

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA

ДЕКАБРЬ 2012



ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 11 (484)
ДЕКАБРЬ/2012

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Марк САРТАН**
Ответственный секретарь **Ельвира ТАХТАРОВА**
Билд-редактор **Елена КНЯЗЕВА**
Верстка и дизайн: **Анна МАХОТИНА**
Подготовка иллюстраций: **Владимир СОЛДАТЕНКО**
Корректор **Галина ЛЕВИНА**
Набор: **Татьяна СЕМЕНОВА**

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

Первая страница обложки: **РЕМБРАНДТ. Святое семейство**
Последняя страница обложки: **РЕМБРАНДТ. Саския в виде Флоры**

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

Роспечать:
32584 (бумажная версия), **26110** (электронная)
Почта России:
79067 (бумажная версия), **12688** (электронная)
Цена свободная

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-44315 от 18.03.11
в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 14.11.12, фактически 14.11.12
Заказ № Тираж 27 725 экз.
отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат»
ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

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



Документооборот Издательского дома
«Первое сентября» защищен антивирусной
программой Dr.Web

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

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

ГАЗЕТА ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Первое сентября

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Английский язык, Библиотека в школе, Биология, География,
Дошкольное образование, Здоровье детей, Информатика, Ис-
кусство, История, Классное руководство и воспитание школь-
ников, Литература, Математика, Начальная школа, Немецкий
язык, Русский язык, Спорт в школе, Управление школой, Физика,
Французский язык, Химия, Школьный психолог

В НОМЕРЕ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Союз трех
ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ3

Валентин
ДЬЯКОНОВ

Два художника, две судьбы
ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ6

Зона комфорта
ВЫСТАВКА «НЕОНОВЫЙ ПЕЙЗАЖ» НА ПЛОЩАДКЕ
АГЕНТСТВА ART RU8

ВИКТОРИНА

Елена
КНЯЗЕВА

«Мишура»10

ТЕТ - А - ТЕТ

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Пьер Огюст Ренуар
«Завтрак гребцов»
ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ12

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Волшебная кисть
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА
РЕМБРАНДА18

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Елена
МЕДКОВА

Стилевые течения XIX века
Романтизм, реализм, натурализм,
импрессионизм
ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА34

Александр
МАЙКАПАР

Близнецы: земные или небесные?
ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ52

УРОК ИЗО

Ольга
СКУРАТОВА

Вкус Рождества
ИЗГОТОВЛЕНИЕ УКРАШЕНИЙ НА ЗАНЯТИЯХ В
НАЧАЛЬНОЙ И СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ54

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ

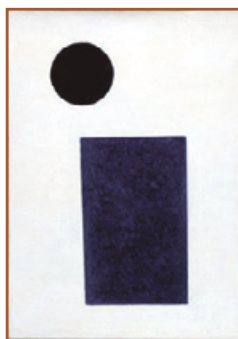
.....60



На CD-диске вы найдете
приложения ко всем
материалам номера

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Союз трех

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕК. МАЛЕВИЧ
Супрематизм.
Прямоугольник, круг
1915

Супрематизм — одно из авангардистских движений. Казимир Малевич создал абсолютно новую стилистику на основе простых одноцветных геометрических фигур, плавающих в белом пространстве. Супрематизм стал школой для поисков нового языка. Среди многочисленных учеников Малевича лишь Илья Чашник и Николай Суетин были его истинными последователями и сподвижниками.

Их творческий союз возник в Витебске, где с осени 1919 года Малевич начал преподавать в Народной художественной школе. Через несколько месяцев из кружка супрематистов он создал группу УНОВИС (Учредители



нового искусства), активными участниками которой стали Чашник и Суетин. Здесь рождалось новое искусство. Главные художники УНОВИСа успешно работали в станковой живописи, оформлении, дизайне, архитектурном проектировании, стали реформаторами русского фарфора.

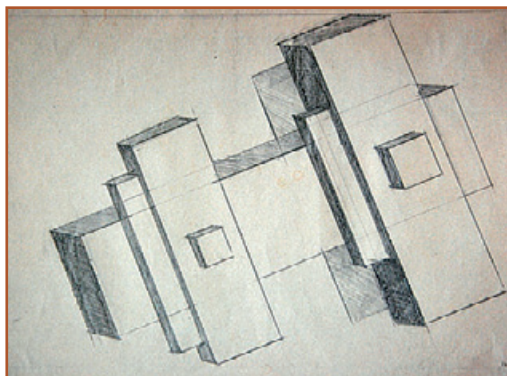
Проследить отношения, творческие связи между учителем и учениками можно на выставке в ГТГ «...Нас будет трое... Казимир Малевич. Николай Суетин. Илья Чашник», где представлены произведения из фонда *Sepherot* (Лихтенштейн): 14 работ Малевича, 55 — Чашника, 35 — Суетина.

В коллекции фонда есть произведения Малевича разных периодов: импрессионистические, в стиле модерн, неопримитивистские, супрематические, реалистические. Доминируют графические работы. На выставке демонстрируются пленэрные этюды, выполненные в Курске, остроумный рисунок «Общество», неопримитивистский «Зимний пейзаж». В ранней супрематической работе «Прямоугольник, круг» (1915) Малевич экспериментирует с формами, концепцией, пространством, находит лаконичное цветовое решение.

Н. Суетин, К. Малевич,
И. Чашник
Фотография 1923 г.
ПетроградК. МАЛЕВИЧ
Зимний пейзаж
1930К. МАЛЕВИЧ
Портрет матери
1932

4 ● В Ы С Т А В О Ч Н Ы Й З А Л

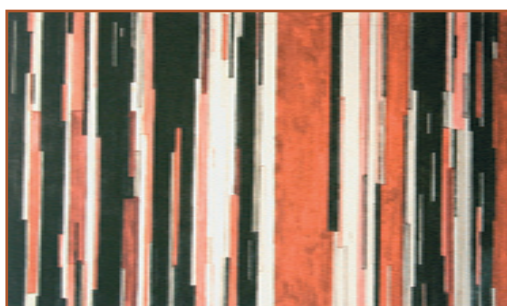
И. ЧАШНИК
Эскиз архитектора
1929



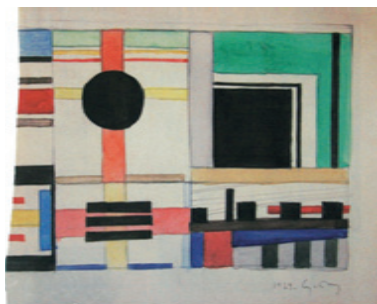
И. ЧАШНИК
Супрематическая
композиция
Ок. 1922



И. ЧАШНИК
Движение цвета
1922

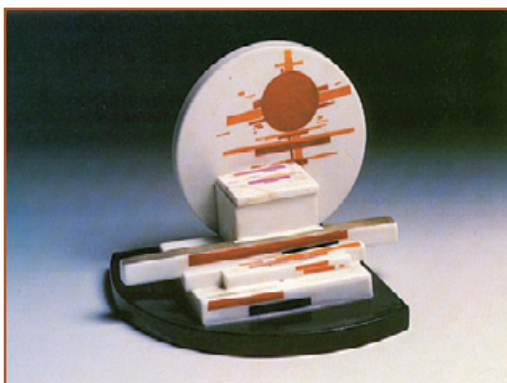


Н. СУЕТИН
Супрематическая
композиция
1924–1925



Н. СУЕТИН
Получашка
1923

Н. СУЕТИН
Чернильница
1923



И. ЧАШНИК
Тарелка из столового сервиза
1923–1924

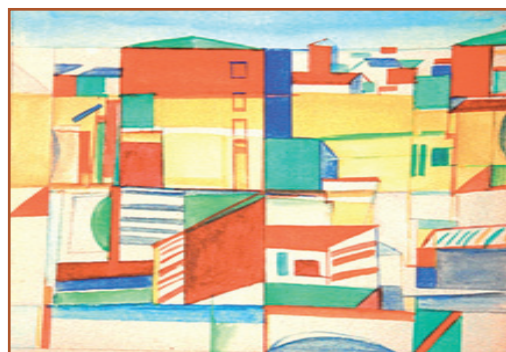


Когда рассматриваешь странный поздний реалистический «Портрет матери», возникает ощущение, что Малевича интересует не столько портретное сходство, сколько исследование чисто живописных задач: живописной фактуры, острых цветовых сочетаний.

Великолепны графические работы Чашника, ушедшего из жизни в 27 лет, но оставившего яркие экспериментальные вещи в разных видах изобразительного и прикладного искусства. Архитектурная основа — особенность его супрематизма. Он экспериментировал с супрематическими рельефами, деревянными и картонными, использовал монохромность: белое на белом и черное на белом — и нашел оригинальное применение цвета в супрематизме, исследуя взаимоотношения цвета и формы в супрематической системе. В акварели «Движение цвета» параллельное чередование цветных полос хорошо передает стремительность движения.

Чашник по-своему переосмысливает супрематическую систему Малевича. Некоторые вещи на выставке демонстрируют его полемику с Малевичем, например «Супрематизм» (1923) с белым свечением за верхней частью креста. Хорошо представлены на выставке и эскизы его росписей для фарфора: в 1923–1925 гг. он работал на Государственном фарфоровом заводе. В росписях Чашник применяет укрупненные элементы декора и сокращает пространство фона, используя широкую кайму, вводит многочисленные оттенки в цветовую гамму.

В конце 1920-х архитектурное проектирование было одной из важных сфер деятельности художника. Пример любопытной конструкции, иллюстрирующей особенности



Н. СУЕТИН
Супрематический
пейзаж
1929

супрематического ордера, — минималистический архитектор «Супрематическая архитектурная модель. Крест и круг» (1926, гипс, плексиглаз).

В работах Суетина, любимого ученика Малевича, хорошо продумана архитектурная конструкция, основанная на равновесии цветового и пропорционального расположения фигур в композиции. Кажется, что в своих работах он буквально иллюстрирует постулат Малевича: «Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир» («Супрематическая композиция», 1929). Если в работах Чашника захватывают стремительность, динамика форм, то у Суетина притягивают гармония и равновесие. Его опознавательный знак — супрематическая композиция из вытянутых прямоугольников. Он развивает и обогащает пластические коды Малевича, выхо-

дя за рамки супрематического канона, вводит непривычные цветовые сочетания зеленого с черным.

На выставке можно увидеть, как Суетин в своих композициях укрупняет элементы, приближает их к зрителю, усиливая динамическое напряжение. Акварель с изображением геометрической конструкции со сложными цветными структурами воспринимается как вариант геометрической абстракции.

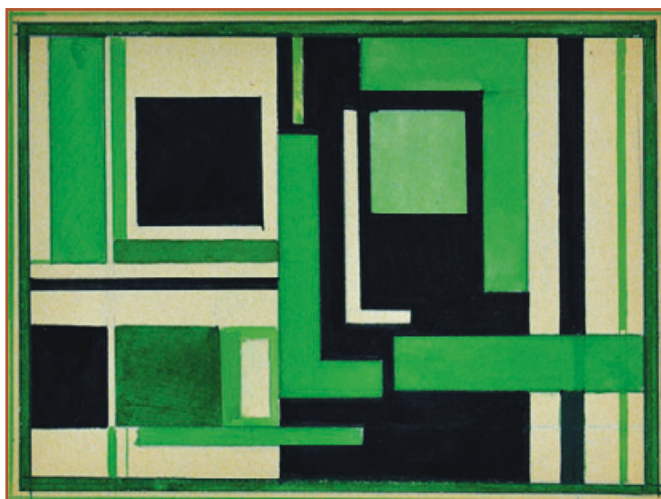
Выделяются две картины Суетина: «Женщина с пилой» (1920-е) и «Женщина с черной пилой» (1928). Его крестьянки более условны, более геометризованы, чем у Малевича, с подчеркиванием в фигурах геометрических элементов — трапеций, овалов, прямоугольников.

Суетин работал с фарфором, текстилем, занимался дизайном, полиграфией, трансформируя модульные супрематические элементы.



Н. СУЕТИН.
Крестьянка
Эскиз картины
Ок. 1929

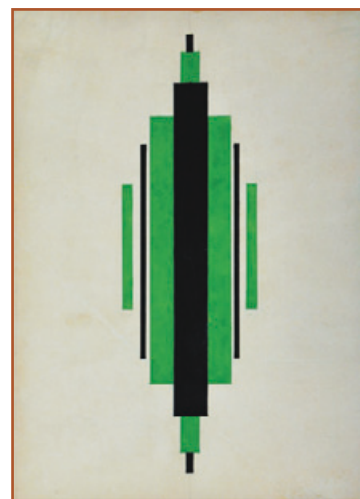
И. ЧАШНИК
Супрематическая
композиция
Ок. 1925



Н. СУЕТИН
Женщина
с черной пилой
1928



Н. СУЕТИН
Женщина с пилой
1920-е



Н. СУЕТИН
Супрематическая
композиция
1928

Композиции для росписей фарфоровых изделий свободные или прямоугольные, они не подчиняются форме вещи. В вазах, чернильницах, фарфоре, архитектурах Суетин стремится найти способы выхода в архитектуру.

Работы супрематистов собирать нелегко: лучшие произведения находятся в музеях мира. Тем не менее выставка «...Нас было трое...» вносит новые нюансы в изучение наследия этих художников.



Н. СУЕТИН
Супрематическая композиция
с черным прямоугольником
Ок. 1922

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Два художника, две судьбы

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

Двух художников, эмигранта из России Николая Фердинандова (1886–1925) и венесуэльца Армандо Реверона (1889–1954), связывали узы дружбы. Их объединяло отношение к искусству как к акту священнодействия. На небольшой выставке «Встреча. Николай Фердинандов и Армандо Реверон. Две гаммы одного вдохновения» (из собрания Галереи национального искусства Венесуэлы) в ГТГ представлены работы незаслуженно забытого русского модерниста и его ученика, известного венесуэльского художника.

Н. ФЕРДИНАНДОВ
Ноктюрн. Пьеро
и Коломбина
1918



Н. ФЕРДИНАНДОВ
Сахарный тростник
рядом с домом
Армандо Реверона
1919

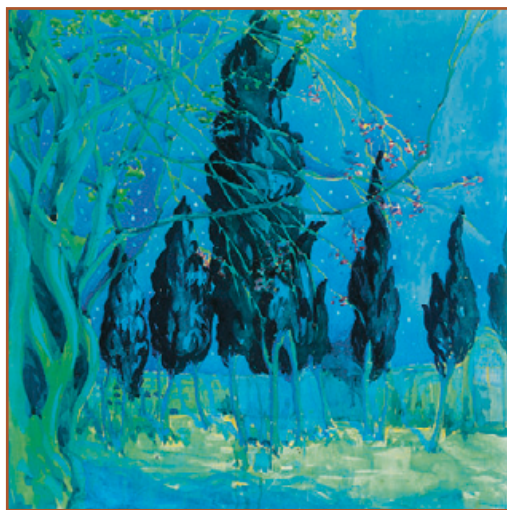


Н. ФЕРДИНАНДОВ
Кипарисы на кладбище
«Дети Бога»
1919

Н. ФЕРДИНАНДОВ
Рассвет на кладбище «Дети Бога»
1919



Судьба Фердинандова была яркой и трагической. Сведений о его жизни очень мало. Одержимый с детства страстью к путешествиям, он менял города, места учебы. Его ориентирами в искусстве стали художественные группировки «Мир искусства», «Голубая роза», «Наби», а нравственные идеалы определило учение Л.Н. Толстого. В 1915 г., не желая принимать участие в Первой мировой войне, он уехал в США, где зарабатывал на жизнь созданием ювелирных украшений. В 1916 г. он приехал в Венесуэлу, где увлекся изучением подводного мира и живописал жизнь его обитателей. Отдалившись от цивилизации, Фердинандов поселился на острове Маргарита, где занимался творчеством, растворившись в природе, делал ювелирные украшения из жемчужин.



Иногда он покидал остров и жил в Каракасе, где знакомил молодых венесуэльских художников с новейшими течениями в европейском и русском искусстве, организовывал выставки, свои и учеников, новаторские для Венесуэлы того времени с точки зрения экспозиционного решения. Он даже перевел на испанский язык сочинения Толстого и Достоевского. В Венесуэле Фердинандова звали Эль Русо.

За границей Эль Русо был носителем русской культуры и русских традиций. Многогранный творец, он ярко проявил себя в разных сферах художественной деятельности: живопись, графика, ювелирное дело, скульптура, художественное проектирование. Он с увлечением писал остров Маргарита с его людьми и природой: пляжами, холмами, морскими глубинами. Это ночные пейзажи, овеянные духом символизма, с доминированием синих тонов («Подводная безмятежность и побережье острова Маргарита», 1918). Картины-панно Фердинандова, в которых сильно ощущается декоративное начало, притягивают загадочностью («Пьеро и Коломбина», 1918). Очень хороши его крохотные гуашевые пейзажи.



