

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

# ИСКУССТВО

VITA  
BREVIS,  
ARS  
LONGA

ФЕВРАЛЬ / 2013





# ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 2 (486)  
ФЕВРАЛЬ/2013

Издается с 1996 г.  
Выходит один раз в месяц

## РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Марк САРТАН**  
Ответственный секретарь **Эльвира ТАХТАРОВА**  
Бильд-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](mailto:artred@1september.ru)  
Сайт: [art.1september.ru](http://art.1september.ru)

Первая и последняя страницы обложки:  
**К. Моне. Лягушатник. Фрагменты**

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](mailto: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 15.01.13, фактически 15.01.13  
Заказ № Тираж 33 856 экз.  
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1  
Сайт: [www.chpk.ru](http://www.chpk.ru), E-mail: [sales@chpk.ru](mailto:sales@chpk.ru), 8(495)988-63-87

## АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

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

## 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, Искусство, История, Классное руководство и воспитание школьников, Литература, Математика, Начальная школа, Немецкий язык, Русский язык, Спорт в школе, Технология, Управление школой, Физика, Французский язык, Химия, Школьный психолог

## В НОМЕРЕ

### ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

Виктория  
ХАН-МАГОМЕДОВА

Геммы — мир в миниатюре  
ВЫСТАВКА В ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА .....3

Тверская картинная галерея в Москве  
ПРОЕКТ «ЗОЛОТАЯ КАРТА РОССИИ» В ПТГ .....4

Абстрактное искусство  
и архитектура  
ВЫСТАВКА В МАРХИ .....8

Владимир  
СОКОЛОВСКИЙ

Возвращение Петра Нилуса  
ПРОЕКТ «ЗОЛОТАЯ КАРТА РОССИИ» В ПТГ .....12

### НЕ ТРАДИЦИОННЫЙ УРОК

Марина  
КОСОБОК

И пусть он унесет ощущение чуда  
ДЕТСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ  
И НЕ ТОЛЬКО .....14

### АРТ - ГАЛЕРЕЯ

Янина  
БЕЛОШАПКИНА

Живописец света  
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА  
КЛОДА МОНЕ .....18

### НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Елена  
МЕДКОВА

Стилевые течения XIX века  
Символизм, постимпрессионизм,  
модерн  
ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА .....32

Александр  
МАЙКАПАР

Питер Брейгель старший.  
Вся жизнь нидерландцев  
ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ .....44

### КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Алла  
ГРАЧЕВА

Космический беспорядок  
ИДЕАЛЬНЫЙ ЗАМОК ПОЧТАЛЬОНА ШЕВАЛЯ .....50

### УРОК МУЗЫКИ

Анатолий  
ПОЛЕНОК

Про королеву Тонику, эхо  
и импровизацию  
ИГРОВЫЕ ПРИЕМЫ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ И ФИЗИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ  
ШКОЛЬНИКОВ .....56



На CD-диске вы найдете  
приложения ко всем  
материалам номера



Виктория  
ХАН-МАГОМЕДОВА

# Геммы — мир в миниатюре

ВЫСТАВКА В ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА



Инталия  
с изображением  
пантеистической богини  
II в. н.э.

**Г**липтика — искусство резьбы на цветных и драгоценных камнях-геммах — имеет древние истоки. Ее рождение относят к IV тыс. до н.э. Впервые эта поразительная техника появилась в Месопотамии, где изготавливались резные каменные печати. Так возникла инталия — камень с врезанным изображением. Огромный успех имела глиптика в классической Греции и Древнем Риме.

Резьба по драгоценным и полудрагоценным камням производилась и вручную, и на станке, известном в Греции еще в VI в. до н.э. В эпоху эллинизма мастера научились изготавливать камеи — камни с выпуклым рельефным изображением.

Выставка «Мир в миниатюре: геммы из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина» в музее на Волхонке позволяет совершить увлекательное путешествие в историю глиптики (IV тыс. до н.э. — конец XIX в.) и рассказывает о коллекционировании гемм в разные времена.

