

ВСЕРОССИЙСКАЯ ОЛИМПИАДА ШКОЛЬНИКОВ
ИСКУССТВО (МХК). 2024–2025 уч. г.
ШКОЛЬНЫЙ ЭТАП. 10 КЛАСС
ЗАДАНИЯ

Максимальный балл за работу – 48.

Уважаемый участник!

При выполнении заданий вам предстоит определённая работа, которую лучше организовывать следующим образом:

- внимательно прочитайте задание и посмотрите на предложенные вам источники;
- если вы не уверены в ответе, не волнуйтесь – в материале заданий очень часто содержатся важные детали, опираясь на которые вы логически можете прийти к верному ответу;
- чётко распределяйте собственное время, обращая внимание на количество баллов за каждое задание.

За каждый правильный ответ вы можете получить определённое членами жюри количество баллов, но не выше указанной максимальной оценки.

Сумма набранных баллов за все решённые вопросы – итог вашей работы. Максимальное количество баллов – 48.

Задания считаются выполненными, если вы вовремя сдали их членам жюри.

Желаем успеха!

Отражение культуры Древней Руси в искусстве русского модерна

Хронологические рамки эпохи модерна, как правило, предполагают разговор о произведениях, созданных в период с 1880-х годов до второй половины 1910-х годов.

Само понятие стиля «модерн» до сих пор проблематизировано в среде искусствоведов, по сей день как эстетические, так и временные рамки этого стиля могут стать предметом полемики. Более того, даже название стиля сильно колеблется в зависимости от географии. По словам искусствоведа Г. Ельшевской «в каждой из стран этот стиль назывался по-своему: модерн, сецессион, либерти, ар-нуво, югендстиль. Проще говоря, «новый стиль». Слово «стиль» само по себе важно — оно означает озабоченность формой. В каждой стране модерн существует в собственных формах, но есть общее: формы берутся из всего культурного запаса человечества, из общей памяти». Иными словами, искусство модерна во всех странах проявляет разной степени интенсивности интерес к национальному наследию, и русский модерн здесь не является исключением.

Будучи первоначально элитарным стилем в первую очередь светской городской культуры, довольно быстро модерн начинает проникать в консервативное по сути церковное искусство. И именно древнерусское искусство – как наиболее древние, хоть и немногочисленные, домонгольские памятники, так и более поздние - оказалось важным источником осмысления в храмовой архитектуре, живописи, предметах декоративно-прикладного искусства. В дореволюционной России расцвет модерна как стиля совпал по времени с довольно мощной волной религиозного обновления, трагически прерванного событиями 1917 года. Совершенно закономерным следствием этого стало обращение многих композиторов к церковной музыке, в которой также осмыслялось древнерусское наследие.

В светской культуре эпоха модерна ещё и период обновления театрального искусства. Режиссёры и художники театра совершенно особым образом осмыслили сценическое пространство, действие, и источником вдохновения для них часто служили именно идеи, образы, стилистические решения русского средневекового искусства.

Весь этот процесс можно было бы назвать «возвращением к истокам», если бы не один парадокс - обращение к очень древним историческим пластам в культуре становится основой для живого и самобытного новаторства в архитектуре, живописи, музыке, театральном искусстве. В этом отношении «стратегия» модерна оставалась живой и после 1917 года, когда многие поиски рубежа XIX–XX веков, хотя и перестали быть центром культурного процесса, всё же продолжили существование на его периферии.

В комплекте заданий школьного этапа олимпиады вам предлагается поразмышлять над встречей двух разных культурных эпох, их диалогом.

Задания 1–2

Несмотря на то, что сейчас мы в первую очередь говорим об архитекторе Алексее Викторовиче Щусеве как об авторе Казанского вокзала и мавзолея В.И. Ленина, в 1900–1910-х годах он много и плодотворно работал в области храмового зодчества, переосмысляя архитектурные традиции разных регионов и периодов истории Древней Руси. Заостряя, иногда на грани гротеска, выделяя и противопоставляя архитектурные формы, Щусев находил новые способы «говорить» о сакральном.