А. РЕВЕРОН
Хуанита в розовом
Ок. 1939



А. РЕВЕРОН
Внутренний дворик
санатория Сан-Хорхе
1954



А. РЕВЕРОН
Автопортрет с куклами
1949

Многие работы Фердинандова находятся в Национальной картинной галерее Венеции. Большая часть его наследия погибла во время Второй мировой войны. Фердинандов был полон ярких творческих идей, которые ему не удалось реализовать. Жизнь его была нелегкой. Чтобы прокормить семью, ему приходилось заниматься тяжелым физическим трудом. Умер он от воспаления легких в 39 лет.

Поворотным пунктом в творчестве и судьбе Реверона стала встреча и дружба с Фердинандовым, указавшим ему на особую миссию художника, призванного жить в уединении, чтобы обрести истинную, внутреннюю, свободу. Верный заветам наставника, он поселился в рыбацкой деревне Макуто на Карибском побережье, в построенном им доме-мастерской «Эль-Кастильете» («Маленький замок»), вел уединенный образ жизни вдали от городской суеты, погружаясь в свой внутренний мир, озаренный мистическими прозрениями, фантазиями.

В его творчестве выделяются несколько периодов: «синий» (1919–1924), «белый» (1924–1933), «сепии» (1940–1946), «экспрессионистический» (середина 1940-х), хотя это деление очень условное. Среди ранних работ на выставке — чудный «Синий пейзаж» (1929). Глубоко постигнувший самую суть природы, он всегда стремился найти новые способы ее запечатления, использовал новые материалы, передавая непосредственное воздействие солнечного света на окружающий мир. Он часто экспериментировал, вводил в красочную поверхность кусочки тканей, других материалов. Его называют волшебником света, создателем магической реальности.

В поздний период Реверон собственноручно шил кукол (муньекас) в человеческий рост. На фоне таких кукол он изобразил себя на «Автопортрете» (1949). Венесуэлец считается родоначальником инсталляций и перформансов в Латинской Америке. Как принцессы маленького замка, куклы Реверона имели разные платья, аксессуары. Он даже специально для них создал музыкальные инструменты. С куклами он разыгрывал представления, они помогали ему погружаться в свою вселенную, навеянную галлюцинациями и фантазиями.

Больше всего на выставке экспрессионистических работ Реверона позднего периода. Изучая свойства световых излучений, он стремился живописать окрестности Макуто в лучах тропического солнца. Белый цвет стал для него квинтэссенцией света. Все более важное значение для него обретает живописная фактура, все чаще он пишет темперой на крупнозернистых холстах, иногда даже пальцами, торцами кистей, бамбуком. Порой в его работах можно обнаружить незаписанные фрагменты холста. Богатство и глубина его произведений воспринимаются, когда их рассматриваешь с определенного расстояния.

Работы в зале, разделенном на две части, экспонированы так, что возникает увлекательный диалог между учителем и учеником.

Валентин
ДЬЯКОНОВЗона
комфортаВЫСТАВКА «НЕОНОВЫЙ ПЕЙЗАЖ»
НА ПЛОЩАДКЕ АГЕНТСТВА ART RUUscita
2012

В истории материальной культуры неон связан с экономикой и движением. Первая рекламная вывеска на территории США, к примеру, появилась в Калифорнии в 1922 году и состояла из одного слова — *Packard* (популярная марка автомобилей). Искусственный свет на основе разлитых в атмосфере инертных газов сопровождает нас в дороге от ее начала — вокзала и аэропорта до конца, то есть следующего вокзала и аэропорта. Такой свет постоянен и несменяем, в отличие от натурального света и танцующего пламени свечи. Он либо есть, либо что-то не так. Ведь неон — и остановка в пути: чем ярче знак, тем больше шансов прекратить движение путешественника, привыкшего к тому, что хорошая освещенность равна безопасности.

Мигающая лампа дневного света в подземном переходе — известный киноприем, либо подчеркивающий социальную неустроенность места действия, либо дающий угрозе возможность сформироваться и ударить за краткий миг искусственной темноты. Впрочем, яркий свет — еще и примета дешевизны. На картине Эдварда Хоппера «Ночные ястребы» (1942) полуночники скрывают лица и съежи-

ваются, как мотыльки на электролампе. Стабильная яркость неона формирует пространство вынужденного равенства в общественных местах — от торговых центров до тюрем. Искусственный свет организует людей в массы. Он превращает личные драмы в жалкие свидетельства слабости. Человеческая близость возможна при искусственном свете, но он должен быть опосредован рассеивающей поверхностью — стеклом или тканью. Персонажи Хоппера часто выглядят скованными, инертными, как газ, то есть — не смешивающимися друг с другом.

Людей на полотнах художника Павла Отдельнова не назовешь активными, но они и не в центре внимания. Отдельнов относится к искусственному свету как к упорядочивающей и рациональной сетке мира, «возвращению евклидова пространства», по его словам. Участки пустоты, отсутствия света на полотнах Отдельнова — это места, куда не доходит электрический сигнал. Картина тут превращается, во-первых, в объект, плоскую доску, участвующую в диалоге реальных вещей и, во-вторых, в вибрирующую поверхность, которая проецирует естественный свет краски наружу и обладает неизвестной (ее, естественно, нельзя измерить) глубиной. В этих фрагментах проявляются и хтоническое начало, отсылающее к почве и подсознанию, и рукотворное, не зависящее от искусственного света. Граница между светом и живой вибрирующей плоскостью у Отдельнова пролегает в разных местах. Где-то свет постепенно лишается архитектурного смысла, где-то кончается внезапно.

Мужчины и женщины в транспорте играют роль стаффажа в идеальной коробке, нарисованной светом. Иногда они растворяются, как в «Электричке», напоминая о фотосъемке с длинной выдержкой, оставляющей от объекта в движении только световой след. На картине Чарльза Демута «Я увидел золотую цифру пять» (1928), лишенной неловкости, воз-

Взлет
2012

Переход
2012

никающей в интерьерах Хоппера, блестящий знак выскакивает из футуристического пространства, разбитого на динамичные блоки. Здесь нет людей, но это метафорический портрет поэта Уильяма Карлоса Уильямса, основанный на строчке из его стихотворения. Человек собран из неоновых вывесок и цифр, проносащихся мимо. Личность в позитивистском смысле сходит со сцены, уступая место взгляду, вольному собирать городское пространство согласно индивидуальной логике. И это освобождающий жест, не сочувствующий обсуждениям дегуманизации урбанистического мира.

Положительные коннотации искусственного света преобладают и у Отдельнова, несмотря на то что одним из источников вдохновения для художника являются фильмы Гаспара Ноэ «Необратимость» и «Вход в пустоту». У Ноэ свет играет постоянную и зловещую роль в развитии сюжета. У Отдельнова даже пустынные остановки скандинавской электрички тревоги не вызывают. Его невидимый герой радуется неону потому, что чувствует комфортабельную постижимость мира, разделенного сетками ламп. Физическое присутствие со всеми характерными для него неудобствами уходит на задний план. Движение поглощает рефлексии и защищает от одиночества как художника, так и зрителя.

Пейзаж за стеклом
2012

Елена
КНЯЗЕВА

«Мишура»

АРХИТЕКТУРНЫЙ СТИЛЬ



НАПРАВЛЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



НАПРАВЛЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



ПЕРИОД СОЗДАНИЯ



НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА



Перед вами на флажках пять рядов по пять репродукций произведений архитектуры и живописи.

В каждом ряду четыре картинки объединены по смысловому или жанровому признаку, а одна — «чужая».

Задание:

- Рассмотрите ряды картинок.
- Подпишите каждую картинку согласно определению, находящемуся на флажках слева, и таким образом найдите «чужую» картинку.

- Поставьте первую букву подписи «чужой» картинки на флажок справа от каждого ряда.

Правильно поставив проверочные буквы, вы прочтете название краски для рисования пером или кистью.



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Пьер Огюст Ренуар

«Завтрак гребцов»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Жизнь как праздник

«В 1868 году я много писал на Гренуйер. Там был такой забавный ресторан Фурнеза; это был постоянный праздник, и потом — какое смешанное общество!» Так восторженно рассказывал Пьер Огюст Ренуар благодарному слушателю — Амбруазу Воллару.

Студия Ренуара располагалась в самом центре Парижа, но каждые полчаса от станции Сен-Жермен отправлялся поезд. Всего 20 минут — и вот вы в прелестнейшем Шату, где можно отдохнуть от городского шума, прогуляться вдоль берегов Сены, побродить под высокими тополями, покататься на лодке или искупаться в Сене (и совершенно не стоит обращать внимание на плывущие по течению трупы мертвых животных). По воскресеньям пасторальный Шату подвергался настоящему нашествию парижан, жаждавших свежего воздуха и буйных красок.

Об этих местах и вспоминал художник на склоне лет с таким удовольствием. К счастью, адресаты его рассказов — торговец картинами Амбруаз Воллар и сын Жан Ренуар написали впоследствии собственные мемуары о Ренуаре, благодаря чему мы имеем довольно точные и подробные сведения о его жизни и творчестве в целом и о создании картины «Завтрак гребцов» в частности.

По рассказам Ренуара, особой привязанностью воскресных путешественников пользовалось местечко, получившее среди посетителей название Гренуйер (Лягушатник). Сюда, на один из небольших островков Сены, стекалась самая разнообразная публика. Если, обманутые странным названием, вы предположите, что в этих краях водилось много лягушек, то глубоко ошибетесь. Квакающих амфибий имелось там не больше, чем в других окрестностях Парижа, зато легкомысленных барышень, приезжавших на поиски перспективного кавалера, было в избытке. Их-то и прозвали лягушками. А потенциальные «перспективные кавалеры» с большой охотой заглядывали в уже упоминавшийся ресторан Фурнеза, большого любителя гребли, создавшего в пределах своего заведения некое подобие клуба по интересам.

Посетителями Фурнеза являлись преимущественно молодые спортсмены, среди которых встречались весьма занятные личности, о которых пойдет речь ниже. Действие картины Ренуара происходит именно на террасе рестораника Фурнеза. Тут же можно увидеть и портрет самого хозяина, похожего на посетителя и даже облаченного в соответствующий костюм — белую хлопковую майку, туго обтягивающую мускулистый торс. Тем не менее очевидно, что о своих прямых обязанностях он не забывает, зорко наблюдая за гостями.

Ренуар открыл для себя это заведение в 1860-х и сразу же стал его завсегдатаем. Сюда привозил он своих товарищей-художников, а иногда и заводил полезные знакомства. Ему нравился веселый ресторанчик с непринужденной атмосферой, где можно было приятно провести время, пообщаться с интересными людьми, послушать пианино теплым летним вечером и даже потанцевать (столики тогда выносили на террасу, чтобы очистить побольше места для танцев).

Ренуар приходил к Фарнезу на протяжении многих лет и создал у него довольно много работ, в том числе портрет гостеприимного хозяина и членов его семьи. В 1880 г. он решил наконец-то замахнуться на большую картину «из жизни лодочников», о которой давно мечтал. «Время от времени надо делать то, что выше твоих сил», — говорил художник, и «Завтрак гребцов» стал символом исполнения этого творческого кредо.

Огромный размер картины можно сопоставить разве что с «Мулен-де-ля-Галетт», начатой пятью годами раньше и заброшенной во имя исполнения новой мечты. Ренуар увлеченно принялся за работу. Время с апреля по сентябрь 1880 г. он почти безвылазно провел на террасе рестораника на берегу Сены. Он поистине наслаждался творческим процессом. Позднее Ренуар с ностальгией вспоминал об этих временах: «У нас была вся жизнь впереди; мы ни в чем себе не отказывали... жизнь была бесконечным праздником».

Рисовать, чтобы оплатить счет

Гребцы и их подружки, закончив трапезу, предавались сладкому ничегонеделанию — отдыхали и расслаблялись. В одной из новелл братьев Гонкуров, современников Ренуара, описано как раз то самое настроение: «День

приходил только чтобы приносить удовольствие, усталость... свежесть, бодрящий воздух, дрожащие отблески на поверхности воды, солнечные лучи... это было почти животное отравление удовольствием».

Ренуар мастерски и с явным наслаждением выписывает натюрморт: белую скатерть, скомканные льняные салфетки, вазу с фруктами, полупустые бутылки вина и всевозможные стаканы: круглые, высокие, большие и маленькие, для вина и для ликера. В рассказе Ги де Мопассана, опубликованном в 1881 г., описывается обычное меню обычного речного ресторанчика: запеченная рыба, рагу из кролика, салат и сладости. Посетители также обязательно заказывали местное вино и бутылку бордо. Все это можно было получить всего за полтора франка. Но, увы! Ренуар и его друзья не имели в кармане даже и столь незначительной суммы.

«У меня никогда не бывает достаточно еды», — признался он однажды художнику Фредерику Базилу. Или даже так: «Позже я напишу тебе больше, но сейчас я голоден, а передо мной стоит блюдо тюрбо с белым соусом. Я не ставлю штамп на этом письме. У меня в кармане всего 12 су — только чтобы поехать в Париж, если появится такая необходимость».

Это сегодня за работы импрессионистов коллекционеры готовы платить баснословные суммы, а в ту пору картины молодых новаторов (даже и название свое — «импрессионисты» — получивших в насмешку) не стоили почти ничего. Художники (за исключением Эдуарда Мане и Поля Сезанна, происходивших из состоятельных семей и имевших возможность заниматься искусством ради собственного удовольствия) вели жизнь полную лишений. Пожалуй, хуже всех жилось Клоду Моне. Обремененный семьей, он едва сводил концы с концами, так что Ренуару приходилось порой подкармливать друга, хотя он и сам частенько бывал на мели.

Многие художники отправлялись в деревню, где они по крайней мере всегда имели хлеб на столе и клетку с кроликами во дворе. Да и сам Ренуар предпочел бы уехать, чтобы не возвращаться к делу, которое могло бы давать относительно стабильный доход, — живописи на фарфоре. К этому ремеслу он обратился в пятнадцатилетнем возрасте и имел все шансы добиться успеха. Но Ренуара привлекала «серьезная живопись» — он принялся за изучение анатомии, перспективы, рисунка и поступил в студию известного мастера Глейра, где и познакомился с другими молодыми художниками, искавшими свой собственный путь в искусстве.

Они встречались в парижских кафе, чтобы поговорить о новых формах восприятия и ре-

волюционных живописных техниках. Эти посиделки были необходимы еще и потому, что многие из будущих знаменитостей оставались там на ночлег, не имея более подходящего пристанища (именно поэтому кафе, рестораны и бары стали играть столь значительную роль во французской культуре).

У Ренуара хотя бы имелась крыша над головой, однако на протяжении многих лет обстановка его квартиры состояла лишь из матраса, брошенного на пол, стола, стула и чертежного сундучка. Впрочем, была еще и плита, на которой художник готовил свой ежедневный бобовый суп или чечевичную похлебку.

Если верить Жану Ренуару, его отец предпочитал простую натуральную пищу. В душе он был эпикурейцем, но жизнь лишь изредка подкидывала ему возможность побаловать себя. Разве что случайный покровитель пригласит на обед... А еще радовали посещения ресторана Фурнеза. Хозяин крайне редко брал деньги с художника, мотивируя это тем, что он «уже оставил тот пейзаж».

«Предупреждаю вас: никто моих картин брать не захочет», — честно говорил Ренуар. «Что мне за дело, если это красиво! — отвечал Фурнез. — К тому же надо чем-то закрывать пятна сырости на стенах».



Групповой портрет друзей

Довольно долго Ренуар не имел возможности нанимать профессиональных натурщиков. Один сеанс позирования стоил не менее десяти франков — да за эти деньги можно было несколько раз пообедать! Что ж, приходилось писать семью и друзей, уж они-то никогда не отказывали.

Ренуара интересовали люди, отношения между ними. Ему было необходимо чувствовать суету вокруг себя, и ресторан Фурнеза предоставлял художнику все возможности для творчества. Публика там собиралась самая пестрая — представители высшего общества, поэты, актеры, интеллектуалы, любители гребли. Все эти люди имели общую черту — интерес к искусству и спорту. Вот такое необычное сочетание.

Несколько лет Ренуар вынашивал замысел картины из жизни гребцов и «примкнувших к ним». Осуществить его помог барон Рауль Барбье, отставной кавалерийский офицер, интересовавшийся, по собственному признанию, только лошадьми, женщинами и лодками. «Я ничего не знаю об искусстве и еще меньше — о вашем искусстве, но мне нравится помогать вам», — однажды сказал он художнику. Услышав о планах Ренуара, Барбье тут же вызвался помочь и действительно собрал все то общество, что мы сегодня можем видеть на картине «Завтрак гребцов».

