который много лет работал над возобновляемыми источниками энергии и высокотемпературными технологиями.

Помимо солнечной печи с жаропрочной технической башней, «Солнце» состоит из главного корпуса с конференц-залом и библиотекой, гелиостатного поля с 62 солнечными батареями (гелиотропами) и концентратора — эффектного сооружения с пирометрической лабораторией и вогнутой линзой из 10 700 зеркал. Проходя через гелиотропы, солнечная энергия направляется в концентратор, который создает температуры до 3000 градусов по Цельсию (половина температуры поверхности Солнца) и очень яркий свет.

В мире существует только одно сооружение, подобное «Солнцу». Другую большую солнечную печь, Оделийскую, в 1969 году построили на юге Франции, в Восточных Пиренеях. В Узбекистане солнечный механизм появился как раз в ответ на французский проект — кураторы объясняют, что это «типичный случай конкуренции времен холодной войны».

ЧТО БУДЕТ

В статье журнала «Архитектура СССР» от марта—апреля 1988 года авторы проекта пишут, что «столкнулись с совершенно непривычными для себя типами сооружений».

Чтобы подчеркнуть футуристическую миссию советской науки, в архитектуре комплекса объединили хайтек и машинную эстетику, новейшие строительные и отделочные материалы. Стройку сильно тормозили сложные сейсмические условия: в Узбекистане нередки землетрясения, и из-за активности земной коры нужно было исхитриться разместить весь комплекс на едином скальном массиве и укрепить его.


LUCA CAPUANO / LA BIENNALE DI VENEZIA

Ирена Липене. Фрагмент люстры «Парад планет», 1987

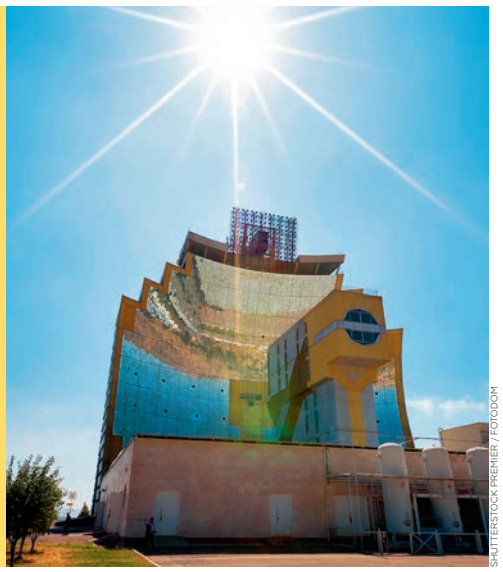
Для конструкций главного корпуса использовали бетонные блоки антисейсмических серий ИИС-20 и ИИС-04. Одно из главных архитектурных достижений здесь — разработанная специально для проекта система защиты от солнца с помощью легких стальных экранов на фасадах.

По размаху и детализации из всех позднесоветских научных объектов «Солнце» превзошел разве что высотку президиума РАН в Москве. Самое невероятное в гелиокомплексе — элементы ручной работы в главном корпусе, люстры литовской витражистки Ирене Липене, отлитые из металла и стекла янтарных оттенков: «Гимн Солнцу», «Парад планет», «Млечный Путь», «Луна». Они сочетаются с гипсовыми подвесными потолками, отделкой из мрамора и местного травертина. По индивидуальным проектам разработали ручки дверей в конференц-зале, поручни антресолей и изящных винтовых лестниц в фойе, фонари и торшеры наружного освещения и многое другое.

Во внутреннем дворе архитекторы собирались создать «цветной ковер из живых цветов», но это, как и многое связанное с этим проектом, осталось на бумаге. «Солнце» было триумфом советской науки — а потом ее лебединой песнью.

Но уже через короткое время советские чиновники обрушились с критикой и по поводу самого проекта, и по поводу потраченных на него денег. Во время разгромного доклада в ноябре 1988-го от разрыва сердца умер инициатор проекта академик Азимов. В постсоветском Узбекистане финансирование проекта временно прекратилось. Затем с него сняли секретность и возобновили эксперименты. Здесь получают водородное топливо, искусственные сапфиры и изумруды, сверхпрочную карбоновую нить для гоночных болидов и бронежилетов. Последние пять лет в гелиокомплексе развивают научный туризм, в него водят экскурсии.


LUCA CAPUANO / LA BIENNALE DI VENEZIA


SHUTTERSTOCK PREMIER / FOTODOM

Продольный разрез гелиокомплекса «Солнце» в павильоне Узбекистана «Материя света»

Гелиокомплекс «Солнце» в Узбекистане

ЧЕМ СЕРДЦЕ УСПОКОИТСЯ

Павильон Узбекистана на биеннале повествует прежде всего о двойственности и амбивалентном характере гелиокомплекса. С одной стороны, этот футуристичный проект поражает грандиозными масштабами, которые соответствуют биполярной логике холодной войны. С другой, результаты его весьма скромны, а назначение и причину существования приходилось переосмысливать каждый раз, когда менялись социальные, экономические и политические обстоятельства.