В задании собраны фотографии лишь нескольких из его наиболее значительных сооружений этого жанра.



1



2



3



4



5



6

1. Попробуйте, исходя из описания, понять о какой церкви идёт речь. Выберите соответствующую фотографию.

Первый из приведённых храмов Щусев начал строить в 1906 году, исходя из размеров и форм княжеских новгородских соборов начала XII века. Облик постройки определяют выделенная в отдельный объём лестничная башня и линии закомар, обрисовывающие неравные прясла, больше всего напоминающие Рождественский собор Антониева монастыря в Новгороде.

2. Вторая из приведённых в наборе церквей тоже построена с оглядкой на новгородский опыт, однако в ней преобладают традиции псковских храмов XV–XVI веков, таких как церкви Николы со Усохи и Покрова и Рождества у Пролома. Контрасты больших и малых, широких и узких объёмов, отличающие эти сооружения, в постройке Щусева трактованы как особенности формообразования эпохи модерна.

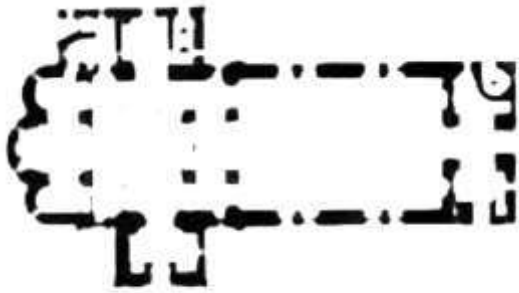
3. Одновременно Щусев возвёл и небольшую усадебную церковь. Общие объёмы храма вновь восходят к Пскову и Новгороду, однако облицовка известняком и порталы, покрытые каменной резьбой, говорят об интересе мастера к памятникам Владимиро–Суздальского княжества. Так, Щусев сближает архитектурные традиции исторически разных регионов Древней Руси, видит в их синтезе мощный импульс обновления языка религиозного искусства.

4. Перед переворотом 1917 года архитектор заканчивает церковь, которая при первом взгляде производит впечатление целого монастыря: стена с широкими башнями и проездными воротами завершается надвратным храмом. Ориентиром для архитектора служат уже не Новгород и Псков, а архитектура ростовских земель, в первую очередь сам ростовский кремль, окончательно сложившийся в XVII веке.

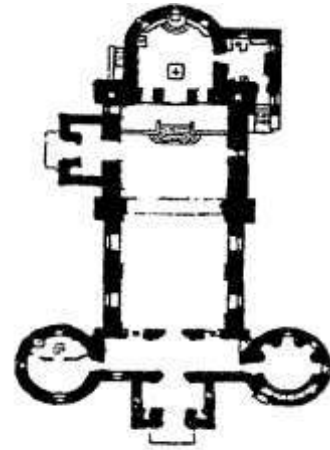
5. Одновременно, в 1910-е годы, без непосредственного участия самого Щусева возводятся два храма по его проектам в Италии. В силу того, что эти православные храмы расположены за границей и предназначены для русских паломников, стиль обоих сооружений отличается археологической точностью, гораздо большей близостью построек к их средневековым «образцам».

Один представляет собой «копию» маленького новгородского храма XIV–XV веков с фасадами, увенчанными щипцами. Резкость и напор линий модерна проявляются здесь лишь в крутизне наклона и мощи ползучих арок перехода, тесно примыкающего к церкви.

6. Другой выполнен в стилистике «дивного узорочья» московских купеческих храмов первой половины XVII века – его бесстолпный объём завершён рядами кокошников и пятью изукрашенными главами, а фасады декорированы цветными колонками, арками, поясами и ширинками.



А



Б

7. Посмотрите на изображение А. План какого из приведённых в задании храмов А.В. Щусева представлен на этой иллюстрации?
8. Посмотрите на изображение Б. План какого из приведённых в задании храмов А.В. Щусева представлен на этой иллюстрации?