В Древней Греции глиптика развивалась вместе со скульптурой и живописью и не считалась ремесленным творением. А в римском мире применение резных камней получило такое распространение, что некоторые мастера начали использовать в качестве материала стеклянную пасту. Стеклянная паста не только стоила недорого, но и давала возможность создавать совершенные имитации. Разнообразна тематика гемм: боги Деметра, Зевс, Гермес, нимфы, животные, птицы, портреты знаменитостей (особенно на европейских резных камнях).

Самая древняя из ста пятидесяти восточных, античных и европейских гемм, демонстрируемых на выставке, — «Лев перед древком копья» (IV в. до н.э.). Маленькие шедевры, элегантные и утонченные, несмотря на крохотные размеры, доставляют удовольствие любителям искусства. Но владельцы использовали их и с утилитарной целью — в качестве личной печати.

Геммы обладают особой властью, восхищая коллекционеров, знатоков и историков искусства, всегда ценивших эти камни за эстетические качества, за информацию, которую можно извлечь из них, о культуре и искусстве, цивилизации, которая их произвела.

В XV–XVI вв. глиптика возрождается. А в последующие столетия ее распространению благоприятствует появление европейских кабинетов слепков с гемм и крупных коллекций резных камней. На выставке представлены редкие книги с воспроизведением таких собраний и керамика с отпечатками инталий.

Один из интригующих разделов выставки — древние геммы, переднеазиатские печати, цилиндры, которые демонстрируются с помощью новинки — промовизора: мультимедийного устройства-витрины, позволяющего в 3D-формате рассмотреть детали этих чудных миниатюр.

Представлены на выставке и образцы минералов, из которых вырезались геммы: аметист, яшма, лазурит. Для современного человека эти удивительные камни имеют дополнительную ценность. Из-за их крохотных размеров зритель на выставке должен на мгновение остановиться, чтобы оценить их и насладиться ими, обретая таким образом возможность хотя бы на время выключиться из безумного ритма современной жизни.



Перстень с изображением  
персиянки с чашей в руках  
IV в. до н.э.



Перстень с изображением  
Амура и Психеи  
I в. до н.э.



Виктория  
ХАН-МАГОМЕДОВА

# Тверская картинная галерея в Москве

ПРОЕКТ «ЗОЛОТАЯ КАРТА РОССИИ» В ГТГ

В. ПРИЧЕТНИКОВ ►  
Галерея «Вместилище  
чувств вечных» в имении  
Куракиных «Надеждино»  
1795–1805

В. БОРОВИКОВСКИЙ  
Портрет Александра  
Васильевича  
Поликарпова  
1796

**П**ерспективный, долговременный и познавательный проект Государственной Третьяковской галереи всегда выявляет специфику каждого музея-участника. Как и в случае с 36-й выставкой «Русская живопись и скульптура первой половины XIX века из собрания Тверской областной картинной галереи». В музее находится 40 тысяч единиц хранения: живопись, скульптура, графика, предметы декоративно-прикладного искусства XIII–XXI столетий. Но одной из самых сильных сторон коллекции является живопись первой половины XIX века.



На выставке демонстрируется 60 картин и три скульптуры. Среди полотен половина – это портреты, другая половина – пейзажи, то есть жанры, игравшие определяющую роль в эпоху романтизма. Показаны портреты представителей разных сословий: императора Александра I, генерал-губернатора, представителей дворянства, духовенства, мещан, купцов, крестьян. Много портретов детей. Любопытная особенность: некоторые авторы представлены в Тверской галерее даже лучше, чем в ГТГ. Например, демонстрируются четыре портрета принявшего российское подданство Шарля Бенуа-Митцера. А работ талантливого портретиста В. Причетникова в ГТГ и вовсе нет.

Показанные на красных щитах полотна выглядят особенно празднично. А свечение отдельных пейзажных полотен (М. Воробьев) усиливается благодаря удачной развеске. Романтичным восприятием пейзажа можно наслаждаться в произведениях И. Айвазовского, братьев Чернецовых, М. Воробьева. У Сильвестра Щедрина, мастера гармонии в пейзаже, виртуозно находившего тона и полутона, чтобы запечатлеть красоты итальянской природы, особенно хороши террасы, веранды с романтизированными «детьми природы»: нищими, рыбаками. Его неаполитанские пейзажи пронизаны светом и воздухом.