Той же бинарной логике следует экспозиция Головатюк и Кантони. Она подчинена оппозиции надежного и хрупкого, современного и архаичного, торжественного и утилитарного. Но вместо того, чтобы критиковать избыточность печи, павильон сосредоточен на потенциале этой «когнитивной трещины» — как говорят сами кураторы,— ее значении и актуальности в науке и за ее пределами. *W*

W на концерте

«Музыка обладает грандиозной коммуникативной силой»

Дмитрий Юровский — о серьезных произведениях на свежем воздухе

С 9 по 13 июля на территории музея «Новый Иерусалим» в восьмой раз пройдет музыкальный фестиваль «Лето. Музыка. Музей». Один из хедлайнеров и по совместительству художественный руководитель фестиваля — маэстро Дмитрий Юровский. В прошлом он возглавлял Новосибирский оперный театр, сейчас руководит Красноярским театром оперы и балета, кроме того, регулярно выступает с лучшими российскими симфоническими коллективами. Ляля Кандаурова встретилась с младшим представителем прославленной дирижерской династии, чтобы обсудить концепцию мероприятия, здравые эмоции и природную сценографию, которую музыка обретает под открытым небом.

Что планируется на фестивале «Лето. Музыка. Музей» в этом году?

Фестивалем «Лето. Музыка. Музей» в Новом Иерусалиме я занимаюсь уже третий год. Вернее, выступить там и увидеть его потенциал и фантастическую работу, которую проделывает команда организаторов, мне довелось раньше — за год до того, как я стал его художественным руководителем. Наша программа всегда строится вокруг какого-то события или даты. 2023-й был юбилейным годом Сергея Рахманинова, и мы не могли проигнорировать это, но хотелось какого-то интересного взгляда. Так возникла концепция «Рахманинов и наставники» — наши программы вписывали музыку юбиляра в контекст сочинений авторов, которые на него повлияли. В 2024-м нашим героем стал Сергей Дягилев.

В 2025-м совпали 80-летие победы в Великой Отечественной войне и 80-летие президента фестиваля Максима Дунаевского, а кроме того — юбилей его отца, Исаака Осиповича Дунаевского (125 лет со дня рождения.— Прим. ред.). Так возник основной сюжет фестиваля этого года: музыка, созданная с 1939-го по 1945-й. Тема сложная и в эмоциональном, и в художественном отношении. Чтобы не впадать в ригоризм, мы не ограничили программы лишь сочинениями и авторами этого периода, но наши главные герои — композиторы, написавшие свои этапные опусы именно в это время. Разумеется, это Дмитрий Шостакович и Сергей Прокофьев, еще один советский классик — Арам Хачатурян, но вместе с ними, например, вновь Рахманинов. Как известно, он не дожил до конца войны, обстоятельства его жизни были иными, чем у советских авторов,— Рахманинов был старше, давно покинул Россию и находился в эмиграции в США, но «Симфонические танцы», написанные в 1940-м, по-своему и с огромной силой говорят об этой эпохе. В похожей реальности находился другой наш герой — Леонард Бернстайн, один из крупнейших американских композиторов той поры, которого тема войны затронула не меньше. Кроме того, одна из программ будет посвящена династии Дунаевских — на фестивале прозвучит музыка Максима Исааковича (разумеется, созданная уже после окончания войны) и его великого отца, часть творчества которого пришлась именно на это тяжелое время.



ПРЕСС-СЛУЖБА ФЕСТИВАЛЯ «ЛЕТО. МУЗЫКА. МУЗЕЙ»

Получилось ли у фестиваля за эти годы собрать локальную аудиторию — или на концерты приезжают в основном москвичи?

Это важный вопрос, и мы задумывались об этом — у меня сложилось впечатление, что там сформировалась своя, разнородная и верная публика. Это те, кто живет поблизости — в Истре и вокруг; далеко не все эти слушатели в течение сезона могут добраться до основных площадок в центре Москвы из-за их удаленности, но Новый Иерусалим посещают охотно и не впервые — и я считаю, что это прекрасно. Разумеется, приезжают московские меломаны — те, кто в течение года ходит на тех же артистов в филармонию и другие столичные залы. Поскольку сам я работаю в Красноярске, а до того провел много лет в Новосибирске, я неплохо представляю себе сибирскую публику — и знаю, что среди тех, кто планирует летнее путешествие в Москву, есть слушатели, которые рассматривают фестиваль как один из поводов для поездки.

Сайт фестиваля советует слушателям брать с собой пледы и термосы — как соединяются большое академическое искусство и «легкий» формат?

Летние фестивали классики на открытом воздухе — большая традиция и общемировая практика. У таких событий есть обычно популяризаторская миссия — и мы относимся к ней серьезно, несмотря на то что формат опен-эйра требует от академического искусства уступок: мы зависим от погоды, акустические условия неидеальны, нужно звукоусиление, а значит, многое определяется мастерством звукорежиссерской команды.