Задания 9-11

В 80-е годы XIX века историк искусства и археолог А.В. Прахов возглавлял несколько проектов, связанных с изучением домонгольской культуры средневековой Руси. Одним из них была реставрация и поновление фресок XII века в Кирилловской церкви в Киеве. Открытие и изучение этого памятника и самим Праховым, и кругом его единомышленников воспринималось как приобщение к высокой византийской культуре, которую теперь можно было увидеть не только в мозаиках Венеции и Торчелло, но и во фресковых ансамблях Древней Руси (в то время памятники византийской культуры, находящиеся на территории Турции, посмотреть было очень сложно).

Руководить реставрацией фресок Кирилловской церкви должен был М.А. Врубель. Ему же Прахов поручил написать на стенах храма несколько фигур и композиций взамен утраченных, а также создать образы для иконостаса. Прежде чем приступить к реставрации и созданию фресок, Врубель погрузился в изучение памятников изобразительного искусства древнего Киева, а также книг и фотографий по византийскому искусству из богатой библиотеки Прахова.

В 1884 году Врубель написал в церкви несколько фресок. Одной из самых известных среди них является фреска «Сошествие Святого Духа на апостолов», расположенная на своде хор храма. Посмотрите на иллюстрацию работы Врубеля и внимательно прочитайте два текста, написанные об этой фреске двумя ведущими историками искусства второй половины XX века. Внутри каждого текста отрывки даны в перемешанном порядке, за исключением первых абзацев, которые стоят в начале.



9. Восстановите логику анализа работы Врубеля внутри текста, расположив фрагменты в правильном порядке. Обратите внимание, что первый абзац текста уже находится на нужном месте.

Текст А

1. Опыт изобразительной пантомимы, наследующим основной принцип второй половины XIX века, в искусстве Врубеля является композиция Сошествие Святого Духа на апостолов в Кирилловской церкви в Киеве. Указывалось на общее сходство этого произведения Врубеля с концепцией Явления Христа народу Александра Иванова. Однако если у Иванова событие строилось как историческое и вся метафизическая, христианская, преобразовательная проблематика погружалась внутрь зрелища, как оно могло бы сложиться в действительности, а все моменты, указывающие на чудесный характер происходящего (например, голубь и сияние над головой Христа), устранялись, то у Врубеля всё обстоит прямо противоположным образом: словно зная, что его будут сопоставлять с Ивановым, он форсировал в своей росписи как раз чудесный, мистический характер происходящего.

2. Но в результате получается, что сцена начинает выглядеть заседанием некой мистической секты, где собравшиеся каждый по-своему ждут результатов вкушения чуда. Выходит нечто похожее на иллюстрацию к завершающей главу канонического текста реплике, передающей натурально-реалистическую трактовку тогдашними иерусалимскими «вульгарными материалистами» приключившегося с апостолами чуда: «А иные, насмехаясь, говорили: они напились сладкого вина» (Деяния, 2, 13).

3. Дарование Святого Духа, нисшедшего в день Пятидесятницы на апостолов, ближайшим образом выражается в обретении ими способности говорить на иных языках – во исполнении завещанной им Иисусом миссии проповедовать Слово Божие «в иных языках», то есть племенах, населяющих землю. Если иметь в виду отмеченное ранее пристрастие русского искусства к сюжетам, где движущим началом изображения выступает слово-весть, то этот избранный Врубелем для росписи сюжет является квинтэссенцией подобного рода сюжетов, как бы сверхсюжетом, – и Врубель решает его в свойственном русской живописи пантомимическом стиле, используя портретную экспрессию лиц.