По сути, эта работа представляет собой огромный групповой портрет. Все герои вполне узнаваемы, здесь нет ни одной случайной личности. Сохранилась фотография, на которой запечатлены все эти люди, более того, на ее обороте написаны имена, по которым мы можем их идентифицировать. Изображен здесь и барон Барбье — мужчина в котелке в центре картины, стоящий спиной к зрителю, непринужденно болтающий с очаровательной Альфонсиной Фурнез, дочерью хозяина ресторана. А рядом стоит и сам хозяин, облокотившись о перила террасы.

Человек в блестящем черном цилиндре — коллекционер Шарль Эфрусси, банкир и владелец журнала по искусству *Gazette de Beaux Art*, в котором он в 1882 г. опубликовал статью об импрессионистах (его изображение появилось на картине несколько позже, если хорошенько приглядеться, можно увидеть, что сквозь его фигуру проступают другие краски).

Да, лодками в ту пору действительно увлекались самые разные люди. Но иногда увлечение перерастало в страсть и «любитель» становился настоящим экспертом в гребле. К числу таких экспертов принадлежал Густав Кайботт, богатый холостяк, изображенный на картине непринужденно сидящим верхом на стуле. Опытный инженер, он строил гоночные лодки



П.О. РЕНУАР
Завтрак гребцов
1880–1881. Собрание Филиппса, Вашингтон

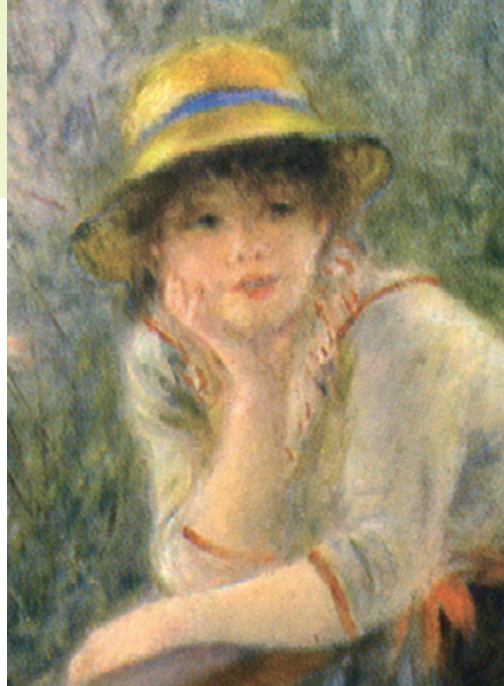


для участия в соревнованиях и в то же время был увлеченным и небесталанным художником. Кроме того, Кайботт как мог помогал импрессионистам, а мог он покупать их картины и платить за них хорошие деньги (свою коллекцию он впоследствии завещал Лувру).

Идеальная женщина и прочие прелестницы

Люди, собравшиеся на террасе, имеют еще одно сходство — молодость. Серьезному и торжественному Эфрусси всего тридцать один год. Кайботту — тридцать два, а их подружкам вряд ли больше двадцати. Они поистине очаровательны, эти барышни в модных шляпках. Просто невозможно оторвать глаз, настолько они свежи и прелестны. Среди них — не очень известная нам актриса Элен Андре и хорошо знакомая Жанна Самари (она изображена на заднем плане, то ли она поправляет головной убор, то ли выражает нежелание слушать комплименты надоевшего поклонника).

Девушка ангельского вида и с соответствующим именем Анжель подносит к губам стакан вина. Сложно поверить, но эта невиннейшая с виду крошка принадлежала к числу девиц легкого поведения, «работавших» на Монмартре и занимавшихся также позированием. Как раз в то время, когда Ренуар работал над «Завтраком гребцов», Анжель собиралась замуж. Ей удалось заманить в свои сети юношу из хорошей семьи, который вскоре после женитьбы увез молодую супругу в де-



ревню, где бывшая натурщица превратилась во вполне respectable особу с приятными манерами.

Один из самых пленительных образов картины — красotka Альфонсина, дочь мсье Фурнеза. Она стоит, облокотившись о перила террасы. В задорной соломенной шляпке, на фоне яркой зеленой листвы, она выглядит воплощением вольной и легкой жизни на берегах Сены, хотя обвинить ее в легкомыслии было бы по меньшей мере несправедливо — Альфонсина вместе с братом Альфонсом изо всех сил помогала отцу в деле управления популярным рестораном.

Но все же ни одна из этих прелестниц не сравнится с Алиной Шариги, изображенной на первом плане картины. Посадив перед собой смешного лохматого песика, она забавляется невинной игрой с ним, не обращая внимания на то, что творится вокруг. Алина приехала в Париж из Бургундии и сразу же пленила сердце Огюста Ренуара, а это было не так-то просто! Однажды решив посвятить себя живописи, Ренуар упорно шел к своей цели, невзирая на голод и холод. Любые серьезные отношения казались ему препятствием на пути к воплощению своих стремлений.

Ренуар сетовал: «Я знал художников, которые не создали ничего ценного только потому, что тратили время на соблазнение женщин вместо того, чтобы писать их». Даже великолепная Жанна Самари, однажды попытавшаяся сковать Ренуара узами брака, была вынуждена отступить. Однако время шло, и credo молодого богемного художника уже не казалось правильным для сорокалетнего мастера, жаловавшегося на смертельную скуку по вечерам, которые приходится проводить в одиночестве.

Молоденькая швея (такова была профессия Алины) обожала греблю. Чтобы доставить своей пассии удовольствие, Ренуар привез ее в Шату. Алина наслаждалась — вечера напролет



барон Барбье вальсировал с ней на террасе, Кайботт приглядывал за ней как за маленькой сестренкой, а Элен Андре пыталась навести лоск на эту деревенскую чаровницу (тщетно! Алина упорно не желала избавляться от своего бургундского акцента). Ренуар же учил ее плавать. В те времена, если верить Мопассану, только хорошо сложенная женщина могла отважиться купаться в реке. Но Алина обладала великолепной фигурой («пухленькая, но с осиной талией») и могла без опаски демонстрировать ее, будучи одной из тех «привилегированных особ, кого боги избавили от ужасов острых углов».

Вскоре после завершения картины Алина станет женой Ренуара. «Она подарила мне возможность размышлять. Она умела делать то, что соответствовало моим представлениям о том, что мне необходимо». Эта милая простенькая девочка дала Ренуару то, в чем он так нуждался, может быть, сам того не сознавая, — спокойствие и крепкую семью. Один из сыновей Огюста и Алины, Пьер, пошел в актеры, второй, Жан, стал знаменитым режиссером.

Воздух, свет и вода

Ирония судьбы: в то время как Ренуар создавал эту радостную и гармоничную картину, жизнь его отнюдь не была радужной. Как мальчишка, он жаждал славы, признания и денег. Однако ни того, ни другого, ни третьего не имелось и даже не предвиделось. Ренуар оказался на распутье, не зная, что делать дальше.

Первые он осознал себя настоящим художником, попав в группу живописцев, получивших скандальную известность под именем импрессионистов. Вместе с Фредериком Базилем, Камилем Писсарро, Альфредом Сислеем и Клодом Моне он покинул студию Глейра, чтобы начать работать на природе. Вместе с Сислеем он спускался вниз по Сене, создавая по пути картины и рисунки, или устраивал соревнования с Моне в «Лягушатнике» близ Шату. Молодой художник пытался поймать свет и заключить его в пределы своих полотен. Он разрабатывал новые методы воспроизведения световых эффектов — на деревьях или в отблесках на поверхности воды.

Импрессионисты совершили настоящую революцию в живописи, научившись растворять устойчивые формы в солнечных лучах. Но вместо восторгов им пришлось столкнуться с суровым порицанием со стороны публики и критиков, а их выставки в 1874 и 1876 гг. оказались неудачными. Продав картину за какие-то 50 франков, можно было считать себя настоящим счастливым. В 1878 г. Ренуар начал писать «традиционные» портреты богатых парижанок. Отказ от идеалов? «Я думаю, он

в затруднительном положении», — писал Писсарро в 1879 году. «Бедность так тяжело переносить, — добавлял он с явным сочувствием. — Проблема не в искусстве, а в голодном желудке... и пустом кошельке».

Однако, пожалуй, Писсарро был несправедлив к другу. Ренуар получил от импрессионизма все, что тот мог ему дать. Настало время двигаться дальше. Но как? «Я подошел к точке, на которой не мог больше ни писать, ни рисовать...»

«Завтрак гребцов» стал этапным произведением Ренуара. Новая картина оказалась как бы на стыке двух живописных манер, объединив импрессионистический стиль и классические приемы старых мастеров. Импрессионистическое ощущение остановленного мгновения оказывается тщательно спланированным и продуманным до мелочей. Пейзаж — вид Сены — на заднем плане, состоящий из света, воздуха и воды, безусловно, принадлежит к числу шедевров импрессионизма, хотя Ренуар уже не пытается, как прежде, передавать эффекты солнечного света. По сравнению с былыми временами фигуры стали гораздо более основательными и плотными. Они не растворяются в окружающей обстановке, но принимают вид монументальных статуй в центре холста.

После завершения «Завтрака гребцов» в карманах художника наконец-то зазвенели монеты (за те самые заказные портреты), и он смог позволить себе путешествие на юг — в Алжир и Италию, заставившие его многое переосмыслить в своем творчестве. Ренуар окончательно отошел от импрессионистической манеры, обратившись к классическим приемам. По возвращении в Париж осенью 1881 года он принял решение — снять дом и поселиться там вместе с Алиной. Творческий кризис миновал, пришла пора новых свершений.



П.О. РЕНУАР
Материнство.
Алина и Пьер
1886



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Волшебная кисть

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ТВОРЧЕСТВА РЕМБРАНДТАНабросок
1632

Исторические заметки

Нидерланды эпохи Рембрандта — страна, выстоявшая в тяжелой и кровопролитной борьбе за независимость против испанской короны. Война с испанцами долгое время являлась для каждого голландского гражданина неотъемлемой частью повседневного существования. Но даже в столь тяжелое время в обществе довольно активно шел процесс сложения буржуазных отношений, когда голландские купцы вдруг проявили себя настоящими «акулами большого бизнеса», как будут говорить много веков спустя. В общем, шел обычный процесс, неоднократно описанный в учебниках: буржуазная верхушка богатели, низы страдали от эксплуатации, все больше впадая в нищету.

Впрочем, ощущение победы над испанскими захватчиками создавали в обществе позитивное настроение, отчасти заслоняя существующие противоречия. Этой противоречивостью полна вся культура Голландии XVII века, но лишь немногие мастера обладали зорким взглядом, способным проникнуть в суть вещей. К их числу, бесспорно, принадлежал Рембрандт.

Самой важной отличительной чертой искусства Нидерландов традиционно был реализм. Художники Нижних Земель работали столь скрупулезно, что порой оказывались на грани безжалостности. Разумеется, Рембрандт не мог не впитать художественные традиции тех мест, где родился и жил. Никогда еще реализм не имел более верного последователя, однако звучание его стало совсем иным. Рембрандтовский реализм далек от тщательного и подробного воспроизведения действительности, но проникнут собственным восприятием художника. Удивительным образом работы Рембрандта, далекие от того, чтобы выявлять или бичевать пороки современности, все же способны пробуждать в зрителях чувство сострадания в гораздо большей степени, чем самая резкая картина на какую-нибудь остро-социальную тему.

Притягательная сила рембрандтовского творчества была столь велика, что непреодолимо манила к себе мастеров самых различных жанров. Пожалуй, нет ни одного голландского художника той поры, не испытывавшего на себе в определенной степени влияния Рем-

брандта. Однако ни многочисленные ученики его, ни прочие мастера так никогда и не смогли достичь той же правдивости, глубины и пронзительности, какими отличались произведения их великого современника.

Признание в любви

Главным в творчестве Рембрандта всегда оставался интерес к человеку — интерес искренний, жадный, непреодолимый. Рембрандт не пытался приукрашивать своих современников, они интересовали его такими, какие есть, с их лучшими и худшими качествами, в красоте и безобразии. Художник любил наблюдать за человеческим лицом, чутко улавливая смену эмоций, отыскивая внешние проявления внутренних переживаний. Гуляя по улицам города, он всегда имел под рукой карандаш и, встретив какой-то интересный типаж, тут же делал беглый набросок. Героем Рембрандта мог стать кто угодно — крестьянин, нищий бродяга или богатый господин. Художника никогда не смущала внешняя непривлекательность случайной модели.

Три профиля старого
мужчины
1630

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1606, 15 июля. Родился в Лейдене, девятый из десяти детей мельника Хармена и его жены Корнелии.
- 1620. Поступает в Лейденский университет. Параллельно учится у местного живописца Якоба ван Сваненбурха.
- 1624. Едет в Амстердам, где обучается у художника Питера Ластмана.
- 1625. Возвращается в Лейден.
- 1631. Переезжает в Амстердам. Живет в доме Хендрика ван Эйленбурха, торговца картинами.
- 1632. «Анатомия доктора Тульпа».
- 1634. Женится на кузине Эйленбурха Саскии.
- 1636. «Автопортрет с Саскией на коленях», «Даная».
- 1639. Покупает большой дом, живет на широкую ногу, имеет большое количество заказов.
- 1641. Рождается Титус, единственный выживший ребенок Рембрандта и Саскии.
- 1642. Умирает Саския. Рембрандт заканчивает «Ночной дозор».
- 1656. Художник оказывается на грани разорения, начинает распродавать свое имущество.
- 1660. Переезжает в еврейский ремесленный квартал Амстердама, фактически ведет нищенское существование и тем не менее создает лучшие свои произведения. «Ассур, Аман и Эсфирь».
- 1662. «Синдики».
- 1668. Умирает сын Рембрандта Титус.
- 1669. «Возвращение блудного сына».
- 1669, 4 октября. Рембрандт умирает в возрасте 63 лет. Похоронен на амстердамском кладбище.



Старая женщина читает
книгу «Деяния святых
апостолов»
1630. Рейксмузеум,
Амстердам



Женщина,
купающаяся в реке
1655. Национальная галерея,
Лондон

Автопортрет

1629. Старая пинакотекa,
Мюнхен



Именно интересом к человеку объясняется столь большое количество портретов в наследии Рембрандта. Впрочем, и автопортретов сохранилось немало, да что там немало! По количеству автопортретов великий голландец вполне способен идти на рекорд, ибо мало кто из его коллег смог бы составить ему достойную конкуренцию. Не стоит считать это проявлением самовлюбленности и эгоизма. Совсем наоборот — Рембрандт порой бывал к себе поистине беспощаден, мог изобразить себя беспомощным стариком, мог предстать веселым гулякой или строгим и умудренным опытом мэтром.

Возможно, сначала он считал автопортрет самым простым способом совершенствовать свое мастерство. Рассказывали, что Рембрандт много времени проводит перед зеркалом, придавая своему лицу разное выражение: гнева, радости, удивления, рассматривая себя в разных ракурсах, при разном освещении, стараясь как можно точнее закрепить пойманное выражение на листе бумаги. Возможно, с годами это вошло в привычку.

Очень часто он писал своих родных и друзей, особенно любимую жену Саскию: во всевозможных видах и нарядах ее образ появляется в живописных полотнах, рисунках, гравюрах. Знаменитый «Автопортрет с Саскией на коленях» наполнен той бьющей через край радостью бытия, которой были наполнены первые годы жизни в Амстердаме.

Портреты Рембрандта — его признание в любви ко всем людям, но это отнюдь не значит, что он пытался представить человечество лучше, чем оно есть. Характеристики его всегда точны, остры и справедливы, даже если речь идет о самых близких. Особенно глубоко поздние портреты-«биографии», каждый из которых неповторим и индивидуален. В этих



изображениях почти нет дополнительных атрибутов, как на раннем этапе творчества, нет столь любимых в былые времена элементов театрализации. Поздние портреты Рембрандта строги, монументальны и действительно заключают в себе целую историю.

Образы матери, Яна Сикса, «старика в красном» принадлежат к числу лучших работ мировой портретной живописи, поражая глубиной раскрытия образа и способностью художника отразить на полотне самые потаенные движения души.

Особое место в творчестве Рембрандта занимает групповой портрет. Все началось со знаменитой «Анатомии доктора Тульпа». Впервые обратившись к довольно сложной теме, молодой художник с честью выдержал испытание. Группа людей, сидящих вокруг стола с трупом, о котором говорит в своей лекции профессор Тульп, размещена в пространстве совершенно свободно. Все участники сцены психологически связаны между собой (хотя, быть может, и несколько нарочито), и это заметно уже при одном лишь беглом взгляде. Замечательно уловлено и портретное сходство.

Развить только что найденные приемы художник попытался в своем следующем групповом портрете, получившем название «Ночной дозор». Эта не самая лучшая картина Рембрандта стала с течением времени одной из самых прославленных, едва ли не его визитной карточкой. Вместо того чтобы изобразить руководителей корпорации амстердамских стрелков во время традиционной пирушки или хотя бы чинно сидящими за столом, Рембрандт предпочел представить их поспешно выступающими в неожиданный поход.