Вместе с тем сочинения в программе этого года — Пятая Прокофьева, «Ленинградская» Шостаковича и так далее — хоть и популярны, но, мягко говоря, не ассоциируются с пикником.

Да, и я считаю это важной чертой нашего фестиваля. Еще когда я участвовал в нем как артист, то есть программы не были спланированы мной, в них попадались сочинения непростые или довольно изысканные — «Божественная поэма» Александра Скрябина или «Шехеразада» — но только не Римского-Корсакова, а Мориса Равеля. Мы можем посмотреть на формат опен-эйра и иначе — выйдя из зала под открытое небо, музыка обретает определенное театральное измерение, а значит, по-своему становится доступнее. Я говорю сейчас не про игры со светом или видеопроекцией — мы используем все это, но не делаем на это ставку. А вот пейзаж, свет и воздух летнего вечера, архитектура Ново-Иерусалимского монастыря, находящегося поблизости,— все это создает сценографию. Мне запомнилось, как в одной из программ мы играли «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины». Музыка известная, не требующая комментариев, но живущая обычно в герметичном, затемненном пространстве театра. Концерт начинался поздно, солнце садилось — и получился не рассвет, а закат, и не на Москве-реке, а на Истре, но эта игра света и красок совпала с музыкой так, что несколько моих знакомых из мира музыкального театра, присутствовавших среди публики, шутили потом, что никакой сценограф не сделал бы лучше. Словом, очутившись в новом контексте, музыка порой обретает новые средства обращения к слушателю. Я заметил также, что несмотря на то, что физическое расстояние между публикой и артистами там довольно велико, «зеленая» сцена диктует другие отношения между ними. Люди подходят, фотографируются, общаются, дистанция куда-то исчезает — это ведь тоже важно.

Согласны ли вы с тем, что в последние годы музыка в России — может быть, самым заметным образом среди всех художественных областей — переживает подъем?

Я чувствую нарастание интереса к нашему виду искусства на протяжении последних лет пяти — начиная с пандемии. Думаю, не скажу ничего нового: очевидно, музыка обладает грандиозной коммуникативной силой, но изъясняется посредством эмоций и абсолютного смысла — вне слов. Каждый из нас накапливает и носит в себе клубок переживаний — не обязательно «хороших» или «плохих» — самых разных. Чтобы распутать и структурировать его, кто-то идет к психотерапевту, кто-то к духовнику, кто-то к близкому, которому доверяет,— но музыка предлагает форму взаимодействия человека с самим собой, которая сочетает в себе все перечисленное. Всю жизнь я работаю в музыкальном театре — это доставляет мне не меньшую радость, чем занятия «чистой» музыкой. Однако театр — с его мощной визуальной составляющей, с чрезвычайно большим пространством для режиссерской интерпретации, с конкретикой образа и слова — всегда более полемичен. Он дает больше поводов для дискуссии. Музыка же устроена так, что люди с самой разной внутренней организацией способны найти в ней то, за чем пришли,— ее надо лишь допустить к себе. Поэтому — да, я думаю, что для академической музыки сейчас очень важное время. *W*

W в поездке

Сосны против берез

Или о дуализме рязанской романтики

Области, где даже обычные с виду грибы оказываются с глазами и патриотическими порывами, действительно, свойственна двойственность. Березовая роща тут чередуется с сосновым бором, уходящие за горизонт просторы сменяются крутыми склонами оврагов и холмов, пески переходят в трясины, а проза спорит по красоте с поэзией. И эмоции от прогулок среди всего этого — самого разного спектра.

Текст: Анна Черникова

Как и положено, Рязанская область обросла штампами, правда, часть из них уже умело обратила в туристические развлечения. Например, грибы с глазами в Рязани теперь выполнены в бронзе и во множестве украшают центр. Пройти и сфотографировать их всех — значит увидеть большинство знаковых мест города. Но легенда, стоящая за шуточкой, весьма сурова и хорошо отражает прошлое края.

Дело в том, что набеги южных соседей на Рязанские земли случались весьма часто. И подобраться незамеченными по здешней лесистой местности прямо к поселениям врагу не составляло бы труда. Если бы не грибы. Они росли — и по-прежнему растут тут — в таком большом количестве, что неприятель непременно наступал на упругие шляпки. А это, конечно, обнаруживали местные разведчики, мониторя окрестности. Так рязанцы успевали подготовиться к отражению атаки неприятеля.

С тех пор утекло много воды реки Трубеж, на которой стоит современная Рязань. В России, кстати, как минимум две реки Трубеж. При впадении другой в Плещеево озеро был основан Переславль-Залесский в Ярославской области. Кстати, Рязань раньше именовалась Переяславлем-Рязанским и получила современное название только в 1778-м — в память о разрушенном ранее монголо-татарами поселении южнее. Месторасположение первой Рязани на берегу Оки при Спасском затоне сегодня ездят осматривать жадные до знаний туристы. Там среди лугов сохранились руины храма и есть следы раскопок — археологи тут продолжают исследования.