4. Такое парадоксальное сочетание – настаивание на чудесном характере события и вместе с тем почти натуралистически портретная пантомимическая экспрессия – приводит к тому, что композиция выглядит как изображение людей в паранормальной ситуации. Символичным оказывается поэтому то обстоятельство, что роспись выполнена в церкви, уже во время работы там Врубеля находившейся на территории приюта для душевнобольных. Когда

художник за год до начала болезни, в 1901 году, посетил монастырь и посмотрел свои кирилловские работы, то сказал сопровождавшему его тогда С. Яремичу: «Вот к чему, в сущности, я должен был вернуться». Он вернулся «к этому» в поздних своих рисунках, в частности в Видении пророка Иезекииля, будучи сам в лечебнице для душевнобольных.

10. Восстановите логику анализа работы Врубеля внутри текста, расположив фрагменты в правильном порядке. Обратите внимание, что первый абзац текста уже находится на нужном месте.

Текст Б

1. Как и другие евангельские сказания, сюжет «Сошествия Святого Духа на апостолов» имел в церковном искусстве свою иконографическую схему, закреплённую многовековой традицией. Врубель следовал схеме довольно близко, пользуясь, по-видимому, миниатюрами старинных евангелий. Но в трактовке фигур и лиц он проявил себя как художник современный, как психолог.

2. Есть что-то неприятное и в рисунке лучей с утолщениями посередине, напоминающих о паучьих лапах. Художник ещё не достиг стилевой гармонии в своей росписи – в конце концов, ведь это его первое большое произведение. Но сама группа апостолов, охваченных общим экстатическим подъёмом, по-своему выраженном в облике каждого, производит незабываемое впечатление.

3. По одним только рукам можно проследить сложную гамму переживаний: руки, то напряжённо стиснутые, то порывисто прижатые к сердцу, то в раздумье опущенные, то трепетно прикасающиеся к руке сидящего рядом. Роспись Врубеля заставляет вспомнить «Явление Христа народу» Александра Иванова, особенно близкого ему среди русских художников.

4. У его апостолов были живые прототипы. Раньше думали, что художник делал подготовительные эскизы с душевнобольных (Кирилловский храм находился на территории психиатрической лечебницы), но это неверно: сын А.В. Прахова Н.А. Прахов называет поимённо лиц, которые узнаются в «Сошествии», это киевские учёные, священники, археологи, среди них сам Адриан Викторович Прахов.

5. Двенадцать сидящих апостолов расположены полукругом, так что композиция вписывается в архитектурную форму свода. Посередине возвышается стоящая очень прямо фигура Богоматери. Фон синий, золотые лучи исходят из круга с фигуркой голубя, одеяния апостолов светлые, с перламутровыми переливами, создающие эффект свечения изнутри. Надо признать, что ощущается некоторое несоответствие между условной трактовкой фона, лучей и объёмной, отяжелённой телесностью фигур.

- 11.** Выберите из приведённых утверждений те, которые верны по отношению к тексту А, и те, которые отражают концепцию автора текста Б:
- 1.** Из двух текстов, приведённых в задании, этот написан позже, так как во многом он парадоксальным образом отталкивается от наблюдений, содержащихся в другом отрывке.
 - 2.** В подходе Врубеля к изображению религиозного сюжета автор выявляет черты портретного жанра, во многом определявшего развитие русской живописной школы в XIX веке.
 - 3.** Автор подчёркивает закономерность появления работ религиозной тематики в позднем творчестве Врубеля.
 - 4.** Автор говорит о противоречии мистического и натуралистического в произведении Врубеля.
 - 5.** Автор выявляет разницу в том, как художник трактует фигуры и задний план.
 - 6.** Автор подчёркивает, что художник сам осознавал предопределённость своего обращения к религиозным сюжетам.
 - 7.** Автор утверждает, что внутренняя экспрессия происходящего выражается через мимику и жесты героев Врубеля.