Очевидно, что, как и в случае с «Анатомией доктора Тульпа», он пытался написать групповой портрет людей, объединенных общим делом, однако не очень удачно справился с поставленной задачей. В центре выделены две фигуры — капитана Баннинга Кока и лейтенанта Рейтенбурха, но окружение их распадается на множество отдельных сценок и фигур — кто чистит аркебузу, кто разворачивает знамя, солдаты собирают свое снаряжение, барабанщик выбивает дробь. Художнику великолепно удалось передать сумятицу и тревогу, но в них-то и потерялись главные заказчики картины.

Портрет старика ►

в красном

1652–1654

Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Урок анатомии доктора Тульпа

1632. Маурицхёпс, Гаага





Решение этой проблемы пришло в последние годы жизни Рембрандта, создавшего на склоне лет идеальный групповой портрет «Синдики». Пятеро представителей цеха суконщиков сидят за столом и ведут неспешную беседу. Жесты их предельно скупы, зато необыкновенно выразительны лица. Композиция проста и лаконична, каждый из героев по-своему выразителен, каждый имеет собственную историю, каждый по-своему реагирует на предмет беседы. Между тем Рембрандт без труда достигает полного единства индивидуального и группового портрета — единства, которого не удалось достичь никому из известных нам мастеров ни до, ни после.

Неразгаданный секрет

Рембрандт никогда не позволял себе украсить натуру — даже когда не знал отбоя от заказов самых знатных и богатых представителей амстердамского общества, даже в период безумной влюбленности в свою Саскию. Его работы всегда оставались верными той правде, которую художник видел перед собой.

Нет, он отнюдь не был суровым фанатиком, просто красота и правда являлись для него абсолютно равноценными понятиями. Этот художник умел находить прелесть и поэзию в

любом, даже не самом привлекательном кусочке реальной жизни. Правда, в первые годы своей деятельности Рембрандт еще изредка оглядывался на предшественников — итальянских академистов и представителей пышного стиля барокко. К счастью, ни выхолощенная красивость академических картин, ни преувеличенная экспрессия барочных работ не закрепились надолго в его произведениях. Зато постепенно оттачивался собственный стиль Рембрандта — уникальный и непостижимый. И в самом деле, как это получается, что вовсе не красивое лицо или невзрачная обстановка (воссозданные самым реалистическим образом) кажутся зрителям поистине прекрасными? Загадка...

Даже в картинах на античные сюжеты, где как раз можно было развернуться, перенося на холст образы, наполненные «настоящей классической» красотой, Рембрандт пренебрегал такой возможностью. Герои его мифологических картин — Ганимед, Андромеда или Даная — самые обычные люди и даже ничуть не привлекательные. Эта внешняя некрасивость иногда представляется трогательной, иногда беззащитной, но именно в ней художник находит свою высшую красоту и поэзию и показывает ее зрителю. И удивленный зри-

Синдики
1662. Рейксмузеум,
Амстердам





Ганимед
1635. Национальная галерея,
Лондон



тель уже не имеет сил противостоять волшебной силе кисти Рембрандта — такой правдивой и такой обманчивой.

Особенно показательна в этом смысле «Даная». Вряд ли кто-то сможет назвать эту женщину красавицей. Лицо ее не поражает совершенством черт, да и пропорции грузноватой фигуры весьма далеки от идеальных. Жизненная правда — вот что было главным для художника (как бы странно это ни звучало применительно к заведомо вымышленной сцене). Зато в каждом изгибе тела, в каждой черточке лица чувствуется неподдельная любовь Мастера, которая и делает образ Данаи одним из самых лиричных, нежных и чувственных во всем мировом искусстве.

Мастера Античности и Ренессанса были поклонниками физической красоты, считая, что красота душевная проявляется через совершенство телесных форм. Для Рембрандта это понятие наполнилось иным содержанием благодаря редкому качеству его души, позволявшему разглядеть в безобразной гусенице прекрасную бабочку и сделать так, чтобы другие смогли увидеть то же самое. Поистине уникальное умение показать красоту некрасивости — секрет искусства Рембрандта, который так и остался неразгаданным.

Реальность нереального

Рембрандт никогда не принадлежал к числу «социальных» художников, в чьем искусстве на первый план выдвигаются проблемы современности, однако все его картины, к какому бы сюжету он ни обращался, неизменно наполнялись бытовыми подробностями и деталями из повседневной жизни, даже если речь шла об античных божествах или ветхозаветных царях.

Интересно, что при всей любви Рембрандта к правде и реализму мы не найдем в его творчестве примеров чисто жанровой картины, зато элементов жанровости в его работах предостаточно. Забавно видеть Ганимеда (героя античной легенды, взятого на Олимп за красоту) в виде упитанного орущего младенца. Печально видеть Андромеду, представленную в виде изможденной, испуганной и усталой девушки, отнюдь не отличающейся классически прекрасными формам, — здесь нет ни малейшего намека на традиционную античную героиню, зато искренняя симпатия художника рождает в сердцах зрителей чувство сострадания к этой несчастной.

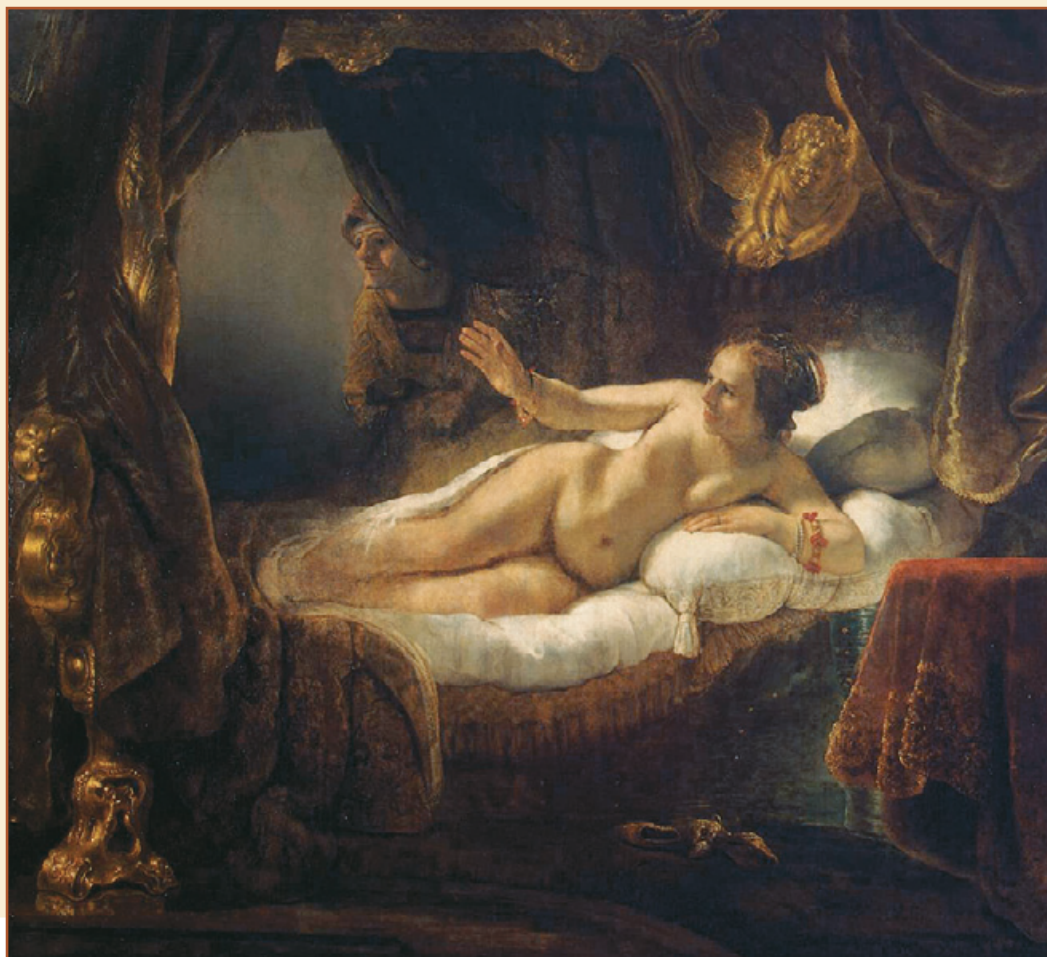
Ярче всего рембрандтовский реализм, очеловечивание мифа проявились в одной

из самых знаменитых его работ — эрмитажной «Даная». Лежащая на великолепном ложе обнаженная женщина приподнимается на подушке, в нетерпении предвкушая встречу с долгожданным гостем. Откуда-то из глубины льется яркий свет — тот самый Золотой дождь, в образе которого Зевс являлся своей возлюбленной. Чертами лица Даная напоминает Саскию. Что же делает художник? То ли располагает свою любимую женщину на небесах, то ли, наоборот, опускает легенду на землю... Реалист и романтик Рембрандт всегда во всех своих работах писал подлинную действительность, но писал ее такой, какую он видел своим мысленным взором, такой, какую он желал бы видеть.

Подобная «бытовая» трактовка характерна и для религиозных тем, к которым Рембрандт обращался, пожалуй, чаще, чем к другим. Герои библейских сказаний порой одеты в современные Рембрандту костюмы и вообще внешне мало чем отличаются от голландцев XVII века. Кстати сказать, довольно часто встречаются среди них изображения родственников самого художника. И в каждое произведение он вносил какие-то живые детали, подробности событий, которые вполне могли произойти с реальными людьми.

Таковы картины на сюжеты из жизни Товия или Святого Семейства. В этих произведениях мы не найдем изображений чудес или драматических коллизий — это просто фрагменты повседневного быта Голландии XVII века. Взглянем, например, на «Святое Семейство» из Эрмитажа. На картине изображен обычный вечер обычной крестьянской семьи: отец плотничает, мать оторвалась от чтения, чтобы взглянуть на спящего ребенка. Но какой поэзией и лиризмом проникнута непритязательная сценка!

Впрочем, говоря о творчестве Рембрандта, нельзя не упомянуть и другое качество, присущее главным образом его ранним картинам. Этот бытописатель не мог удержаться от соблазна немного приукрасить реальность, подбирая для нее пышную оправу, наряжая себя и своих героев в богатые одежды и вводя в обстановку самые экзотические атрибуты. Жилище Рембрандта было переполнено всевозможными украшениями, драгоценной посудой, оружием, тканями и самыми изысканными аксессуарами, какие только мог предложить антикварный рынок Амстердама, — все они были нужны художнику для создания необходимой обстановки. Да и сам Рембрандт и его возлюбленная Саския с удовольствием наряжались в богатые костюмы.



Даная
1636–1647. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург





Снятие с креста
1634. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

Свет и тень

Репин писал о Рембрандте: «С особым счастьем купался он в прозрачных тенях своего воздуха, который неразлучен с ними всегда, как дивная музыка оркестра, его дрожащих и двигающихся во всех глубинах согласованных звуков».

В самом деле, главным средством художественной выразительности, которым пользовался Рембрандт, следует считать свет. Он умел безукоризненно строить композицию, мастерски владел рисунком, мгновенно схватывал сходство, грамотно работал с колоритом, но именно светотеневое решение придавало работам Рембрандта максимальную выразительность и драматизм.

Светотень лепит форму, создает объем, и в то же время от нее полностью зависит настроение картины, выявление эмоциональной связи человека и окружающей обстановки. Воздушная дымка окутывает действующих лиц, вокруг играют свет и тени, создавая необычайные по своей выразительности эффекты.

Свет привлекает внимание к ключевым моментам картины. Порой, стараясь добиться сильного впечатления, Рембрандт делает освещение настолько фантастическим, что не сразу удастся определить его источник. Бывает трудно понять даже, когда происходит действие — днем или ночью (так, знаменитая картина «Ночной дозор» получила свое название ошибочно, в действительности этот дозор вполне «дневной»). Обычно свет распределяется таким образом, чтобы выделить лицо



Ночной дозор
1642. Городской музей,
Амстердам



Ассур, Аман и Эсфирь
1660. Государственный
музей им. А.С. Пушкина,
Москва

(на портрете) или главных героев картины (в многофигурных сценах). Рефлексы от основного источника света рассеиваются, выделяя тщательно выписанные близлежащие детали, тогда как все остальные части композиции тонут в мягкой темноте.

Классический пример — «Снятие с креста». Ночная мгла. Неверный свет факелов выделяет из мрака окостеневшее тело Иисуса и поддерживающего его человека. Другое пятно света падает на изможденное, искаженное страданием лицо немолодой уже женщины — матери Христа. В картине присутствуют и другие персонажи, но все они скрыты под покровом ночи, ибо ничто не должно отвлекать внимание зрителя от главного.

Но встречается и обратное, когда свет падает, кажется, на второстепенные детали, которые могут поначалу показаться почти случайными. В уже упомянутом «Ночном дозоре» лучи выхватывают из мрака отдельные фигуры и лица, вспыхивают бликами на оружии и костюмах. Однако именно такое размещение световых пятен создает ощущение калейдоскопичности и путаницы, царящей в рядах выступающей в поход группы стрелков, и в то же время объединяет многочисленные фигуры, не позволяя композиции окончательно рассыпаться на отдельные сценки.

Особенно важна роль света в поздних произведениях Рембрандта, почти полностью освобожденных от лишних деталей. Преиму-

щественно это полуфигурные композиции, где герои максимально приближены к передней плоскости картины, а внимание художника сосредоточено на лицах. При таком построении цвет и свет становятся главными средствами выразительности. В картине «Ассур, Аман и Эсфирь» цвет и свет буквально проникают друг в друга, заставляя каждую красочную частицу сиять и переливаться, как драгоценный камень.

Не последнюю роль играла светотеневая моделировка и в портретах. Например, работая над образом своего друга Яна Сикса, Рембрандт использовал те же приемы, что и для крупных многофигурных композиций, — лепил форму, не обращая внимания на второ-

степенные детали. Свет падает на лицо Сикса, создавая ощущение драматических контрастов, придавая ему особую выразительность. Рембрандт не прорабатывает досконально каждую черту лица, но выделяет в нем самое характерное, самое значительное.

И, разумеется, светотеневая моделировка имела основополагающее значение для гравюр Рембрандта. Пожалуй, ему первому удалось передать в черно-белых оттисках поразительные световые эффекты лишь с помощью рельефа и двух красок. В офорте «Ангел возвещает пастухам рождение Спасителя» безмятежно спавшим в лесу людям является небесный посланник. Ночная тьма внезапно прорезается ослепительной вспышкой. С уди-

Ангел возвещает
пастухам рождение
Спасителя
1634



Портрет Яна Сикса
1654. Частное
собрание,
Амстердам

31 ● А Р Т - Г А Л Е Р Е Я



Автопортрет
в юности
1628. Рейксмузеум,
Амстердам



вительным мастерством изображено, как лучи проходят сквозь листву, придавая группе людей необыкновенную выразительность и рельефность.

Печаль последних лет

Судьбу Рембрандта вряд ли можно назвать счастливой. Поманив счастьем и богатством, фортуна внезапно отвернулась от своего любимца. Мир Рембрандта, который казался таким прочным, рухнул в одночасье. Внезапно умирает любимая жена, заказчики отворачиваются, родственники жены устраивают бесконечные тяжбы, деньги заканчиваются, и брать их неоткуда. Веселый и жизнерадостный от природы художник, привыкший к роскоши и любви, был вынужден учиться жить по-новому. Другой бы на его месте озлобился, но Рембрандт изо всех сил пытается сохранить бодрость духа и жизнелюбие.

Любовь к жизни и людям проявляется фактически во всех произведениях Рембрандта, хотя чем дальше, тем заметнее тема любви уступает место теме скорби. Особенно это бросается в глаза в офортах, созданных в 1640–1660-е годы: «Проповедь», «Лист в сто гульденов», «Положение во гроб», — где отчетливо и горько проявляется контраст бедности и богатства, угнетения и нищеты. Некогда веселый художник превратился в беспристрастного сатирика. Но что еще печальнее, все очевиднее становится охватывающее художника отчаяние, не проявлявшееся в жизни, но отчетливо видное в его работах — серии офортов, посвященных страданиям Христа, и картинах «Отречение Петра», «Милосердный самаритянин»... Радость бытия ушла, сменившись трагизмом.

И прежде не слишком богатый яркими красками колорит стал почти монохромным. Печалью веет даже от тех работ, сюжет которых вряд ли можно назвать трагичным. Такова небольшая картина «Ассур, Аман и Эсфирь». Композиция отличается простотой и статичностью — всего три фигуры за столом. Картина строится на контрасте образов Эсфири и Амана. Одна — вдохновенная, уверенная в своей правоте. Второй — злобный, сознающий свое бессилие. Мягкий свет играет и переливается на драгоценном наряде Эсфири, коварный Аман отодвинут во мрак. Добро восторжествовало, злобные замыслы раскрыты, но радости не чувствуется, скорее картина наполнена скорбью о несовершенстве человека, о том, что любого из нас могут настичь ложь и клевета.