Происхождение слова «Рязань» часто связывают с понятием «отрезанных земель», в которые превращались здешние низины и луга по весне с разливом реки Оки. Сохранились воспоминания путешественников, которые оказывались отрезаны от дороги на Москву, например, в районе Солотчи, куда и сейчас попасть можно только по мосту. А когда-то если они не успевали проскочить до схода льда и таяния снегов, то были вынуждены ждать неделями спада высокой воды. Те же, кто соглашался сесть в лодку, тоже не скупятся на эмоции в описании высоких волн и сильного ветра — будто они пересекали бескрайнее море.

❶



ФОТОБАНК ЛОРИ

❷



SHUTTERSTOCK PREMIER / FOTODOM

❸



GETTY IMAGES

❶ Начало прогулочного маршрута «Тропа Паустовского» — в районе Солотча в Рязани

❷ «Влюбленная пара» — композиция из серии «Грибы с глазами» в Рязани. Скульпторы Василий и Полина Горбуновы

❸ Успенский собор и колокольня Рязанского кремля

❹ Озеро на кордоне 273

❹



АННА ЧЕРНИКОВА

Впрочем, когда с высокого монастырского холма в Солотче смотришь вниз на извилистые русла Солотчи и Старицы и на равнину за ними до горизонта, образ моря рождается с легкостью. Да и было оно тут в древности — в песчаных карьерах под Рязанью сейчас часто находят акульи зубы и окаменелых моллюсков.

Солотчинский монастырь стоит с 1390-го. Был основан представителем рязанской ветви Рюриковичей Олегом Рязанским. В его истории есть эпизод, когда в XVIII веке рухнул храм на краю холма, подмытый разлившимися реками. Но сегодня берег укреплен, а посетители любуются постройками монастыря конца XVII века, в том числе Свято-Духовской церковью по проекту Якова Бухвостова, одного из основоположников нарышкинского барокко.

Сохранилась фотография Солотчинского монастыря 1930 года. Ее сделал приехавший в Солотчу тогда писатель Константин Паустовский. Впрочем, в самой Рязани он бывал и раньше — наведывался с 1923-го к родственникам первой жены.

С 1930-го Паустовский стал регулярно снимать домик в Солотче. В первый год поселился у соседей местного таланта — гравера Ивана Пожалостина, потом приноровился арендовать баню у его родственников. Привозил сюда семью и друзей. И много работал. Здесь им написаны основные вещи следующих 20 лет.

Сегодня в музее Пожалостина рассказывают про прогулки Паустовского с семьей художника по окрестным полям и лесам. А леса тут на песчаной почве сосновые. Сейчас в них размечены многокилометровые «Тропы Паустовского» для современных любителей трекинга. А когда-то писатель бродил по ним с ружьем в компании верного пса. Или отправлялся на рыбалку. Увиденным в мещёрских лесах и на разливных лугах Оки делился и в очерках, и в письмах друзьям.

«Вчера я ходил на Промоину, а оттуда прошел лугами на пески и обратно домой. Воздух острый, свежий, и очень трогательно доцветают последние цветы — желтая ромашка, гвоздика и одуванчик. Трава уже пожелтела. Сад тоже начал желтеть. Я через каждые два-три часа, когда работаю, выхожу в сад проветриться»,— рассказывает он в письме ко второй жене Валерии в сентябре 1938-го.

Добраться даже в те годы сюда, кстати, было не то чтобы просто. Либо по Оке и потом на телегах. Либо по железной дороге до Тумы, а оттуда на узкоколейке до Солотчи через Спас-Клепики.

От Спас-Клепиков легко пробраться песчаной дорогой по сосновому бору до кордона 273, называемого сегодня именем писателя. Тут жил с семьей лесник Алексей Желтов, с которым Паустовский подружился и к которому наведывался пожить. природа тут та же, которую так ценил Паустовский,— прозрачный воздух, летом запах смолы от прогретых солнцем сосен и комариный звон в лесной тиши.

Удивительно, но совсем иные пейзажи в самих Спас-Клепиках. Тут сплошь березы — коренастые, вовсе не изящные подмосковные, с бело-черными крепкими стволами. Спас-Клепики — точка пересечения не во времени, но в пространстве двух талантов. Еще до путешествий Паустовского по Мещёре здесь с 1909-го три года провел в церковно-приходской школе подростком Сергей Есенин. Он уехал отсюда в Москву 16-летним. И увез свою поэзию и свое ощущение России. Как оно зародилось и во что вылилось, рассказывают и в здешнем музее в здании школы, и в родном Есенину Константинове, тоже рязанском, на высоком берегу Оки. Там березы гораздо выше — подпирают синее-синее небо. А само оно сливается с далекой-далекой линией горизонта за бескрайними полями.