Задания 12-13

Одним из проявлений древнерусской музыки, дошедших до наших дней, является колокольное искусство, представленное сохранившимися инструментами и отчасти некоторыми традициями колокольного звона. Хотя искусство звонарей ввиду своего традиционализма представляет собой, по сути, «живое» древнерусское искусство, от эпохи к эпохе звоны существенно менялись, порой приобретая черты «новой», европеизированной музыки XVIII–XIX вв. Неудивительно, что на рубеже XIX–XX вв. на волне «переоткрытия» древнерусского искусства возникает желание (ввиду отсутствия древних нотных записей не вполне достижимое) возродить исконные звоны, найти в них свою, не вписывающуюся в классическую европейскую модель традицию. Наряду с изучением сохранившихся колоколов Позднего Средневековья музыканты, подобно художникам рубежа веков, обращались к древности как к источнику обновления современного искусства.

Одним из таких музыкантов был Константин Константинович Сараджев (1900–1942) – феноменально одарённый звонарь-виртуоз, искусство которого не вписывалось в рамки как академического, так и церковного искусства. Хотя активная деятельность Сараджева пришлась на советский период, можно смело сказать, что его идеи являются прямым продолжением поисков Серебряного века. С одной стороны, Сараджев выступил защитником древнего искусства и сделал многое для сохранения колоколов на фоне советских кампаний по изъятию церковных ценностей. Обладая экстраординарным слухом, звонарь записал в современной нотации звучания сотен колоколов Москвы, среди которых были и памятники XVI–XVII вв.; также он оказался причастен к перевозке ансамбля колоколов Даниловского монастыря в Гарвардский университет (США), что оказалось для них спасительным. В то же время творческий облик Сараджева выдаёт в нём художника новой эпохи: так, он тяготился служебным положением звонаря, подчинённого церковным нуждам, и создал утопический проект светской концертной колокольни. Наконец, как и многие художники начала XX века, Сараджев обнаруживал страсть к теоретизированию, за которым стояли не только научные идеи.

Перед Вами фрагменты документальной повести А.И. Цветаевой «Сказ о звонаре московском» (1927–1976), основанные на архивных материалах и представляющие собой пересказ доклада Сараджева в Московской консерватории в конце 1920-х гг. Ознакомьтесь с текстом и выполните задания.

О художественно-музыкальном значении колокола и о воспроизведении музыкальных произведений на колоколах¹.

Во всей области музыки есть два направления – наша музыка, к которой многие из нас очень привыкли, ей искренне преданы, как бы считают своим священным долгом отдавать себя ей, всего себя погружать в неё. Другая же – нечто совершенно иной конструкции, совершенно неведомого нам направления – колокол. Надо специально уделять время слушанию его, и делать это нужно не раз, чтобы глубоко вникнуть в свойства этой музыки, колокольной...

Теория всей колокольной музыки, все до единого правила её не имеют ничего общего с теорией и правилами обычной музыки. В теории колокольной музыки вообще не существует того, что называем мы «нотой»; тут ноты – нет, колокол имеет на своём фоне свою индивидуальную звуковую картину – сплетение звуковых атмосфер. (Звуковой атмосферой Котик² называл сумму звучаний колокола, сопровождающих основной, доминирующий его тон и представляющих собою, как правило, более высокие тона. – *Анастасия Цветаева*.) В колокольной музыке всё основано на колокольных атмосферах, которые все индивидуальны. «Индивидуальность» колокола в воспроизведении музыкальных композиций на колоколах играет колоссальную роль. <...>

...Я в колоколе различаю 18 и даже более основных тонов, свойственных данному колоколу, и без малейшего труда могу выразить их с помощью нашей нотной системы. Я и сделал это применительно ко всем в Москве и окрестностях выдающимся колоколам. Звучание колокола гораздо более глубокое и густое, чем в струнах – жильных, металлических; чем на духовом инструменте, чем в человеческом голосе. Это оттого, что каждый тон из 1701³ в колоколе даёт своё, определённое сотрясение воздуха, очень похожее на кружево, я так и зову это – «кружевом». <...>

Колокола по своей величине подразделяются на группы. В первой группе – самые мелкие, во второй – немного побольше, в третьей – ещё на немного больше, затем идут четвёртая, пятая, шестая группы и т.д. В одну группу включаются колокола, близкие друг другу по величине, виду и высоте звука. Каждая группа имеет в себе определённый, соответствующий ей по силе звук. Разумеется, чем больше колокол, тем сильнее его предельный удар. Тяжелее он – и более продолжителен его гул.