Зрителей ожидает много открытий неизвестных или малознакомых художников, некоторые мастера представлены необычным образом, в непривычном контексте («Портрет Амирхана», небольшой эскиз с натуры В. Боровиковского). Впечатляет колоритный «Портрет купчихи в красной шали» неизвестного художника (1-я четверть XIX в.).

Наиболее ярко и разнообразно представлена на выставке школа Венецианова, которого считают родоначальником бытового жанра в русской живописи. В его картинах нет сюжетного развития, ничего особенного не происходит, нет конфликтов, но как убедительно передано единство человека и природы. Небольшой холст «Пастушок с дудкой» (1825) – самая простодушная и целомудренная из работ Венецианова.







«Венециановцами» называли художников, учившихся у Венецианова или примыкавших к его школе (А. Тыранов, Г. Сорока, Л. Плахов). Они стремились к расширению прав бытового жанра, к поэтической интерпретации современности. Воспитывались ученики в имении мастера Сафонково. Самым разносторонним и талантливым был любимый ученик Венецианова Тыранов. На «Автопортрете» (1825) 17-летний художник изобразил себя с большой искренностью и простотой. Хотя и несколько скованный по манере письма, портрет получился выразительным. Позже он ярко проявит себя в жанре портрета.

В отличие от других учеников Венецианова, Плахов менее лиричен, в его карти-

нах больше здравого смысла в оценке человека. Помимо портретов, интерьеров, жанровых композиций, он создавал пейзажи, эффектно используя светотеневые контрасты.

Необычайно одаренный художник Григорий Сорока был крепостным П. Милюкова. Его судьба сложилась трагически: он повесился, не выдержав несправедливых обвинений и отказа помещика дать ему вольную. На выставке представлен портрет Милюкова, написанный Сорокой, а также портрет Венецианова. Созерцательные, с замкнутыми и статичными композициями пейзажи Сороки, несмотря на умиротворенное состояние, наполнены каким-то внутренним напряжением. Может быть, художник предвидел свой трагический конец?

Выставка наглядно показывает своеобразие коллекции Тверской галереи.

Я. КОЛОКОЛЬНИКОВ-ВОРОНИН  
Автопортрет с женой  
Степанидой Семеновной  
и сыном Александром  
Начало 1820-х