Чувством безнадежности и печали пронизана последняя работа Рембрандта «Возвращение блудного сына». Сюжет этот часто встречался в нидерландском искусстве и скорее принадлежал к числу оптимистичных, но в трактовке Рембрандта он приобрел совершенно иное, вневременное звучание.

Сын в раскаянии пал перед отцом на колени, а тот, как слепой, кладет руки на плечи своего вернувшегося ребенка, веря и не веря в реальность происходящего. Этот жест, такой простой и такой драматичный, заключает в себе целую гамму чувств и переживаний — любовь, оживающая надежда, душевное потрясение. Ни отец, ни сын уже не имеют сил радоваться, кажется, будто они ушли в какую-то другую реальность, где обычные человеческие эмоции уже не имеют значения.

В самое тяжелое для себя время Рембрандт достиг вершины своего мастерства. В искусстве для него больше не осталось тайн...

Возвращение блудного сына

1666–1669

Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Проповедь Христа
1648





Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Стилевые течения XIX века

Романтизм, реализм, натурализм, импрессионизм

ЕДИНСТВО
ВИДОВ ИСКУССТВА

Окончание. Начало в № 10, ноябрь 2012

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО. ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, ЧЕЛОВЕК

Специфика живописи более соответствовала задачам передачи глубины и многомерности психологии человека. Живописцы проторомантических течений оказались особенно чувствительными к «затемнению» картины мира и раньше всего откликнулись на зов хаоса. Именно в их живописи впервые была явлена «черная» материя мироздания.

Г. Фюзели сосредоточился на исследовании ночного, или лунного, топоса — мира сновидений («Ночной кошмар»), мира хтонических мифологических персонажей, связанных с таинственными силами природы («Титания обнимает голову Осла», «Полифем»). У. Блейк в своих рукописных книгах создал глобальный мир темной инверсивной космогонии. Блейк считал, что «без противоположностей нет прогресса», при этом «Добро — это пассивное, повинующееся Разуму; Зло — активное, рождающееся из Энергии».

В иллюстрациях к «Книге Иова», дающих истолкование библейской истории как душевной драмы себялюбия, гордости и превозношения, Блейк выходит на образность архетипа Бога/Мудрого старца. Как пишет Е. Некрасова, «Бог, Сатана, Иов, в сущности, едины, образ седобородого старца может обернуться устрашающе бесовским и просветленно-божественным». Сформулировав в поэтическом слове принцип бесконечности в конечном, Блейк нашел соответствующий пластический образ массивного ограничивающего императива врат и открывающейся в их просвете бесконечности («Врата Стоунхенджа», «Врата Ада»).

Постепенно тьма покинула свои законные владения. В ночных пейзажах (ноктюрнах) С. Палмера в царство Ночи втянулись земные уровни мироздания, ранее связанные с днев-

И.Г. ФЮЗЕЛИ
Титания, Основа и эльфы
1793–1794



У. БЛЕЙК
Сатана перед престолом
Господа. Иллюстрация
из «Книги Иова»
1825 (?)



ным, а не с подлунным миром («Луна урожая», «Стадо и звезда»).

«Бесконечное темное пространство» (М. Фуко) над европейской культурой развернул Ф. Гойя. На начальном этапе причиной тьмы для Гойи был «Сон разума» («Капричос»). Со временем он пришел к выводу, что тьма и смерть — в глубинах естества человека. Она во взаимном озверении противников на войне («Бедствия войны»), в вере («Процессия флагеллантов»), в правосудии («Суд инквизиции»), в любви («Махи на балконе»), в безумии праздника («Майское дерево», «Похороны сардинки»), в кровавых развлечениях («Бой быков в деревне», «Натюрморт с головой теленка»).

В его картинах появились чудовищные выходцы из хтонических низов мира, пожирающие народы и земли («Гигант», «Сидящий гигант»), само время («Сатурн»). В последнем случае свертывание вселенной у Гойи дано до натуралистичности наглядно, как заглатывание. Мрак черного цвета залил «черные картины» Гойи из «Дома глухонемого». Спасительный свет уравнился с тьмой в своих губи-









Ф. ГОЙЯ
Бой быков в деревне
1812–1814

тельных функциях — в гравюре «Невозможно смотреть» смерть приходит вместе с сиянием клинков, а в картине «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.» холодный свет лампы выступает как пособник французских солдат, расстреливающих повстанцев.

Между убийственными тьмой и светом единственным поистине светлым созданием остается человек (крестьянин с распахнутыми руками в белой рубахе). Гойя формулирует романтическую парадигму бессмертия, обретаемого в смерти.

Французские романтики использовали эту формулу прорыва из ада смерти в бессмертие Свободы («Свобода, ведущая народ» Э. Делакруа) или в Надежду («Плот «Медузы» Т. Жерико). Они выработали соответствующую идею пластическую живописную формулу — все вышеперечисленные работы обладают концентрической композицией, центр которой совпадает с точкой бессмертия/свободы/надежды, а периферия противопоставлена ему как зона смерти.

Завораживающий центр притягивает взгляды исключительно всех героев К.Д. Фридриха. У него как у представителя немецкого романтизма тема смерти более завуалирована. Однако его герои всегда находятся в переходном состоянии, перед некими пограничными вратами. За гранью смертного мира для них находится манящая бездна бессмертия, которое обретается в любви («На паруснике»), в надежде на будущее («Женщина, созерцающая заходящее солнце»), в союзе сердец («Меловые скалы на Рюгене»).

Сияние света картин Фридриха не должно обманывать — все его герои устремлены прочь от реальности. Этот путь описан Новалисом в «Гимнах ночи»:

Из царства света вниз во мрак!
Иная жизнь в могиле.

Печаль в разлуке — добрый знак:
Счастливые отплыли.
Мы в тесном нашем челноке,
Небесный берег вдалеке...

Романтическая ирония в данном случае состоит в том, что герои Фридриха бегут в гармонию бессмертия от жизни и всепожирающего времени, которые несут в мир разрушение и хаос. Фридрих неистощим на вариации руин, которые прокладывают пути к смерти человеку («Кладбищенские врата»), народам («Гробницы древних героев»), религиям («Аббатство в дубовом лесу») и красоте («Храм Юноны в Агрижанте»).

Союзником времени в разрушении вселенной выступают стихии — воды и ветра («Метель на море», «Невольничье судно. Надвигается тайфун» У. Тёрнера; «Потоп» Т. Жерико), огонь («Пожар парламента» У. Тёрнера), льды («Ледяное море, или Гибель «Надежды» К.Д. Фридриха). Свертывание вселенной в подобных пейзажах проявляется в размытости живописной текстуры у ряда живописцев, в уплощении пространства до первого плана и спиралевидной композиции, как бы затягивающей пространство в ничто центра.

Разрушительной силой под стать стихиям и времени у романтиков обладает желание человека вместить в себя вселенную. Жажда беспокойной и грозной судьбы влечет на передний край жизни, к опасной грани героев на портретах Гойи («Портрет графа де Ф. Нуньеса»), Т. Лоуренса («Портрет А. Этерли в костюме выпускника Итонского колледжа»), А. Гро («Полковник Ф. Фурнье-Сарловез»), Т. Жерико («Офицер конных егерей (лейтенант Дьедонне)»), О. Кипренского («Портрет Е.В. Давыдова»).

К. ФРИДРИХ
Кладбищенские врата
1825–1830





К. ФРИДРИХ
Гробницы
древних героев
1812



А. ГРО
Полковник
Ф. Фурнье-Сарловез
1812

Т. ЖЕРИКО
Плот «Медузы»
1818–1819



Э. ДЕЛАКРУА
Свобода на баррикадах
Фрагмент
1830. Музей Лувр, Париж

Ф. ГОЙЯ
Портрет графа
де Фернана Нуньеса
1803



Т. ЖЕРИКО
Офицер конных егерей
императорской гвардии, идущий
в атаку (лейтенант Дьедонне)
1812



Т. ЛОУРЕНС
Портрет Артура Этерли
в костюме выпускника
Итонского колледжа
1791

Романтики открывают собою череду художников, расплачивающихся собственной жизнью за предоставление своей души в распоряжение непостижимых игр мироздания. «Автопортрет в зеленом жилете», портреты Шопена и Паганини Э. Делакруа — это варианты платы за овладение токами мироздания: от постоянного напряжения и боли в первом случае до экстатичного развоплощения в последнем.

В крайних случаях столкновение души человека и заключенного в ней мироздания оканчивается безумием (серия портретов лю-

дей, одержимых маниями Т. Жерико). П. Федотов в картине «Анкор, еще анкор» дает чудовищный по своей безнадежности образ человека — «повелителя» дурной бесконечности, бессмысленно однообразного повтора.

В сугубо земной мир реалистов и натуралистов теневые структуры мира переползли через безумие однообразного быта. Они смотрят на зрителя из пустых зеркал или гущаются в фантазмагорические тени в «Игроках» Федотова. Бросают тень смерти на героев реалистических («Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича») и библейских работ Н. Ге («Тайная вечеря»), исторических картин В. Сурикова («Боярыня Морозова»), на бескрайние просторы русских равнин в пейзажах передвижников.

Они могут персонализироваться в устрашающем виде Смерти с косой в картине «Смерть и дровосек» Ж.Ф. Милле или заражать бессмысленной жадой убийства крестьян на картине «Разорители гнезд» того же художника. Они въедаются в материю земного мира и обесцвечивают ее до нейтрального Ничто серого цвета в полотнах французских и русских реалистов. Жемчужно-серые сумерки в пейзажах Коро, серое смирение закатных красок работ Милле, безнадежная стылая серость русских равнин в работах В. Перова, Ф. Васильева, А. Саврасова и И. Левитана — все это темная пыль затаившегося, но подспудно работающего на деструкцию хаоса.

Выбор реалистами земли вместо неба на жанровом уровне реализовался в гипертрофированном развитии жанра у передвижников, в жанризации исторической живописи («Христос в пустыне» И. Крамского). На уровне композиционных структур — в выборе пре-

Ж.Ф. МИЛЛЕ
Смерть и дровосек
1859



К. МОНЕ
Японский мостик
1918

И. КРАМСКОЙ
Неутешное горе
1884



имущественно высоких точек зрения и высокого горизонта, который пригибает человека к земле («Сборщицы колосьев» Ф. Милле), прижимает его к открытому и жаждущему пищи чреву земли («Похороны в Орнате» Г. Курбе), угнетающе действует на просторы земли, лишенные неба («Над вечным покоем» И. Левитана).

В отношении роли человека амплитуда вариантов колеблется от обезлюдившего пейзажа в так называемом пейзаже настроения русского искусства до особой плотности телесной интерпретации темы, при которой происходит вытеснение пространственного окружения. Примером последнего является монументальная пластика фигур Милле, плотность коллективного тела общины в «Похоронах в Орнате» Курбе, поток человеческой массы в «Крестном ходе в Курской губернии» И. Репина и работах В. Сурикова.

Гипертрофированная сосредоточенность натуралистов на телесном мире приводит к тому, что глобальная тематика происхождения мира в картине «Рождение мира» Г. Курбе реализуется через фрагментарность порождающего лона женщины. Инверсионное мировосприятие натуралистов приводит к тому, что порождающий центр картины производит впечатление не рождения и развертывания мира, а угрожающего затягивания мирозда-

ния в могилу утробы архетипической матери-земли.

У импрессионистов основным способом изображения становится фрагментарность. Принцип фрагментарности проистекает из самого метода опоры на ощущения и впечатления от мира. Асимметрия, срезы изображения рамой, как бы случайный взгляд на предмет в работах О. Ренуара, Э. Дега, Э. Моне — всё работает против структуры пространства. Формы теряют материальность в цветных потоках света, пространство истончается до эфемерных бликов на поверхности полотна (поздние работы Э. Мане).

В отношении временной структуры в живописи XIX в. происходят те же процессы развоплощения, что и с пространством. Романтики открыли разрушающую стихию времени, которая уничтожает прошлое и пожирает настоящее. Проектирование идеального будущего в силу несовместимости реального и идеального миров свернулось у них до неопределенного образа «небесного берега вдалеке» (*Новалис*).

Императив настоящего у реалистов позволил им затормозить процессы развоплощения прошлого. Подтянув его к настоящему, они смогли с помощью полноценности реального образа как бы воскресить любое событие древности. Однако их сосредоточенность на настоящем и в целом пессимистические умонастроения ограничили их возможности в области социального проектирования будущего.

Мир без будущего наиболее наглядно демонстрирует работа Крамского «Безутешное горе», в которой смерть наступает не старшее поколение, а ребенка, с гибелью которого гибнет и будущее.

Импрессионистическая концепция полноценного переживания мгновения свернула время до точки мига. Однако неожиданно радостное переживание этого мгновения свидетельствует о смене парадигмы отношения к времени, переходе от европейской концепции структурированного времени к восточной концепции бесконечного потока, в котором мгновение равно вечности.

МУЗЫКА.

РАЗРУШИТЕЛЬНЫЙ ПРИЗРАК

Унаследованный романтиками от классицизма универсальный язык «абсолютной музыки», обладающий неисчерпаемым потенциалом к синтаксической и композиционной комбинаторике, был наиболее пригоден для воплощения поэтической субъективности, бесплотности и бестелесности духовной жизни. Музыка, уже познавшая динамику временного развития, как никакой другой вид искусства, была готова воплотить стихийную динамику романтического образа мира как инверсионного жизненного потока, устремленного в никуда бесконечности и деструкции.

Главным агентом деструкции в музыке становится субъектность человека и стихия

Титта Руффо в роли
Риголетто
Фотография 1912,
Нью-Йорк



К.Д. ФРИДРИХ
Гибель «Надежды»
во льдах
1823–1824

его чувств. В.Г. Вакенроде писал: «Кто верит в какую-либо систему, тот выгнал из своего сердца всеобъемлющую любовь». Любовь в

Финальная сцена из оперы Дж. Пуччини
«Мадам Баттерфляй»
1907. Нью-Йорк



мировоззрении романтиков изначально стихийна и потому деструктивна. Занимая в оппозиции жизнь/смерть место жизни, она из-за своей хаотизирующей родственности смерти оказалась более слабым звеном. В конечном счете философия XIX в. пришла к идее взаимного притяжения Эроса и Танатоса (З. Фрейд).

Парадоксальность ситуации состояла в том, что разрушительный призрак смерти нависал над всей музыкой романтиков, несмотря на то что наибольшее развитие получили именно любовные по тематике жанры — романс, опера, ноктюрны, инструментальные «песни без слов». Опера XIX в., и романтиче-



К.Д. ФРИДРИХ ►
Меловые горы на острове Рюген
1818. Собрание Оскара Рейнхарта,
Винтертур



ская и «веристская», посвящена исследованию гибельности любви во всех ее аспектах. Даже заявленная в «Летучем голландце» Р. Вагнера тема искупления через женскую любовь приводит к смерти всех героев. Любовь несет смерть в «Тристане и Изольде» и в тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга», в операх Дж. Верди «Риголетто», «Трубадур», «Травиата». Трагедия любви является основной темой опер «Тоска» и «Мадам Баттерфляй» реалиста Дж. Пуччини.

Ярким примером «24-частного микрокосма... на альфу и омегу искусства XIX века: Любовь и Смерть» (А.Ю. Кудряшов) является цикл прелюдий ор. 28 Ф. Шопена. Его программа, сохраненная в воспоминаниях учеников — композитора В. фон Ленца и г-жи Калержи, содержит такие темы, как «Примирение», «Предчувствие смерти», «Ты как цветок», «Погребальный звон», «Польская танцовщица (восхитительное воспоминание)», «Отчаяние», «Видение», «Потеря», «Страх», «Ад», «Сцена на площади Нотр-Дам (она сказала мне: люблю тебя...)», «Самоубийство», «Истинное счастье», «Воскресение», «Прекрасная лодочка», «Буря».