¹ Тезисы доклада разделены нами на тематические блоки, отличающиеся от порядка их изложения в источнике.

² Прозвище К.К. Сараджева.

³ По утверждениям Сараджева, он обладал способностью различать в рамках интервала октавы 1701 звук различной высоты (в то время как в классическом звукоряде в пределах октавы выделяют всего 12 звуков различной высоты).

На колокольне отдельно от всех – Большой колокол, фон, или основа. Звонит в него один человек, но могут и два. Затем – Педаль-колокол; в него звонят ногой с помощью нажима на доску. Педальных колоколов должно быть всегда два: первый, большой, и второй, малый. После педали следуют колокола клавиатуры. Игра на них производится с помощью клавишей, расположенных полукругом. Затем следуют колокола, на которых воспроизводится трель. Их два набора – первый состоит из 3 колоколов, второй – из 4...

На вопрос, мне в записке посланный, на каких в смысле подбора колоколах я предпочитаю звонить: на подобранных в музыкальную гамму или же никакой гаммы не составляющих, отвечаю: для меня это различие не имеет никакого значения: при звоне я руководствуюсь только характером индивидуальности колокола. А также не имеет для меня ни малейшего значения, если данный колокол с соседом своим даёт диссонирующий звук. В колокольной музыке нет никаких диссонансов...

В начале звона вы слышите строгие, медленные удары Большого колокола. Но вот удары эти начинают усиливаться и, дойдя до самой предельной точки силы, начинают стихать, сходя на нет; затем, дойдя тоже до определённой точки тиши, эти тихие удары превращаются постепенно в сильные удары, стремясь к точке предела. Потом, совершенно неожиданно, эти строгие удары превратятся в колоссальную, беспредельную тучу музыкальных звуков. Но что за гармония в этом звоне! Таких гармоний мы в нашей музыке не видим никогда – звуки стихают, как бы удаляясь; удалившись, слышны тихо или же даже почти не слышны; возрастают и, наконец, становятся перед нами высоченной стеной, покрывающей всех нас. Этот процесс продолжается длительно, и вдруг неожиданно во время экстаза звуков они начинают постепенно исчезать. И вот уже совсем нет их, затишье!..

12. Перед Вами развёрнутые характеристики новаций в музыке начала XX века. Установите соответствия между новациями и их характеристиками, выбрав верный ответ из выпадающего списка.

Характеристики новаций:

1. Звуковая система, использующая интервалы меньше полутона.
Выберите новацию, к этой характеристике.
2. Многозвучный комплекс, который при обычном слушании воспринимается как единое красочное целое, без выделения в нём обособленных звуков определённой высоты (в отличие от аккорда). В академической музыке некоторые черты такого рода комплексов усматривают уже в творчестве К. Дебюсси.
Выберите новацию, к этой характеристике.

3. Манифест итальянского футуриста Л. Руссоло, провозглашавший необходимость создания «новой музыки», основанной на звучаниях современного города, машин, заводов и т.п.

Выберите новацию, к этой характеристике.

4. Термин А. Шёнберга, предполагающий отказ от разделения звуковых сочетаний на благозвучные и неблагозвучные; активное использование сочетаний, ранее считавшихся неудобоваримыми.

Выберите новацию, к этой характеристике.

5. Один из методов композиции, письмо «точками», при котором музыкальная мысль излагается не в виде тем или мотивов (т.е. мелодий) либо сколь угодно протяжённых аккордов, а с помощью отрывистых, как бы изолированных звуков или кратчайших мотивов, окружённых паузами.

Выберите новацию, к этой характеристике.

6. Музыкальные произведения, написанные вне логики ладовых и гармонических связей, организующих язык тональной музыки. Основной принцип – полное равноправие всех тонов, отсутствие какого-либо объединяющего их ладового центра и тяготений между тонами.