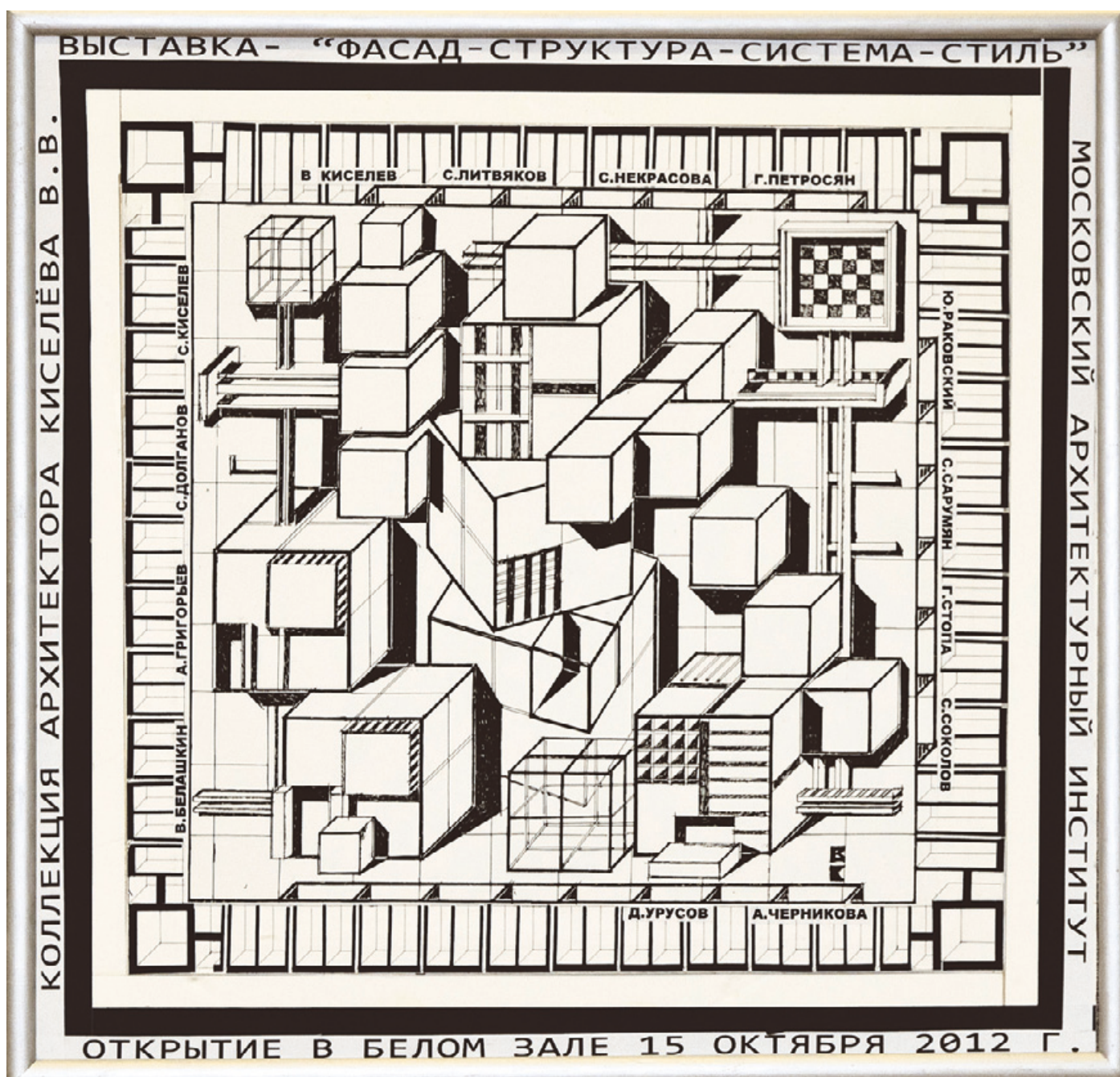


П. БАСИН  
Портрет Марии Ивановны Жадимировской,  
урожденной Маркеловой  
Первая половина XIX в.



А. ВЕНЕЦИАНОВ  
Пастушок с дудкой  
1820-е







Виктория  
ХАН-МАГОМЕДОВА

# Абстрактное искусство и архитектура

## ВЫСТАВКА В МАРХИ



В. Киселев

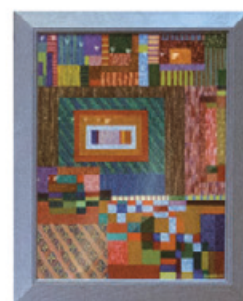
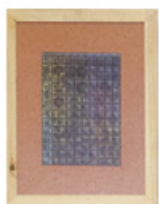
Может ли каким-нибудь образом абстрактное искусство быть связанным с преподаванием архитектуры в архитектурном институте? Утвердительный ответ на этот вопрос дает архитектор, доцент МАРХИ, коллекционер, художник Владимир Владимирович Киселев. А материальной визуализацией его мыслей, смелых идей, поисков, экспериментов в преподавании явилась яркая юбилейная выставка «Фасад – структура, система, стиль» в Белом зале Архитектурного института.

Выставка готовилась четыре года. На ней представлено более пятидесяти работ пятнадцати авторов из собрания Киселева, кроме того, показаны произведения, а также макеты, планы, проекты зданий, созданные самим

Киселевым. Среди участников – А. Григорьев, С. Долганов, И. Кныш, С. Литвяков, С. Некрасова, Г. Петросян, С. Соколов, С. Сарумян, Г. Стопа, Д. Урусов, Е. Лысенков, В. Лебедева, В. Беляшин, И. Зыков, Ж. Сокова.