«Есенину я обязан многим,— напишет Паустовский в „Книге скитаний“. Он научил меня видеть небогатую и простую Рязанскую землю — ее синеющие речные дали, обнаженные ракиты, в которых посвистывал октябрьский ветерок, пожухлую крапиву, перепадающие дожди, молочный дым над селами, мокрых телят с удивленными глазами, пустынные, неведомо куда ведущие дороги». Чем быть обязанным им обоим — и Рязанщине после путешествия сюда,— дело каждого ее любителя. А нелюбителями отсюда не уезжаю. *W*

W на диване

Следствие ведут неудачники

Вышел сериал «Отдел нераскрытых дел»

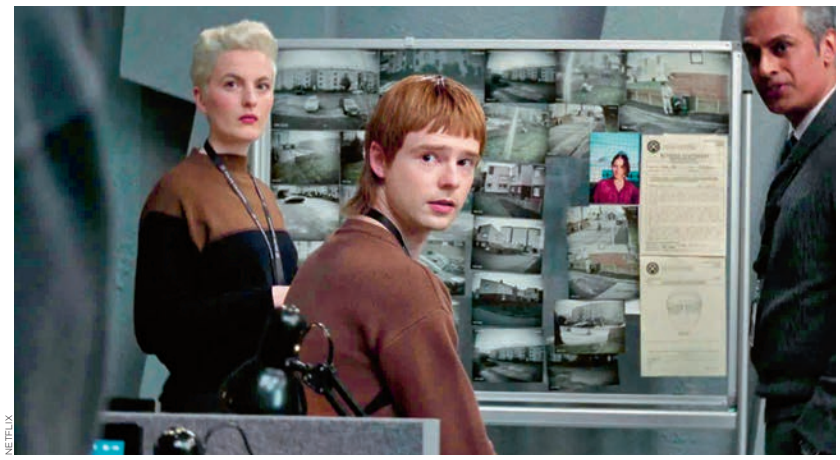
В новом детективном хите на Netflix от режиссера «Ход королевы» подстреленный бандитом, но выживший полицейский ищет пропавшую без вести прокуроршу. Сюжет позаимствован из датского фильма вместе с мрачной атмосферой сканди-нуара, которая отлично ложится на шотландскую почву.

Текст: Татьяна Алешичева



NETFLIX

Когда в 2000-е годы в мире случился бум скандинавского нуара — сначала в литературе, а потом на телевидении,— самыми ярыми его фанатами стали англичане, основоположники детективного жанра. Показы остросюжетных скандидрам демонстрировали высокие рейтинги в Великобритании, а скандинавских звезд приглашали сниматься в чем-нибудь английском. Наконец, сами англичане научились снимать скандинавский детектив: наступая на пятки шведам, заново экранизировали серию романов Хеннинга Манкелля про полицейского инспектора Валландера (2008), создали скандинавский по духу и сеттингу заполярный нуар «Фортитьюд» (2015), сняли ремейк норвежского медицинского детектива «Валькирия», перенеся действие из Осло в Лондон («Темпл», 2019). «Отдел нераскрытых дел» — плод той же островной любви к скандинавской смурной эстетике, которая прижилась в Шотландии как родная. Датчане экранизировали серию романов Юсси Адлера-Ольсена про детектива Мёрка в серии фильмов с общим названием «Мистериум» (2013–2021), а теперь Мёрк заделался англичанином и поселился в Эдинбурге — в Шотландии он пришлый, когда-то женившийся на местной, что позволяет показать теперь уже шотландскую колоритную смурь как бы со стороны.



NETFLIX

Скандинавский полицейский в литературной и киношной традиции, как правило, человек с незадавшейся семейной жизнью и пониженными социальными навыками (на пике моды на сканди-нуар на футболках с изображением Сары Лунд из «Убийства» и Саги Норен из «Моста» красовалась надпись «Аутичный скандинавский коп»). Мёрк (Мэттью Гуд) теперь хоть и англичанин, в полной мере этой традиции наследует — он невозможен. На окружающих ему плевать, включая начальство и коллег, и те платят ему той же монетой. На то у детектива есть причины: жена давно ушла, бросив на его попечение пасынка, а потом случай на работе разделил его жизнь на «до» и «после»: при осмотре места убийства по наводке патрульного Мёрк с напарником нарвались на бандитскую засаду. Патрульный был убит на месте, напарник парализован, а отделавшийся ранением Мёрк вынес из передряги неизбывное чувство вины — это он недосмотрел и не дождался подкрепления. Он и раньше был не подарок, а теперь обзавелся шрамом на шее и ПТСР в душе — но категорически не хочет посещать положенного по протоколу психолога.