Выберите новацию, к этой характеристике.

Новация	Характеристика
Атональная музыка	
Искусство шумов	
Микрохроматика	
Пуантилизм	
Сонор	
Эмансипация диссонанса	

13. Обратитесь к тексту доклада и определите, каким новациям, согласно взглядам К.К. Сараджева, соответствует «истинная» колокольная музыка.

Задание 14

Четвёртое действие пьесы А.Н. Островского «Гроза» собственно и происходит во время грозы в пространстве разрушенной пожаром церкви. Это кульминация трагедии; её внутреннего напряжения и драматизма, сосредоточенного не только в диалогах, но и в символах, в образно-метафорическом строе, в ощущениях и действиях главной героини – Катерины.

Вот ремарка к 4-му действию: «На первом плане узкая галерея со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки; кой-где трава и кусты, за арками – берег и вид на Волгу». Следующий за ремаркой диалог горожан разворачивает образ внутреннего пространства церкви:

1-й (*осматривая стены*). А ведь тут, братец ты мой, когда-нибудь, значит, расписано было. И теперь ещё местами означает.

2-й. Ну да, как же! Само собой, что расписано было. Теперь, ишь ты, всё впусе оставлено, развалилось, заросло. После пожару так и не поправляли. Да ты и пожару-то этого не помнишь, этому лет сорок будет.

1-й. Что бы это такое, братец ты мой, тут нарисовано было; довольно затруднительно это понимать.

2-й. Это геенна огненная.

1-й. Так, братец ты мой!

И ещё один диалог из шестого явления четвёртого действия.

Те же и барыня. (Барыня с двумя лакеями, старуха 70-ти лет, полусумасшедшая – так характеризует эту героиню драматург – ред.).

Барыня. Что прячешься! Нечего прятаться! Видно, боишься: умирать-то не хочется! Пожить хочется! Как не хотеться! видишь, какая красавица! Ха, ха, ха! Красота! А ты молишь богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введёшь! Вертопрахи на поединки выходят, шпагами колют друг друга. Весело! Старики старые, благочестивые, об смерти забывают, соблазняются на красоту-то! А кто отвечать будет? За всё тебе отвечать придётся. В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!

Катерина прячется.

Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдёшь!

Удар грома.

Все в огне гореть будете в неугасимом! (*Уходит.*)

Катерина. Ах! Умираю!

Варвара. Что ты мучаешься-то, в самом деле! Стань к сторонке да помолись: легче будет.

Катерина (*подходит к стене и опускается на колени, потом быстро вскакивает*). Ах! Ад! Ад! Геенна огненная!

Поразмышлять о том, как театральные художники двадцатого века решали пространство четвёртого действия «Грозы» А. Н. Островского и облик главной героини; каким образом осмыслили традиции фресковой живописи, иконописи, элементов церковной архитектуры; к каким приёмам прибегали, добиваясь сценической выразительности, предлагает Вам материал, собранный в задании.

Перед Вами эскизы четвёртого действия «Грозы», выполненные разными художниками двадцатого века; эскизы костюмов Катерины и фотографии актрисы, исполнявшей в одном из представленных спектаклей главную роль; а также тексты (художника и историка театра), описывающие этот спектакль.

14. Внимательно прочитайте тексты. Посмотрите на эскизы костюмов и фотографии задания. Обратите внимание на работу художника с цветом, декоративными элементами, с линией и пропорциями, с композицией. Подумайте, как театральные художник, режиссёр и актриса взаимодействуют с традицией русской иконописи и фресковой живописи, с особенностями национального костюма. Исходя из Вашего анализа, определите, какой из эскизов пространственного решения четвёртого действия пьесы А.Н. Островского «Гроза» (обозначены буквами) относится к тому же спектаклю, что и эскизы костюмов и фотографии актрисы, игравшей роль Катерины.