Программу этого цикла можно соотнести с подобной же образностью живописи Фридриха, в которой любовь преодолевает рамки земного бытия, где властвует несущее смерть время, и устремляется под парусами надежды к всё тому же «небесному берегу вдалеке», оставляя позади гибнущую в бу-

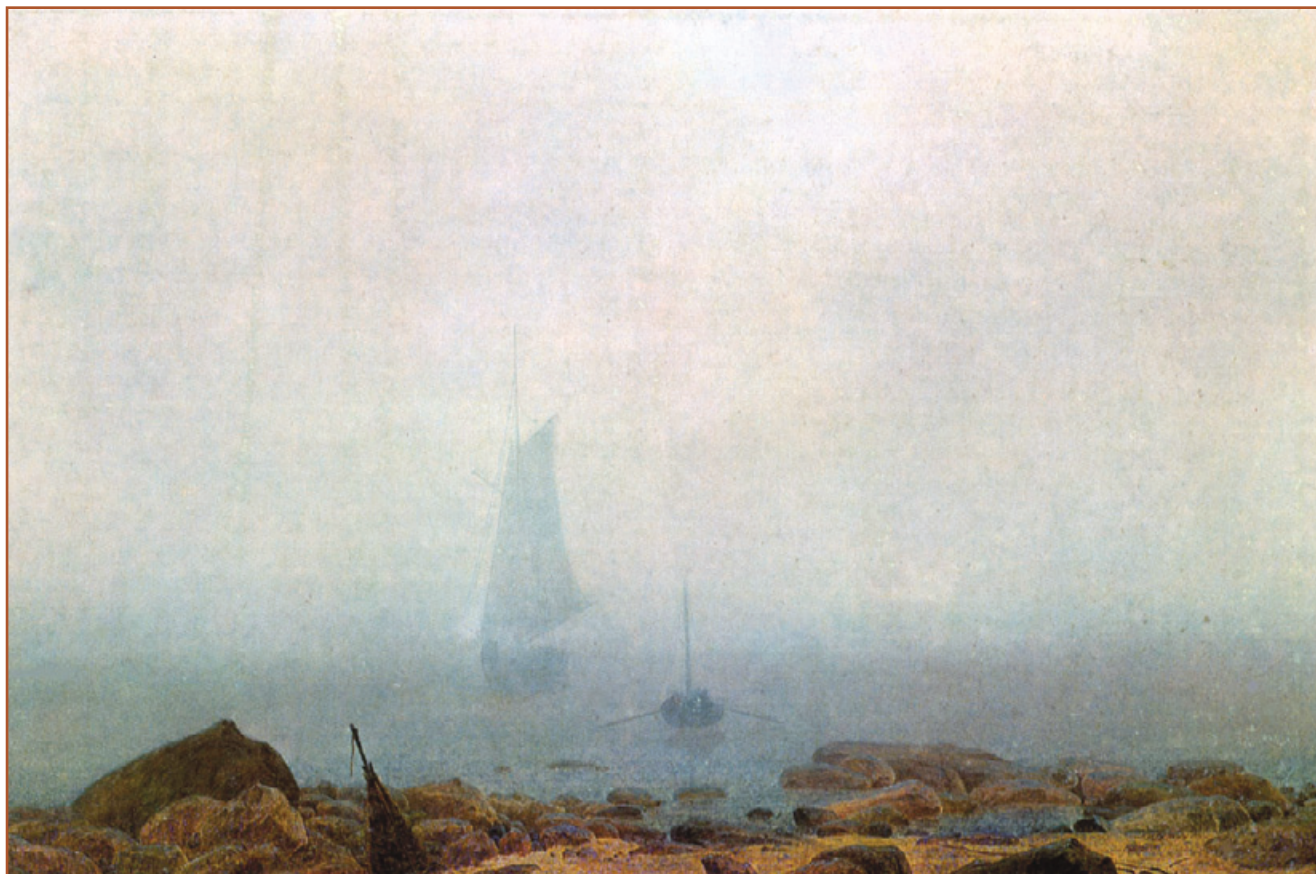
ре землю. Любовь при всей ее разрушительности оказывается единственной силой, способной разомкнуть створы смерти и возжечь пламя жизни.

Изображения смерти в качестве онтологически жизненной проблемы до эпохи романтизма в музыке не было. Как пишет А. Кудряшов, «музыка романтической эпохи чаще всего представляет Смерть как иконический знак — неизбежное для всякого живого существа лично обусловленное эмоционально непосредственное переживание, причем весьма разнообразно. Первоначально к ней относились со священным трепетом, мажорной и хоральной торжественностью, словно потустороннему божеству — древнегреческому Аиду (песнь «К смерти» Ф. Шуберта); позже — скорбно-смятенно (финал 2-й фортепьянной сонаты Ф. Шопена и 6-й симфонии П. Чайковского), успокоительно, мистически-просветленно (поздние сочинения И. Брамса), а иногда — саркастически-издевательски, в связи со злой пересемантизацией танцевальных жанров («Чардаш смерти» Ф. Листа, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского)».

С темой смерти сопряжено появление демонических образов в музыке, примером чего являются «Мефисто-вальс», этюд «Дикая охота», «Фауст-симфония» Ф. Листа, финал «Шабаш ведьм» «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, в которой представлен образ черной мессы, гротескно пародирующей христианскую обедню.

Перевернутый демонический мир представлен в «Юмореске» Р. Шумана, по признанию автора, «самого грустного из его произ-

К. ФРИДРИХ
Морской берег в тумане
1807





А. ЛЕМАН
Портрет Ференца Листа
1839

ведений». Согласно романтизму юмор понимается Шуманом как «дурная бесконечность разнообразия всего конечного» (отдельно взятых сторон бытия), или «отрицательная бесконечность», «возвышенное наоборот» в терминах Жана Поля, духовного учителя композитора.

Порождение романтизма — ночные пьесы, или ноктюрны (Ф. Шопен), обозначают в более мягкой форме законный «лунный топос» тьмы. Инверсионное восприятие романтиков трактовало тьму ночи как квинтэссенцию истинного знания тайн мира, а в постоянстве звездного небосвода видели «истинное небо» (*Новалис*), не заслоненное обманчивыми и непостоянными дневными видениями.

Обособившийся из сонатно-симфонической формы жанр интермеццо (поздние работы И. Брамса), музыки «между чем-то и чем-то», «между двумя мирами», представляет «драгоценнейшее для любого романтика состояние переходности, в моменты которого перед его внутренним взглядом начинает сиять свет Истины» (*А.Ю. Кудряшов*). Тотальное свертывание вселенной до проклятого

кольца представлено в последней части, «Гибель богов», тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга».

Хаотизация мира на уровне музыкального языка нашла выражение в таких характеристиках романтической музыки, как незавершенность, изменчивость, «неправильность» и асимметричность, неожиданность пространственных, временных и эмоциональных скачков, непредсказуемость переходов и их направленности. В музыке появились открытые в тональном и тематическом отношении формы. Так, например, В. Холопова отмечает в музыкальных произведениях романтиков «децентрализованное единство» с равнозначностью главной и побочной тем, «стремление к сквозной и необратимой линии образов, по схеме a,b,c,d... без возвращения к начальному «a», а благодаря этому и «характерное... расхождение между музыкальной драматургией и музыкальной композицией, по-прежнему сохранившей принцип репризности (сквозной принцип ABC на равных сочетался с репризным ABA или ABA')».

Открытая форма лирического произведения могла выражаться в переходящих из произведения в произведение сквозных интервально-интонационных знаках «одиноккой души» (чистые квинты или ундецимы в минорных произведениях Ф. Шопена), а на уровне большой формы — в виде системы лейтмотивов (Р. Вагнер).

Инверсионность музыкальной формы нашла проявление, в частности, в сакрализации композиционного центра как философской метафоры вечного, скрытого за завесой прозрачных жизненных видений (использование хоральной формы как центральной в обрамлении демонических крайних разделов в Сонате h-moll Ф. Листа); в резких переходах от одного жанра к другому; в «расширении тональности» за счет хроматических («Тристан и Изольда» Р. Вагнера) и остро диссонантных



О. РЕНУАР
Портрет Рихарда
Вагнера
1882

гармоний и сверхнапряженной инструментальной («Саломея», «Электра» Р. Штрауса).

Слом и субъективизация временных структур в музыке романтиков проявляется в свободном использовании ими музыкальных форм прошлых эпох. Например, Брамс в своей 1-й Симфонии использовал аллюзии на тему Голгофы из «Страстей по Матфею» И.С. Баха и оды «К радости» Л. Бетховена для передачи своего «субъективно-выстраданного мучительного творческого пути к первой своей Симфонии, к которой он шел, слыша за собой, по собственному признанию, «шаги гиганта» — Л. Бетховена» (В. Медушевский).

ТАНЕЦ КАК ПОЛЕТ ДУШИ

В романтический эстетике оформляется особое понимание и восприятие танца как «метафоры свободного, «вертикального», взмывающего в небеса полета человеческой души, преодолевающей материальные окоувы земного тяготения» (В. Медушевский). Перед танцем ставилась задача «дать возможность вообразить душу посредством тела». Роль земной сферы, по мысли Г. фон Клейста, состояла в том, чтобы «ее коснуться и заново оживить полет членов мгновенным торможением».

В классических романтических балетах типа «Сильфиды» и «Жизели» отрыв от земли означал не столько воспарение к небу, сколько парение над бездной небытия. Коллизия

Д.У. УОТЕРХАУС
Тристан и Изольда
1916





Г. Ф. ЛЕПОЛЬ
Мария и Поль Тальони
в балете «Сильфида»
1830-е



Д. БРАНДАР
Карлотта Гризи
в роли Жизели
1841

между любовью и смертью в обоих вышеупомянутых балетах разворачивалась как гибель мечты при соприкосновении с действительностью.

Такова история любви крестьянина Джемса и дочери воздуха Сильфиды. В «Жизели» обман доверчивой любви губил разум и жизнь главной героини, однако за гранью мира побеждала именно любовь — Жизель спасала от смерти своего возлюбленного Альберта. В «Лебедином озере» обманный образ Черного лебедя и ошибка Принца становились причиной гибели заколдованной девушки-лебедя (первый вариант либретто).

В музыке иномирье балетного действия подчеркивалось принадлежностью музыкальных структур к лунному топосу с явно выра-

женной тенденцией к симфонизации и усилению трагедийности музыкальных образов (П.И. Чайковский). В области балетной техники иномирная тематика была поддержана фантастическими приемами, дававшими хореографам беспрецедентную свободу.

В балете утвердился прием продолжительной задержки танцовщицы на высоких полупальцах или на пальцах одной ноги, который длил иллюзию полета. Как пишет В. Красовская, «отвечая эстетике романтического стиля, выразительный танец устремлялся в воздух. Непременным условием и женского и мужского танца стала техника длительного, бесшумного и невесомого прыжка... Virtuозность романтического стиля отличалась от законченного и упорядоченного виртуозного танца классицизма тем, что создавала видимость бесконечного порыва свободных, раскованных чувств».

Хореограф Ф. Тальони произвел революцию в балете, поменяв местами танец и пантомиму. В «Сильфиде» он сделал танец главным выразительным средством, превратив его в условно-поэтический язык, способный выражать сложнейшие переживания, мысли и мечты героев. Он ввел поддержки танцовщицы танцовщиком, позволившие усовершенствовать технику длящегося прыжка. В «Сильфиде» активизировалась роль кордебалета, который вторил, подобно эху, арабескам солистки и помогал воссоздавать фантастическую картину жизни фантастических существ.

Тальони придал танцу кордебалета текущие контуры непрерывного орнаментального арабеска, усиливая тем самым его заворачивающий бесконечный ритм. Он же вместе со своей дочерью Марией Тальони создал

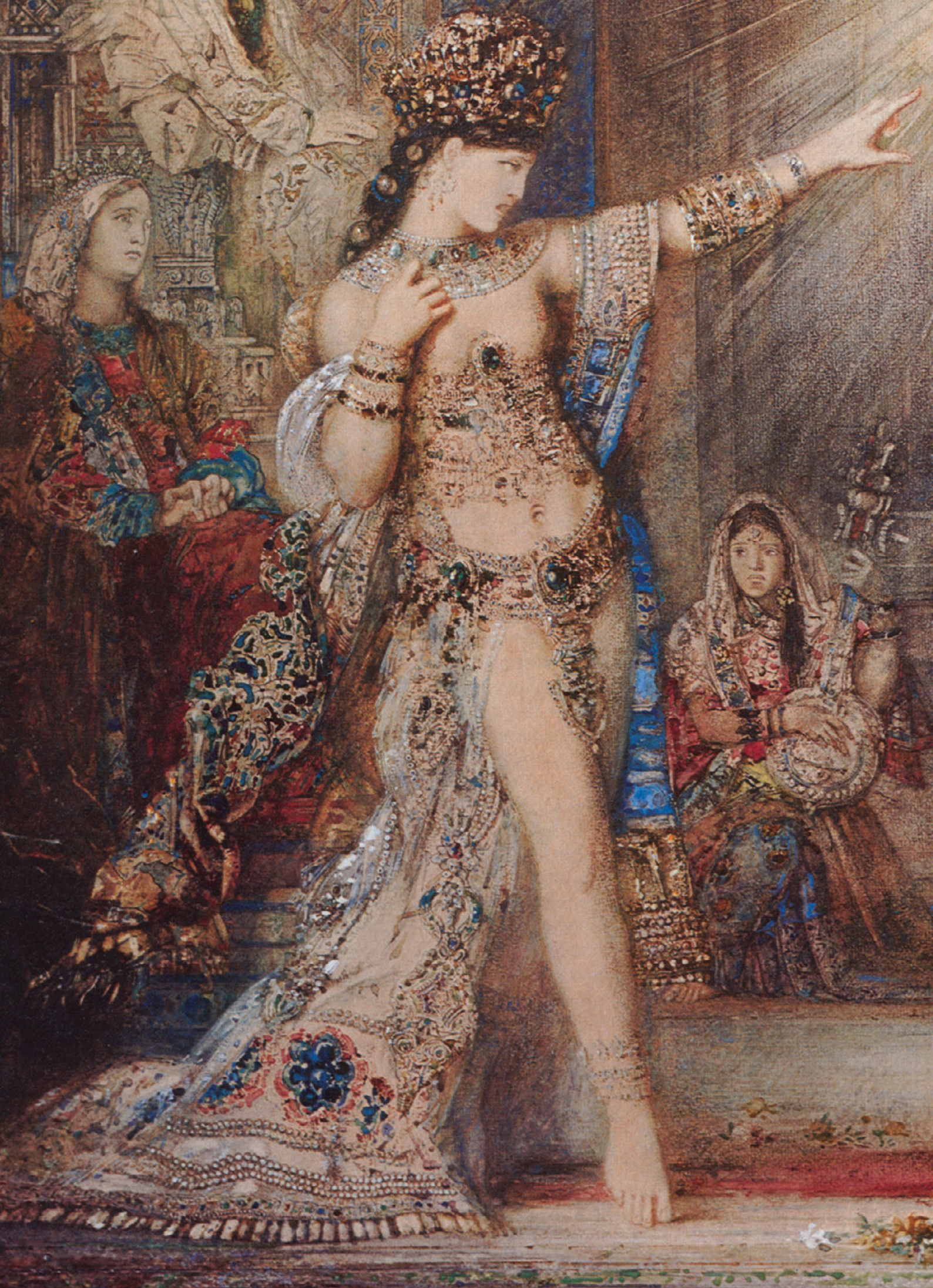
Ж. БРАНАР
Люсиль Гран — Катарина
в балете «Катарина,
дочь разбойника»
1846



Ж. БРАНАР
Люсиль Гран — Катарина
и Жюль Перро — Дьяволино
в балете «Катарина, дочь
разбойника»
1846



Ж. БУВЬЕ
Карлотта Гризи и
Жюль Перро в балете
«Эсмеральда»
1844





Мариус Петипа
Фотография 1855 г.



Лев Иванов
Фотография 1885 г.



Сцена из балета
«Лебединое озеро»
в Большом театре
1877



Сцена из балета
«Лебединое озеро»
в Мариинском театре
1895

образ романтической героини нового типа — бесплотного существа из потустороннего мира. Мария Тальони отличалась воздушным телосложением, а ее танец обладал грацией, которая способствовала созданию образа идеального существа. Она превратила технику танца на пальцах из трюка в выразительное средство для передачи особых свойств, присущих неуловимым, фантастическим образам. На образ работал и новый тип значительно облегченного костюма, состоящего из облака полупрозрачных газовых юбок.

Заслуга другого знаменитого хореографа романтизма, Ж. Перро, автора большинства сцен «Жизели», состоит в том, что он сделал танец главным сюжетобразующим стерж-

нем балета. Танец для девушек-призраков был способом существования, что использовал Перро, создавая образы завораживающего смертоносного танца виллис и танца любви Жизели. Кордебалет в его балете стал активным действующим лицом, вступающим в борьбу с главными героями, что значительно усложнило драматургию балета и расширило мир душевных переживаний.

Перро много сделал для развития другого ответвления романтического балета — балетной драмы, с сугубо земным содержанием, завязанным на внутренней конфликтности человеческой души. В центре его балетов были темы неразделенной любви, жертвенности, противоречивости характеров, столкновения страстей, неразрешимых нравственных дилемм («Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», «Фауст» по одноименному произведению Гёте, «Катарина, дочь разбойника» на реальный сюжет из жизни художника Сальватора Розы).