Начальница эдинбургской полиции норовит отделаться от Карла Мёрка и использует для этого подвернувшийся предлог: чтобы представить работу полиции в выгодном свете в прессе, власти выделяют средства на «отдел нераскрытых дел», который должен заняться «висяками» — заново пересматривать громкие старые дела, зашедшие в тупик. Под этот показушный проект Мёрк получает место в подвале под офис, напарника-сирийца Акрама (Алексей Манвелов) и гору пыльных коробок со старыми делами. Сирийский эмигрант Акрам, спокойный вежливый мужчина, которого никто не принимал всерьез, умеет такое, что Мёрку и не снилось,— по-видимому, на родине он работал в спецслужбах. Именно он видит потенциал в «глухаре» о пропавшей четыре года назад прокуроршe Меррит Лингард (Хлоя Пирри). Та проиграла в суде дело против жестокого богача, столкнувшего жену с лестницы, а потом бесследно исчезла во время путешествия на пароме — ее сопровождал брат с расстройством речи, так что рассказать, куда делась Меррит, он не может.

Играющий Мёрка Мэттью Гуд — один из самых пригожих британских актеров с бронебойным обаянием, которое не спрячешь за неряшливой бородой геолога и дерзкими манерами. В первых эпизодах каждые 10 минут кто-нибудь сообщает с экрана, что его герой невыносим и с ним невозможно иметь дело — но зрителя не проведешь: очевидно, что перед нами мужик с золотым сердцем. Сериал использует сразу две детективные техники: это так называемый «whodunit» (искаженное написание фразы «Кто это сделал?») и противоположный ему «howcatchem» («Как их поймать?»). В первом случае сыщик вычисляет преступника, а во втором знает или догадывается, кто совершил преступление, и его задачей становится найти улики. Здесь нам сразу предъявляют Меррит, которую таинственные негодяи держат в барокамере в каком-то заброшенном ангаре, а по ходу дела выясняется, что врагов у нее полно — но кто из них похититель?

По антуражу новое телешоу напоминает недавний британский сериальный хит «Медленные лошади», где речь идет о похожем отделе, собранном из агентов-лишенцев, от которых начальство предпочло избавиться, отправив перебирать бумажки в подвал — а они взяли и показали такую эффективность, что задымились небеса. К финалу сезона Мёрк собирает такую же команду из калек и неудачников, которая стоит целого полицейского управления,— дай бог, чтобы англичане расстарались и сняли еще пару-тройку сезонов, ведь материал позволяет: у Адлера-Ольсена уже 11 романов про Мёрка. *W*

Расширенные версии материалов Weekend, больше иллюстраций и текстов — на странице издания www.myweekend.ru

в Telegram каждый день Weekend

РЕКЛАМА 16+

W в кино

Снаружи всех измерений

Кинопремьеры недели

Все что угодно может обернуться чем угодно: сверхчеловек легко превращается в суперзлодея, дар божий — в дьявольское искушение, а груз ответственности — в непосильную ношу. Классика аниме, фестивальное сатирическое драмеди и душещипательная драма про деменцию — все про непрошеные «подарки» свыше.

Текст: Павел Пугачев

«Акира»
Режиссер Кацухиро Отомо



В отстроенном на руинах третьей мировой мегаполисе Нео-Токио снова все не слава богу. Неофашистский режим лютует, а в низах зреет революция: вокруг стремительно стареющего и обладающего сверхспособностями мальчика Акиры растет религиозный культ. Кажется, вот оно, второе пришествие.

Да, не впервые за последнее время главным релизом недели становится культовая классика. Вот только «Акира» (1988) нисколько не потерял свежести: если в определении «киберпанк» слово «панк» кажется чем-то избыточным, то уж точно не применительно к этому вызывающе несовершенному, бунтарскому и злому произведению.

«Что знает Мариэль»
Режиссер Фредерик Хамбалек



Школьница Мариэль (Лаэни Гайзелер), получив пощечину от подруги, обрела дар: теперь она может слышать все, что говорят ее родители. Так она узнает про мамины измены, папины проблемы на работе и все прочее, чего детям знать не положено, да и не хочется.

Кризис «института семьи» — одна из любимых тем современного немецкого и шире — европейского — кино. Но критики и первые зрители сравнивают это драмеди не с, допустим, «Жизнью» Маттиаса Гласнера, а с сатирическими эскападами Йоргоса Лантимоса и Рубена Эстлунда, а также… триллерами М. Найта Шьямалана. Так что ждем сюжетных поворотов и смысловых подвохов.

«Великая Лилиан Холл»
Режиссер Майкл Кристофер



Заслуженная бродвейская звезда Лилиан Холл (Джессика Лэнг) незадолго до очередной премьеры сталкивается со стремительно прогрессирующей деменцией и пытается скрыть это от близких и окружающих.

Снятая режиссером фильма «Джиа» (1998) драма вдохновлена реальной историей жизни Мэриэн Селдес (1928–2014) — легенды американского драматического театра, педагога Кевина Спейси и Вэла Килмера, обладательницы премии «Тони». Сценарием, написанным ее племянницей Элизабет Селдес, некоторое время интересовалась Мерил Стрип, но после очередного переноса старта съемок ее заменила Джессика Лэнг. Так или иначе великая сыграла великую.