Текст 1

Размышляя над декорациями к «Грозе», я решил отказаться от иллюстративного подхода к пьесе Островского, я пытался создать фон, соответствующий стилю русской романтической драмы, показав при этом её национальные особенности.

Текст 2

Следующая декорация, где у Островского весьма кратко обозначена «узкая галерея со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки», давала внезапный и сильный красочный ответ на тему «любовной истомы». Полыхали красные, малиновые, багряные краски. Изображалась геенна огненная. <...> (*Художник – ред.*) написал развалины церкви, со стен которой глядели остатки большой фрески Страшного суда. На этом огненном фоне и завершалась трагедия – вопреки ремарке Островского <...> (*режиссёр – ред.*) не пожелал возвращаться к декорации первого акта.

Режиссёр и художник твёрдо вели зрителя от «благолепия» первой картины к сытости и довольству второго и третьего акта, затем – к романтической

томности и греховности оврага и в финале давали внезапную вспышку пламени. В этом пламени должна была погибнуть героиня. <...>

Так выступили наружу потайные мотивы замысла <...> (*режиссёра – ред.*). Избегая бытовой достоверности, отказываясь от прямого изображения «тёмного царства», превращая прозаический и дикий Калинов в некий сказочный град Китеж, <...> (*режиссёр – ред.*) вырывал всю драматическую ситуацию «Грозы» из конкретных исторических обстоятельств русской жизни середины XIX века. Но одновременно тем самым обнаруживал актуальность этой ситуации для начала века XX. Опоэтизированная, она обретала значение всеобщности. Вместо конкретного купеческого тёмного царства и тёмного быта выступала угаданная <...> власть тёмных духовных сил. Исконно русское выступало в обобщённом и грозном виде, прошлое сближалось с современностью и заставляло с тревогой думать о будущем. «В этой поэзии много тёмной силы, зла и уродства» – таков был, как мы только что убедились, эмоциональный итог и вывод спектакля. Что же этим тёмным силам противостояло? Другими словами, какова была тема Катерины? <...>

В рецензиях удача актрисы никем почти не была отмечена. Один только Вл. Боцяновский в «Биржевых ведомостях» писал: «<...> (*исполнительница главной роли – ред.*) – с её большими, глубокими, грустными глазами, со всем её скитским обликом, точно сошедшая с картины Нестерова, – Катерина, лучше которой не подыскать... При грозных прорицаниях её проникновенного голоса в театре водворялась мёртвая тишина... Становилось действительно страшно». <...>

Нестеровская, иконописная краса <...> Катерины, тонкой и хрупкой, страдальческий излом рук, горестный старообрядческий распев речи – всё это придавало героине спектакля скорбную отрешённость, почти сомнамбулическую отделённость от жизни. Катерина была сама по себе – и сама не своя – с невозможной любовью и неминуемой бедой, никому не способная открыться до конца, никем не понятая, никому не нужная. В полном и застывшем одиночестве двигалась она сквозь спектакль. <...>

Закутанная в платки, Катерина словно бы знала нечто никому неведомое, для всех скрытое. Она была нестеровская, но и – блоковская. Та женщина, которая прошла сквозь поэзию Блока, та, у которой «плат узорный до бровей», – вышла на <...> сцену, «так равнодушна и светла, как будто ангелу паденья свободно руку отдала». В отрешённости, в обречённости, в готовности к гибели была её завидная свобода. Это был заманчивый для <...> (*режиссёра – ред.*) образ романтической, в сущности, героини, противопоставившей нарядному, сытому и охальному балагану бытия некое, пусть смутное, пусть не вполне определённое, но всё же более высокое, гордое предназначенье.



1



2



3



4



5



6

Определите, какой из эскизов (А, Б, В, Г, Д) пространственного решения четвёртого действия пьесы А.Н. Островского «Гроза» относится к тому же спектаклю, что и эскизы костюмов и фотографии актрисы, игравшей роль Катерины (1, 2, 3, 4, 5, 6).



А



Б



В



Г



Д