Л. Иванов и М. Петипа, суммировав достижения классического и романтического балета, создали хореографию, достойную сложного симфонизма танцевальной музыки П.И. Чайковского. Особым достижением явилась зеркальная инверсионность образов Белого и Черного лебедей.

С середины XIX в. на сцене утвердился форма балета-феерии, своеобразного балетного обозрения. Прагматизм этого вида балета проявился в его нацеленности на развлекательность. В более легких жанрах, типа оперетты и мюзикла, появились такие танцы, как канкан, своей чувственностью соответствующие натуралистическим тенденциям в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

- Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. 8. Р—С. — СПб., 2008.
- Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. — М., 1990.
- Клейст Г. фон. Избранное. — М., 1977.
- Красовская В.М. История русского балета. — Л., 1978.
- Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XIX вв. — СПб., 2010.
- Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.
- Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. — М., 1993.
- Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. — М., 1993.
- Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. — М., 1975.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — СПб., 1994.
- Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. — М., 2005.

Александр
МАЙКАПАР

Близнецы: земные или небесные?

ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Картина «Две дамы из Холмондели с их младенцами» (другое ее название «Леди Чамли») неизвестного английского мастера необычайно интересна по своей идее и в подлинном смысле уникальна, она является одной из самых загадочных в истории живописи. Надпись, имеющаяся на ней внизу слева (трудноразличимая на репродукции), скорее констатирует заключенную в картине загадку, нежели разрешает ее: «Две дамы из семейства в Холмондели (Чамли. — А.М.), которые родились в один

день, вышли замуж в один день и родили в один день».

Представляя себе менталитет средневекового англичанина, можно быть уверенными в том, что, хотя это совпадение и кажется фантастическим, оно имело место, а не было плодом фантазии художника. Плодом фантазии, по-видимому, до известной степени было художественное воплощение образов этих дам и новорожденных младенцев.

Дамы и их младенцы очень похожи. Первая мысль, приходящая на ум, что эти две дамы — сестры и что младенцы тоже в родстве. И, может быть, так оно и есть. В таком случае естественно предположить, что и отцы младенцев должны были быть по крайней мере близнецами (если у них не был вообще один отец). На этом, вероятно, следует остановиться в нагромождении предположений.

На первый взгляд картина кажется неким продуктом современных графических технологий — своего рода механическим копированием фигур или трюком, возможным в фотошопе. Она совершенно выпадает из всей художественной продукции той эпохи, которой датируется. Две одинаково выглядящие, одинаково одетые женщины держат одинаково одетых младенцев. При этом, несмотря на парадную одежду, они изображены... в одной (!)

НЕИЗВЕСТНЫЙ
АНГЛИЙСКИЙ МАСТЕР
XVII ВЕКА
Две дамы из Холмондели
с их младенцами
1600–1610



постели: они то ли сидят, то ли лежат, укрытые до пояса опять-таки одним одеялом.

Английская портретная живопись того времени не знает таких поз и ракурсов персонажей. Однако они странным образом встречаются в надгробной скульптуре. Мы затрудняемся сделать какой-либо вывод из этого факта: картина вряд ли могла быть некой заменой надгробного изображения. Для этого дамам нужно было не только родиться и родить в один день, но и умереть так же. Невозможно себе вообразить такую вереницу совпадений. К тому же никак не отмеченную ни в одном документе той эпохи и тех мест.

Более того, вообще доподлинно неизвестно, кто были эти две дамы. Художник жил в графстве Чешир неподалеку от поместья Холмондели. Эти дамы вполне могли быть обительницами Холмондельского замка, который и сейчас можно видеть. Джон Хопкинс, исследователь этой картины, в 1991 г. высказал предположение, что на картине изображены две сестры: Летиция Гросвенор (1585–1612) и Мэри Кальвели (1585–1616), дочери сэра Хью Чамли и Мэри Холфорд. Это утверждение лишь гипотеза, и личности дам, как и имя художника, остаются загадкой.

Дамы представлены в парадном облачении. Быть может, это момент, связанный с крестинами младенцев (на что указывает их одеяние, соответствующее этому акту). Если портрет сделан по случаю их рождения (поскольку дамы изображены в постели после родов), то младенцы кажутся слишком крупными. Если это очередной, быть может, второй день рождения, то непонятно, почему дамы в постели.

Важная деталь, которая привлекает наше внимание, одна из наших «говорящих» деталей — глаза этих дам. Они у них разные: у левой — голубые, у правой — черные. Но у них не только цвет глаз разный — различие можно усмотреть и в лицах в целом. У них разные ожерелья и разные кружева на высоких воротниках. Ткань платьев дам тоже разная.

Разного цвета глаза и у детей. Но есть и другие различия: в форме рта, носа. У одного младенца на подбородке ямочка, у другого ее нет. Их облачения соответствуют тканям одежды матерей. Одним словом, дамы и младенцы очень похожи, но все же различаются. Строго говоря, историческая надпись на картине и не говорит ничего о *кровном* родстве этих дам.

Таинственна история появления картины в галерее Тейт: она была передана в дар галерее от неизвестного дарителя.

Эта картина приводится в качестве иллюстрации редко встречающегося и почти фантастического физического сходства людей,

никак не связанных кровным родством и даже порой принадлежащих разным нациям и долгое время даже не подозревавших о существовании друг друга.

Людей, похожих как близнецы, но не являющихся родственниками, принято называть сестриальными, то есть небесными (от лат. *caelestis* — небесный), близнецами. На поразительных особенностях феномена такого сходства построен знаменитый роман Марка Твена «Принц и нищий». Он начинается словами: «Это было в конце второй четверти шестнадцатого столетия. В один осенний день в древнем городе Лондоне в бедной семье Кенти родился мальчик, который был ей совсем не нужен. В тот же день в богатой семье Тюдоров родился другой английский ребенок, который был нужен не только ей, но и всей Англии».

(У меня не было возможности проверить, но моя соседка по дому, где я долгое время жил, не раз говорила мне при встрече, что ей очень трудно общаться со мной, потому что я необычайно похож на одного голландца, с которым ей приходится иметь дело по работе, и ей стоит больших усилий осознать, что я — это я, а не тот голландец. «Один и тот же облик! Просто копия!» — восклицала она.)

Мы понимаем, что физическое, а иногда и психологическое сходство никак не связанных между собою людей — это уже поразительное явление. В какой же прогрессии увеличивается вероятность такого сходства при условии, что эти люди родились в один день! И уж не чем иным, как божественным промыслом, невозможно объяснить тот факт, что обе дамы своих младенцев родили в один и тот же день.

В способе выразить эту идентичность проявились изумительная фантазия и мастерство художника. Буквально во все парные элементы двойного (даже, можно сказать, четверного) портрета он внес тончайшее разнообразие. Причем сложной задачей было не допустить у зрителя — при явно одинаковом статусе дам — впечатления большей (или меньшей) привлекательности одной из них. Вероятно, и сейчас тоже никто не сможет доказать, что какая-то из двух дам привлекательнее или величавее другой.

В эстетическом плане картина чрезвычайно интересна: она демонстрирует поразительное разнообразие внутри некоего единства. Полную аналогию этому явлению в английской живописи представляет собой первое опубликованное собрание английской вёрджинельной музыки — «Парфения», изданное в то же самое время (1611). И здесь и там в основе техники лежит принцип варьирования.

Легко представить себе еще один ракурс этого разнообразия, заключенного внутри некоего единого художественного образа: две эти дамы, сев за два столь же похожих вёрджинела, сыграют пьесу Джайлиса Фарнеби «Для двух вёрджинелов», в которой обе партии равнозначны и варьируют один и тот же музыкальный материал...



Ольга
СКУРАТОВА,
кандидат педагогических наук,
учитель ИЗО
Университетской школы
МГПУ, Москва

Вкус Рождества

ИЗГОТОВЛЕНИЕ УКРАШЕНИЙ НА ЗАНЯТИЯХ В НАЧАЛЬНОЙ И СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

Есть праздники, которые одинаково любимы и желанны во многих странах мира, к ним готовятся неспешно и загодя. К таким праздникам, бесспорно, относится Рождество, которое приходит в жизнь людей дважды в год: 24 декабря (католическое) и 7 января (православное) — и является неотъемлемым спутником новогодних торжеств. У этих праздников есть не только свой особый аромат свежей ели, но и свой особый вкус, который на протяжении столетий хранят народные традиции ряда европейских стран. И это вкус рождественских пряников, история которых берет свое начало еще в Средневековье.

Немного истории

Рождественские пряники — любимое праздничное лакомство во многих странах Европы. И особое место среди них занимают Германия, Франция и Англия. Считается, что первые пряники появились в Центральной Европе в Средние века. Их выпекали с добавлением большого количества сахара и специй, привезенных с Ближнего Востока крестоносцами. (Интересно, что русское слово «пряник» напрямую указывает на его пряный запах, который достигается именно благодаря специям.) Из-за того что в пряники добавляли анис, инжир, кардамон, кориандр, мускатный орех, перец, гвоздику, корицу, пряники ценились очень высоко. Еще бы, эти экзотические составляющие импортировались из разных частей мира, и, пока они достигали пекарей, их цена взлетала до небес.

Нельзя забывать и тот факт, что в те времена специи, в частности имбирь, широко и успешно использовались в лечебных целях. Поэтому имбирь как символ здоровья стали включать в качестве основного компонента в рождественские пироги и пряники, а также во все сладости, приготовленные к святым праздникам.

Изначально пряники изготавливали исключительно монахи, но после XVII века эти сладости стали настолько популярными, что пекари начали образовывать гильдии и по-



(1)



(4)



(2)



(3)



(5)

лучать исключительное право печь пряники. Пряник продолжал победное шествие во всей Европе, особенно его полюбили в Германии.

Немецкий город Нюрнберг был признанной пряничной столицей и даже стал ассоциироваться с этой сладостью. В незапамятные времена продавцы в Нюрнберге получили прозвище «мешки перца», потому что именно они начали использовать кардамон, корицу, гвоздику, белый перец и другие специи в немецких пряничных рецептах, популярных по сей день.

Пряничные формы

Но по-настоящему пряники стали только с XIX века. Вначале их изготавливали печатным способом при помощи пряничных досок, когда раскатанное тесто накрывалось и продавливалось деревянной доской с вырезанными в ней фигурками. Особо распространенными были изображения солнца, луны и цветов. Интересно, что более сложные формы пряников были популярны в Германии, тогда как в Англии форма лакомства была простой — пряники делали с помощью обычной чашки.

В XIX в. на смену пряничным доскам пришли специальные формочки, и пряники стали намного разнообразнее, к различным изображениям птиц, животных и звезд добавились рождественские символы: елочки, снеговика, эльфы, ангелы (1—5).

Особый интерес представляет традиция изготовления пряничного домика, без которого не обходится ни один праздник Рождества в Германии. Считается, что вдохновителями этой традиции стали братья Гримм, написавшие сказку «Гензель и Гретель».

Подошли дети ближе, видят — избушка-то не простая: она вся из хлеба сделана, крыша у нее из пряников, а окошки — из сахара.

БРАТЯ ГРИММ. Гензель и Гретель

Благодаря этой сказке у немецкого пряничного домика (*Lebkuchenhaeusle*) есть и другие названия: «Дом ведьмы» или «Надкусанный домик».

Образ пряничного домика не оставил равнодушным и известного французского сказочника Шарля Перро.

Когда солнце было уже высоко, Мари и Жан вышли на поляну, посреди которой стоял домик. Необычный домик. Крыша у него была из шоколадных пряников, стены — из розового марципана, а забор — из больших миндальных орехов. Вокруг него был сад, и росли в нем разноцветные конфеты, а на маленьких деревьях висели большие изюмины. Жан не верил собственным глазам. Он посмотрел на Мари, глотая слюнки.

— Пряничный домик! — радостно воскликнул он.

ШАРЛЬ ПЕРРО. Пряничный домик

Вплоть до сегодняшнего дня в канун Рождества изготовление пряничного домика является любимым семейным развлечением детей и взрослых. Технология довольно незамысловатая: из пряничного теста выкраивают стены и крыша дома (6), затем детали выпекают и соединяют при помощи сахарной глазури (7), украшают глазурью, орехами, конфетами и др. (8—13).

В Норвегии, в городе Берген, с 1991 г. существует традиция строить каждый год под Рождество город из пряничных домиков под названием *Pepperkakebyen*. В этой затее принимают участие родители с детьми до 12 лет.



(6)



(7)



(8)



(12)



(13)



(9)



(10)



(11)

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Предлагаемые варианты художественных заданий интересны учащимся разных классов, просто результаты будут отличаться качеством и точностью исполнения. Поскольку тема необычная, связанная с самыми любимыми новогодними и рождественскими праздниками, занятия можно начать тоже необычно. Нет необходимости пробовать настоящие пряники, а вот вдохнуть аромат специй (ванили, имбиря, звездочки, корицы), которые описаны в рассказе о пряниках, было бы не только интересно, но и полезно, тем более что они давно и прочно поселились на кухнях мам и бабушек ребят. Можно даже провести небольшую игру «Угадай-ка». Наши дети практически никогда на уроках не используют обоняние, а вкус Рождества напрямую связан с его запахом.

Для лепки рождественских пряников не обязательно дожидаться рождественских и новогодних праздников: тот факт, что мюнхенские пряники начинают выпекать в октябре и выдерживают до праздника, дает нам повод тоже сделать эту работу заранее. Или наоборот: лепить и украшать пряники можно и после праздников, основываясь на сказочных сюжетах.

То, что сделанные нами пряники являются хотя и красивыми, но несъедобными, тоже не противоречит немецким рождественским традициям: там пряники для украшения ели делают из особого вида вареного несъедобного теста.

Лепка пряников не оставляет равнодушными детей любого возраста. Из готовых изделий можно составить композиции для украшения класса или школы к Новому году, они также могут стать чудесными сувенирами — подарками на Рождество.

ВАРИАНТ 1

Лепка пряничного домика и человечка из пластилина

Самым простым и доступным материалом для имитации пряника является пластилин.

1. Учащимся раздают шаблоны форм пряников (14), которые дети обмазывают пластилином «пряничного цвета». Малышам необходимо напомнить, что для удобства следует отщипывать маленькие кусочки пластилина, которые быстро разогреваются в пальцах, следовательно, быстрее намазываются на основу.

2. Затем из пластилина белого или желтого цвета, имитирующего сахарную глазурь, вылепливаются украшения на пряник: кружочки различного размера, шарики, длинные и короткие жгутики. Эти элементы впоследствии



(14)



(15)



(16)

превращаются в сеточки, волнистые линии, снежинки, пуговицы, сосульки и др.

3. Изготовленные украшения прикрепляют на основу. Детям надо напомнить, что украшение пряников имеет свои традиции. У пряничных домиков украшаются крыша, окошки и дверки (15). У пряничных человечков намечают глазки и рот, может украшаться одежда, в крайнем случае волнистыми линиями отделяют «ладошки» и «ботиночки», особое внимание надо уделить «глазурным» пуговкам (16).

4. Завершить украшение пряников можно, обработав их поверхность: продавить дополнительный узор стеком, зубочисткой, стержнем шариковой ручки или колпачком от фломастера (17–24).



(17)

(18)

(19)

(20)

(21)



(22)

(23)

(24)

ВАРИАНТ 2

**Пряничные домики
из соленого теста**

Соленое тесто — наиболее любимый детьми и доступный для работы пластический материал.

1. Замешиваем соленое тесто. В емкость насыпается 1 часть соли и 2 части муки, все тщательно перемешивается. Для прочности можно добавить немного клея ПВА. Затем постепенно наливаем небольшое количество воды. Тесто должно получиться эла-

стичным, не прилипать к рукам, в противном случае следует подсыпать муки и соли. Если же тесто замешано круто, на нем образуются заломы и трещинки, надо добавить немного воды.

2. Руками на клеенке или полиэтилене формируем комочек соленого теста, который затем превращаем в лепешку толщиной около 1 см. Разравниваем ее ладошкой.

3. Стеком для работы с пластилином наносим контур будущего домика. Домик не должен быть маленьким, а его крыша не долж-



(25)

(26)

(27)

(28)

на нависать над стенами. Вырезаем форму. Оставшееся тесто пойдет на украшение.

4. Украшаем домик из соленого теста. Это происходит так же, как и украшение домика из пластилина.

5. Готовые домики высушиваем на воздухе, переворачивая их раз в сутки (25–28).

6. Домики из соленого теста выглядят очень нарядно. Вдобавок их можно расписать гуашью коричневого и белого (желтого) цветов. Для этого на палитре разводим немного гуаши и клея ПВА и покрываем сначала «хлебную» основу, а затем имитируем глазурь (29–32).