W с книгой

Рассказы и показы

Книжные новинки конца июня

Малый жанр в прозе, новое кино на экране и опера на сцене против жизни вне ее.

Текст: Владимир Максаков



Анжелика Артюх

«Новый Голливуд. Новаторы и консерваторы»

«Новое литературное обозрение»

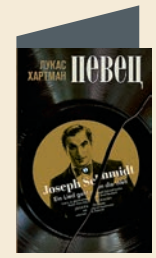
Кино не существует вне контекста, и Новый Голливуд формировался в том числе как реакция на вьетнамскую войну. Прекрасно написанное и глубокое исследование. Без Нового Голливуда нет и современного в том виде, в каком мы его знаем,— а значит, во многом и мы сами были бы другими. Перед лицом неоконсерватизма люди мыслили гораздо свободней, и это среди прочего определило, как будет развиваться кино. Книга прежде всего о режиссерах, артистах и фильмах, но еще и о перевороте в творческом сознании. «Фабрика грез» требовала невозможного и чуть не изменила мир. Новый Голливуд напоминает о том, что мы по-прежнему находимся на плечах гигантов — и это дает возможность использовать их уникальный опыт.



«Уклады: рассказы»

«Альпина нон-фикшн»

Сегодня рассказы редко выходят в сборниках и воспринимаются в основном как первая ступень к роману. «Уклады» на этом фоне — нечаянная радость. Название говорит о текстах-фундаментах, которые в силу объема кристаллизуют творчество 13 авторов, в том числе Даши Благовой, Ислама Ханипаева, Ольги Птицевой, Дениса Осокина, Дмитрия Захарова, Ксении Буржской и Евгении Некрасовой. Рассказы требуют легкого дыхания, но оставляют желание домыслить себя и выйти за границу текста, ведь повседневность живет воображением. Общая, но ненавязчивая тема — преломление традиции и современности в судьбах героев. Что-то казавшееся почти неизменным вдруг становится точкой отсчета для нового. Возможно, один из самых необычных — и красивых — срезов современной русской прозы.



Лукас Хартман

«Певец»

Перевод: Александр Кабисов

«Книжники»

Предыстория холокоста, рассказанная через судьбу Йозефа Шмидта, певца-еврея, прославившегося в опере и в синагоге, на радио и на пластинках. Музыкальный портрет Европы первой трети XX века, где концерты, гастроли, записи ощущаются как жадная передышка между войнами. Опера — метафора жизни, и пока на сцене играется тщательно срежиссированная трагедия, настоящая разворачивается за кулисами в широком смысле, а Йозефа Шмидта может пригласить к себе в ложу его тезка Геббельс. Фирменная еврейская самоирония: лучше всего великому тенору удавались трагические партии. Умное, грустное, но все еще необходимое размышление о культуре и тоталитаризме.

познавательный *W*

«Черный квадрат» раздора

Краткая история главной картины XX века

В июне 1915 года Казимир Малевич написал свою главную работу и одну из главных картин русского авангарда. Рассказываем, откуда появился замысел, как он воплощался и чем был для автора и его современников.

Текст: Ульяна Волохова



❶ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

1 **«Черный квадрат» — это манифест.** В 1915 году Малевич был в интенсивных поисках нового художественного языка. Кубизм и футуризм, которыми он был занят последние годы, все же тяготели к предметности, а Малевич хотел перешагнуть через эту условность. «Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование. <…> А это возможно тогда, когда мы лишим все наши искусства мещанской мысли — сюжета и приучим сознание видеть в природе все не как реальные вещи и формы, а как материал, массы, из которого надо делать формы, ничего не имеющие общего с натурой. Тогда исчезнет привычка видеть в картинах Мадонн и Венер с заигрывающим, ожиревшим амуром»,— объяснял он в своей теоретической работе «От кубизма и футуризма к супрематизму» в 1915-м. Эта книга вместе с написанным в том же году «Черным квадратом» стала манифестом нового искусства, разрабатываемого Малевичем,— супрематизма, который должен был освободить форму и цвет от необходимости обслуживать предметность или сюжетность и сделать их самих содержанием живописи. Началом и главным элементом этого искусства Малевич провозгласил «Черный квадрат» — «зародыш всех возможностей»: «Он является родоначальником шара или куба, из нескольких квадратов можно сложить прямоугольник или крест. Черный квадрат принимает при своем развитии страшную силу, его распадение несет удивительную культуру в живопись».



❷ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

2 **Образ «Черного квадрата» возник в окне.** В этом по крайней мере один раз признался сам Малевич. На одной из встреч со студентами художественных школ Витебска и Смоленска его спросили, откуда он черпал вдохновение для «Черного квадрата». В ответ Малевич рассказал, что после ночного снегопада утром подошел к окну и был поражен контрастом между цветом только что выпавшего снега и черным ранцем на спине гимназиста, спешащего на учебу,— это впечатление и стало началом картины. Возможно, подтверждением этой истории можно считать другое полотно Малевича с участием черного квадрата — «Черный квадрат и Красный квадрат (Живописный реализм. Мальчик с ранцем)» (1915).