(29)



(30)



(31)



(32)



MimioClassroom

Интегрированная система интерактивного обучения



Доступно, просто в использовании, интересно для учеников



MimioBoard

Новая стационарная интерактивная доска



MimioTeach

Интерактивная приставка к классной доске



MimioVote

Создание и проведение тестов и контрольных



MimioView

Документ-камера с переходником для микроскопа



MimioPad

Ведение урока из любой точки класса



MimioStudio

Универсальное ПО для управления всем оборудованием

Интегрированная система интерактивного обучения MimioClassroom позволяет принципиально изменить методологию преподавания. Педагоги получают возможность обеспечить активное и заинтересованное участие каждого ученика во всем, что происходит на уроке. Дидактический материал становится ярче и нагляднее. Учителя значительно экономят свое время и силы как при подготовке уроков, так и при обработке проверочных работ и тестов. Результат внедрения MimioClassroom — существенное повышение эффективности работы педагогов, уровня и качества знаний учеников. При этом оборудование и программное обеспечение Mimio зарекомендовало себя простым и удобным в эксплуатации, не требующим больших затрат времени на освоение.

Продажа оборудования, консультации и обучение:

<http://www.mimioclass.ru>

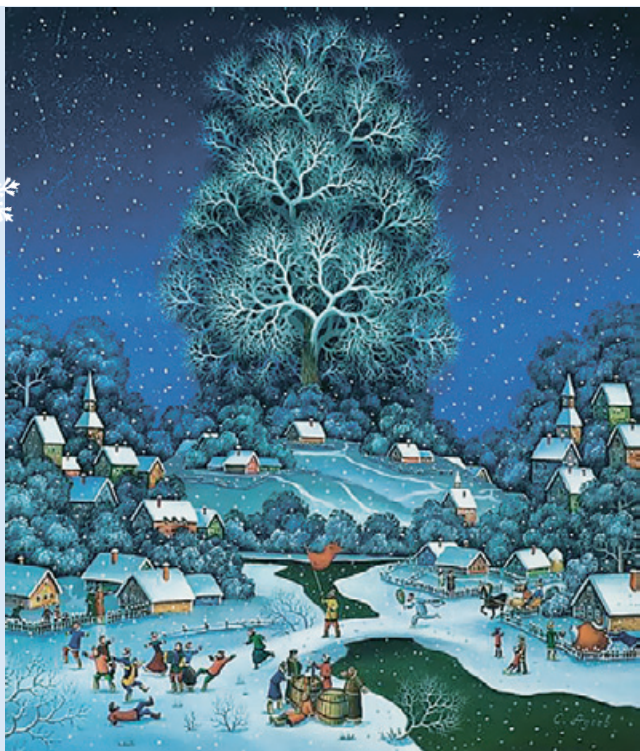
8 (800) 5555-33-0

Звонок по России бесплатный

ООО «Рене» — генеральный дистрибьютор Mimio в России



mimio
a better way to learn



А Р Т - Г А Л Е Р Е Я

БЕЛОШАПКИНА Янина. Истинный поэт (А. Модильяни). № 1, январь. Сражение с листом бумаги (А. де Тулуз-Лотрек). № 3, март. Гений всех времен (Микеланджело). № 8, сентябрь. Творец собственной вселенной (А. Дюрер). № 9, октябрь. Искатель истины (В. Серов). № 10, ноябрь. Волшебная кисть (Рембрандт). № 11, декабрь.

ГРАЧЕВА Алла. Магический монументализм Ботеро. № 2, февраль. Волшебник зеленого города (Ф. Хундертвасер). № 6, июнь.

ДЕМЕНТЬЕВА Людмила. Феномен Лансере. № 5, май.

ЯЗЫКОВА Ирина. Живопись огня и света (Феофан Грек). № 4, апрель. Художник будущего (А. Иванов). № 7, август.

У Р О К М Х К

ЛОСЕВА Анастасия. Деревянный храм в России и Европе. № 1, январь. Постройки Московского Кремля и архитектурная традиция Северной Италии. № 2, февраль. Русское палладианство. № 3, март. Мотивы эпохи модерна. № 4, апрель. Традиции итальянского Ренессанса в русской живописи XIX–XX вв. № 5, май. Традиции караванджизма в русской живописи XIX в. № 6, июнь. Традиции Рембрандта в русской живописи. № 7, август. Французский импрессионизм и ленинградская пейзажная школа. № 8, сентябрь. Жанр ню в русском искусстве XIX — начала XX в. № 9, октябрь. Автопортрет в русской и французской живописи XIX в. № 10, ноябрь.

НОЗДРЯКОВА Елена. Проект готов, что же дальше? № 1, январь.

У Р О И З О

САПОЖНИКОВА Татьяна. Нужны ли в школе уроки изобразительного искусства? № 1, январь. Язык движений и жестов. № 10, ноябрь.

СКУРАТОВА Ольга. Ордена и медали Великой Отечественной войны. № 1, январь. Огнем кричащие альбомы. № 2, февраль. Коллекция амулетов. № 4, апрель. Священные животные. № 5, май. Ажурная сказка. № 7, август. Цветочек аленький (владимирская вышивка). № 9, октябрь. Вкус Рождества. № 11, декабрь.

У Р О К М У З Ы К И

БАКИРОВА Альфия. Чтoб слушателем быть, так надoбно уметь. № 3, март.

БАРАБАНОВ Николай. Воскрешая время (опера И. Стравинского «Мавра»). № 2, февраль.

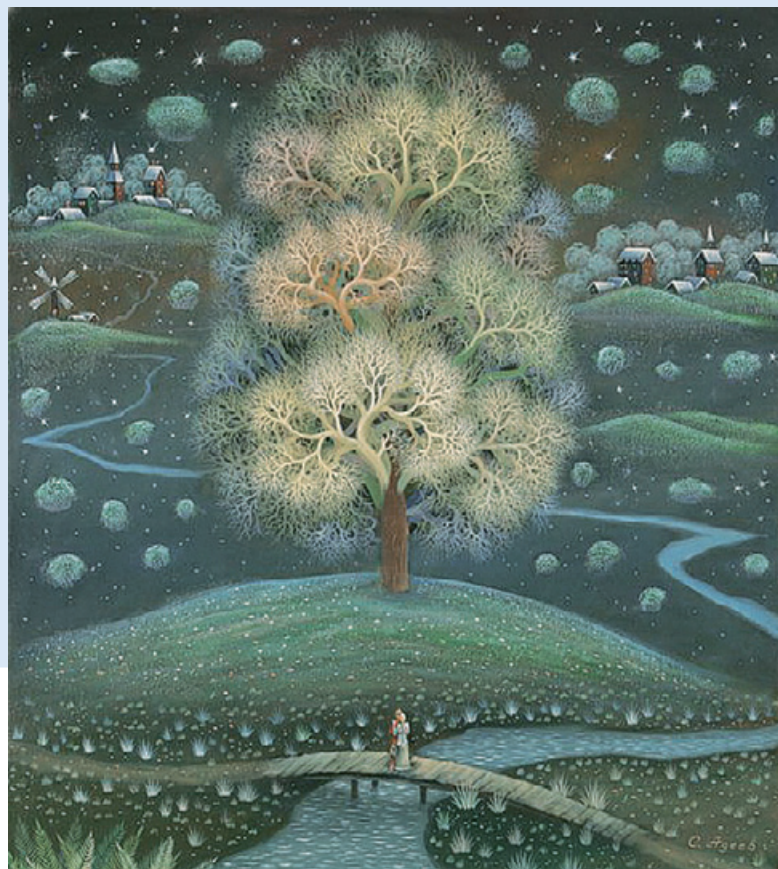
ГЕОРГИЕВСКАЯ Тина. Голос в качестве приза. № 4, апрель.

ПИРЯЗЕВА Елена. Культурная память в музыке. № 5, май.

Н Е Т Р А Д И Ц И О Н Н Ы Й У Р О К

ЛОКТЕВА Оксана. Реклама: искусство или коммерция? № 5, май.

МЕДКОВА Елена. Печаль и скорбь. № 1, январь. Решетка и сеть как символы и композиционное решение. № 2, февраль. Лики пустоты. № 3, март. Танец жизни и смерти в живописи. № 4, апрель. Эволюция темы мар-





ша в изобразительном искусстве. № 6, июнь. Роль инверсии в культуре. № 7, август.

ПРУДНИКОВА Татьяна. Церковь Вознесения в Коломенском. № 6, июнь.

ЧАУРИНА Роза. Талант, ножницы, бумага (В. Гельмерсен). № 2, февраль.

Т Е Т - А - Т Е Т



БЕЛОШАПКИНА Янина. Веласкес. Сдача Бреды. № 8, сентябрь. Джованни Баттиста Тьеполо. Пир Клеопатры. № 9, октябрь. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Роллена. № 10, ноябрь. Пьер Огюст Ренуар. Завтрак гребцов. № 11, декабрь.



Н А У Ч Н Ы Е Ч Т Е Н И Я

ГУРИНА Марина. Викторианская готика. № 8, сентябрь.

МАЙКАПАР Александр. Шедевры старых мастеров: говорящие детали (А. Дюрер. Меланхолия). № 5, май. У. Хогарт. Линия красоты. № 7, август. Я. ван Эйк, Рафаэль, Ч. да Конельяно, Россетти. № 8, сентябрь. Г. Гольбейн. Послы и их послания. № 9, октябрь. Пригоршня пыли, благословленная Аполлоном (У. Тёрнер, К. Лоррен). № 10, ноябрь. Близнецы: земные или небесные? (Неизвестный художник. Две дамы из Холмондели с их младенцами). № 11, декабрь.

МЕДКОВА Елена. Палеолит. № 1, январь. Неолит. № 2, февраль. Цивилизации Древнего мира. № 3, март. Античность. Древняя Греция. № 4, апрель. Средние века в европейской культуре. № 5, май. Эпоха Ренессанса. № 6, июнь. Вселенная барокко. № 7, август. Космос классицизма. № 8, сентябрь, № 9, октябрь. Стилиевые течения XIX века. № 10, ноябрь, № 11, декабрь.



В Ы С Т А В О Ч Н Ы Й З А Л

ГЛОБА Катерина. Тени и отражения (Н. Касаткин). № 5, май.

ДЬЯКОНОВ Валентин. Зона комфорта (П. Отдельнов). № 11, декабрь.

СОБКО Вера. В жестокий век восславил я свободу (П. Валуа). № 2, февраль. Как образ входит в образ (А. Лаврухин). № 8, сентябрь. Новый век, новые идеи. № 9, октябрь.



СОКОЛОВСКИЙ Владимир. Незаслуженно забытый (А. да Мессина). № 1, январь. Татлин известный и неизвестный. № 2, февраль. Жизнь и правда (М. Антокольский). № 4, апрель. Солнечный живописец Константин Коровин. № 6, июнь.

ТОЛСТОВА Анна. Сделано в Берлине. № 6, июнь.

ХАН-МАГОМЕДОВА Виктория. Ответы на вечные вопросы (Н. Ге). № 1, январь. Великий реформатор искусства (Караваджо). № 2, февраль. Под небом Не-

аполя. В волшебном мире сказки (Е. Поленова). Художник, философ, поэт (У. Блейк). № 3, март. Книга художника. Ничейная земля. № 4, апрель. Балканский триумф. «Я нарисую прежде свет...» (А. Харитонов). № 5, май. Где-то в другом месте (современное японское искусство). Национальная портретная галерея. № 6, июнь. Воображаемый музей. Портрет коллекционера. № 7, август. Русский американец (Н. Фешин). Универсальный художник Баки Урманче. № 8, сентябрь. Странствия «бывших вещей» (А. Гросицкий). Зверев в огне. Русские и немцы. 1000 лет истории искусства и культуры. № 9, октябрь. «Все равно я — витебский» (М. Шагал). «Святой Лука» снова в Москве. Продолжение геометрии (С. Сорокин). № 10,



ноябрь. Союз трех (К. Малевич, И. Чашник, Н. Суетин). Два художника, две судьбы (Н. Фердинандов, А. Реверон). № 11, декабрь.

Т О Ч К А З Р Е Н И Я

ГЕОРГИЕВСКАЯ Тина. Человек поющий. № 3, март.



В И К Т О Р И Н А

КНЯЗЕВА Елена. Зима во всем белом свете. № 1, январь. Внимательны ли вы? № 2, февраль. Эпоха классицизма. № 3, март. Весенняя фантазия. № 4, апрель. Избушка. № 11, декабрь.



*В оформлении использованы картины
И. Генералича*





Дистанционные курсы повышения квалификации

вне зависимости от места проживания
(обучение с 1 января по 30 сентября 2013 года)

Имеются два варианта учебных материалов дистанционных курсов:
брошюры и брошюры+DVD.

Курсы, включающие видеолекции (DVD), помечены значком 

Нормативный срок освоения каждого курса – 72 часа.

Дополнительная информация – на сайте edu.1september.ru

Окончившие дистанционные курсы получают удостоверение установленного образца.

Базовая стоимость курса (без учета скидок) составляет

2190 руб. – для курсов без видеоподдержки,

2390 руб. – для курсов с видеоподдержкой.

код

08-001

Е.С. Медкова. Искусствоведческие методики в преподавании МХК

08-002

Т.В. Себар. Как научить понимать язык искусства

08-003

Т.Б. Сапожникова, О.А. Коблова. Методика проведения уроков изобразительного искусства по теме «Декоративно-прикладное искусство в жизни человека»

08-004

Б.М. Неменский, И.Б. Полякова, Т.Б. Сапожникова. Особенности обучения школьников по программе Б.М. Неменского «Изобразительное искусство»

08-005

Е.С. Медкова. Как разбудить в ребенке художника: современные технологии развития творческих способностей (на основе первообразов искусства)

08-006

Л.А. Залесский. Мировая культура в зеркале музыкального искусства

08-007

Л.М. Ванюшкина, Е.Н. Коробкова. Культурное наследие и подходы к его освоению в курсах МХК и краеведения

08-008

М.Н. Сартан. Живопись авангарда. Как ее понимать и как о ней рассказывать

код

21-001

С.С. Степанов. Теория и практика педагогического общения

21-002

Н.У. Заиченко. Методы профилактики и разрешения конфликтных ситуаций в образовательной среде

21-005

М.А. Ступницкая. Новые педагогические технологии: организация и содержание проектной деятельности учащихся

21-007

А.Г. Гейн. Информационно-методическое обеспечение профессиональной деятельности педагога, педагога-психолога, работника школьной библиотеки

21-009

В.Д. Шадриков, И.В. Кузнецова, М.Д. Кузнецова. Формирование и оценка профессиональных качеств современного педагога

Профильные курсы

Общепедагогические курсы

Очные курсы повышения квалификации

для жителей Москвы и Московской области
(обучение с 11 февраля по 30 апреля 2013 года)

Нормативный срок освоения каждого курса – 72 часа.

Дополнительная информация – на сайте edu.1september.ru

и по телефону (499) 240-02-24 (звонки принимаются с 15.00 до 19.00).

Окончившие очные курсы получают удостоверение государственного образца.

Базовая стоимость курса (без учета скидки) – 5900 руб.

Т.А. Рокитянская. Музыкальная грамота в образах и движениях

Т.А. Рокитянская. Обучение игре на музыкальных инструментах в образах и движениях

М.Г. Сальтина. Теория и практика организации школьного театра и внеклассных мероприятий

И.Б. Полякова. Современные фото- и видеотехнологии в деятельности учителя

Т.И. Цикина. Технологии использования компьютерных средств при подготовке и проведении уроков и внеклассных мероприятий



Электронную заявку можно в режиме on-line подать на сайте

edu.1september.ru



Общероссийский проект

Школа цифрового века

Интернет-сопровождение проекта – Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

2012/13
учебный год

Предметно-методические материалы

Дистанционные модульные курсы

**Бесплатно, адресно
каждому учителю!**

Участие образовательного учреждения в проекте «Школа цифрового века» в 2012/13 учебном году позволяет каждому педагогическому работнику получать в свой Личный кабинет на сайте www.1september.ru предметно-методические журналы Издательского дома «Первое сентября» и проходить дистанционные модульные курсы по Программе развития профессионально-личностных компетенций педагога.

Заявки принимаются от образовательных учреждений.

Оргвзнос за участие в проекте в течение всего 2012/13 учебного года – 4 тысячи рублей.

Величина оргвзноса не зависит от количества педагогических работников в образовательном учреждении.

Педагогическим работникам образовательного учреждения предоставляются документы, подтверждающие участие в проекте.

Прием заявок от образовательных учреждений

на сайте

digital.1september.ru

до 31 декабря 2012 года



Общероссийский проект «Школа цифрового века» по комплексному обеспечению образовательных учреждений методической интернет-поддержкой разработан в соответствии с Федеральной целевой программой развития образования на 2011–2015 годы и направлен на развитие инновационного потенциала образовательных учреждений: вовлечение педагогических работников в цифровое образовательное пространство, повышение эффективности использования современных образовательных технологий (в том числе информационно-коммуникационных технологий) в профессиональной деятельности