3 **Под «Черным квадратом» есть еще две картины.** То, что на холсте Малевич сначала написал другую картину, стало понятно давно: сквозь кракелюры «Черного квадрата» видны яркие цвета. Однако когда в 2015 году в Третьяковской галерее провели рентгеновский и микроскопический анализ слоев краски, выяснилось, что на этом холсте на самом деле целых три картины. Первой Малевич написал кубофутуристическую работу, в том же стиле и в похожей композиции сделаны, например, его «Дамы у афишного столба». Потом художник перекрыл ее картиной, которую исследователи называют протосупрематической,— для нее он использовал синий, желтый, розовый и зеленый. И уже поверх был написан «Черный квадрат».

4 **На картине на самом деле изображен не квадрат.** Квадратом является правильный четырехугольник с равными сторонами и углами, а у фигуры, написанной Малевичем, нет ни одной одинаковой стороны и нет ни одного одинакового угла, то есть в формальном смысле она четырехугольник. В каталоге «0,10» картина и была указана как «Четырехугольник», но после выставки Малевич стал игнорировать геометрическую условность и называл фигуру квадратом.

5 **«Черный квадрат» не первый черный четырехугольник в истории.** Самые ранние похожие изображения можно найти в молитвенниках эпохи Возрождения — черными чернилами с красными каплями в них закрашивали несколько страниц в память о казни Иисуса Христа. Позже этот прием усиления текста визуальным образом перешел в светскую похоронную традицию — черную страницу можно найти, например, в книге 1649 года на смерть короля Англии Карла I, а оттуда в художественную литературу — такой страницей Лоренс Стерн в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» (1759) отметил гибель Йорика. В другом смысле черный четырехугольник использовал в своем философском трактате 1617 года мистик Роберт Фладд «История двух миров» — им он проиллюстрировал первый этап развития космоса, подписав каждую сторону фразой «И так до бесконечности». В 1854 году французский художник Гюстав Доре сделал эту фигуру частью политической сатиры. В разгар Крымской войны, в которой Франция была членом коалиции, противостоящей Российской империи, и на волне патриотического подъема Доре написал и проиллюстрировал насмешливую книгу «История святой Руси». В ней черный четырехугольник с подписью «Истоки России теряются во мраке древности» наглядно демонстрировал первые века истории страны. А в 1882 году французский драматург Поль Бийо написал шуточную черную монохромную картину «Битва негров в тоннеле», спустя 15 лет его приятель поэт Альфонс Алле развил эту остроту в целую серию. Свой черный четырехугольник он назвал «Битва негров в пещере ночью» и добавил к нему четырехугольники всех цветов, каждому дав поэтическое название. Красный, например, он назвал «Уборка урожая помидоров на берегу Красного моря апоплексическими кардиналами», а белый — «Первое причастие малокровных девушек в снегу».

6 **Малевич использовал «Черный квадрат» как автограф.** В 1919 году он возглавил в Народной художественной школе Витебска мастерскую супрематизма — УНОВИС («Утвердители нового искусства»). Члены этого объединения нашивали на рукава своей одежды изображение «Черного квадрата» как знака принадлежности к учению Малевича о форме и цвете. В 1922 году мастерская существовать перестала, но Малевич продолжил использовать картину как свою собственную эмблему или автограф и подписывал им свои работы. Так, например, схематичное изображение «Черного квадрата» можно найти в нижнем правом углу «Автопортрета».

7 **«Черные квадраты» участвовали в похоронах Малевича.** Супрематизм, по мысли художника, должен был стать не только новым художественным мировоззрением, но и новым мистическим, крайней точкой которого он видел смерть. Казимир Малевич умер 15 мая 1935 года. Четких указаний на то, как должны выглядеть похороны, Малевич не дал, завещав лишь кремировать его, а прах захоронить в любимой подмосковной деревне Немчиновке. Поэтому похороны его ученики и друзья спланировали в духе разработанной художником новой, пришедшей на смену традиционной «супрематической обрядности», и на каждом этапе их сопровождала главная картина Малевича. Гроб был выполнен в виде супрематической фигуры, напоминающей крест, в голове которой был изображен черный квадрат, а в ногах красный круг. На гражданской панихиде в Ленинграде «Черный квадрат» 1923 года висел над гробом. А на капоте перевозившей его машины был прикреплен «Черный квадрат» 1932 года. На вагоне товарного поезда, в котором тело Малевича доставили в Москву, тоже нарисовали черный квадрат, а на месте захоронения праха в Немчиновке установили белый куб с черным квадратом. *W*

❶ Казимир Малевич. «Черный квадрат», 1915

❷ Казимир Малевич. «Автопортрет», 1933