Несмотря на то что участники ориентированы на разные направления, большинству близок язык геометрической абстракции, конструктивизма, минимализма, традиции которых они, конечно, препарируют каждый по-своему, с острым акцентом на современность. Простые или сложные конфигурации из геометрических элементов притягивают взгляд, заставляют искать в них новые смыслы. Возможно, некоторые участники ощущают себя преемниками Мондриана, Кандинского, Поповой.

Особенность выставки, ее дидактическая направленность, проявляется и в любопытном использовании Киселевым терминов, понятий, высказываний архитекторов: кубизм, фа-

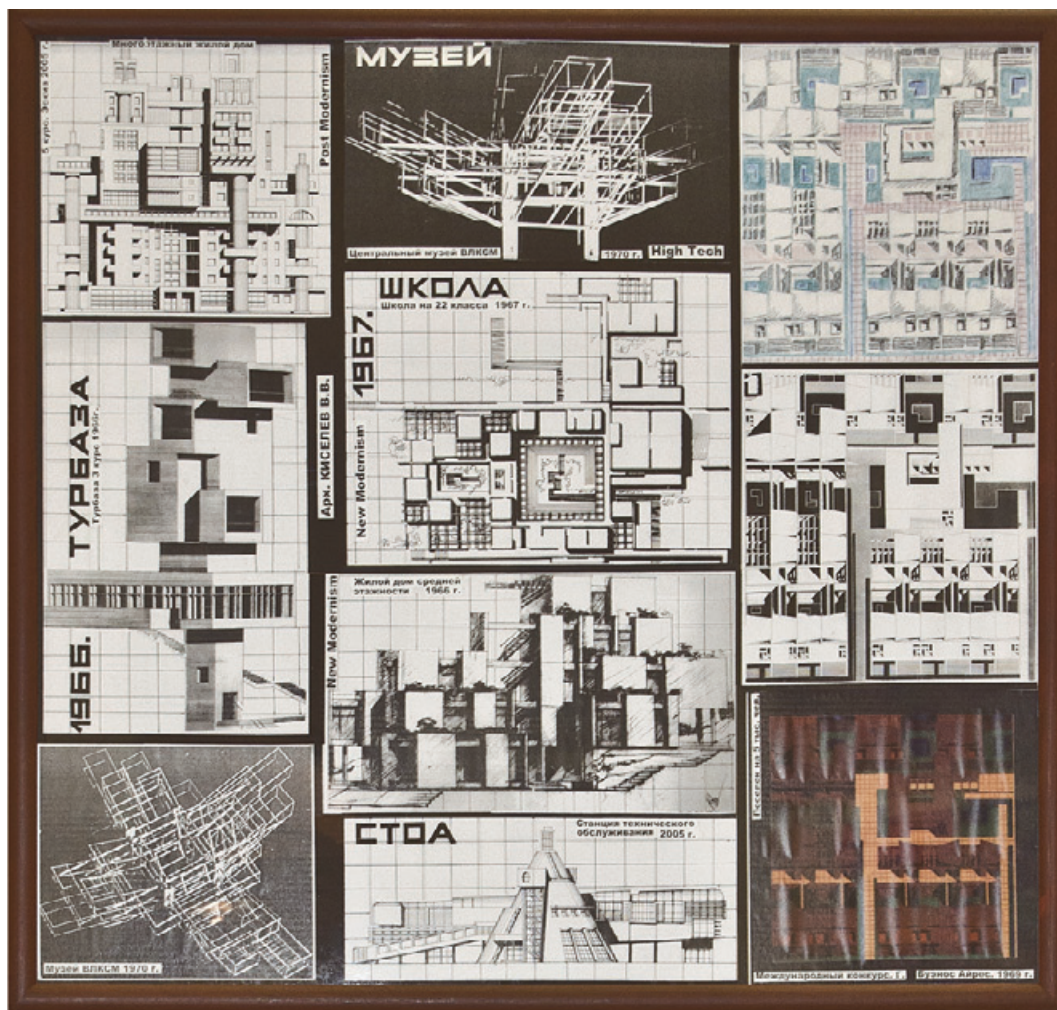


ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

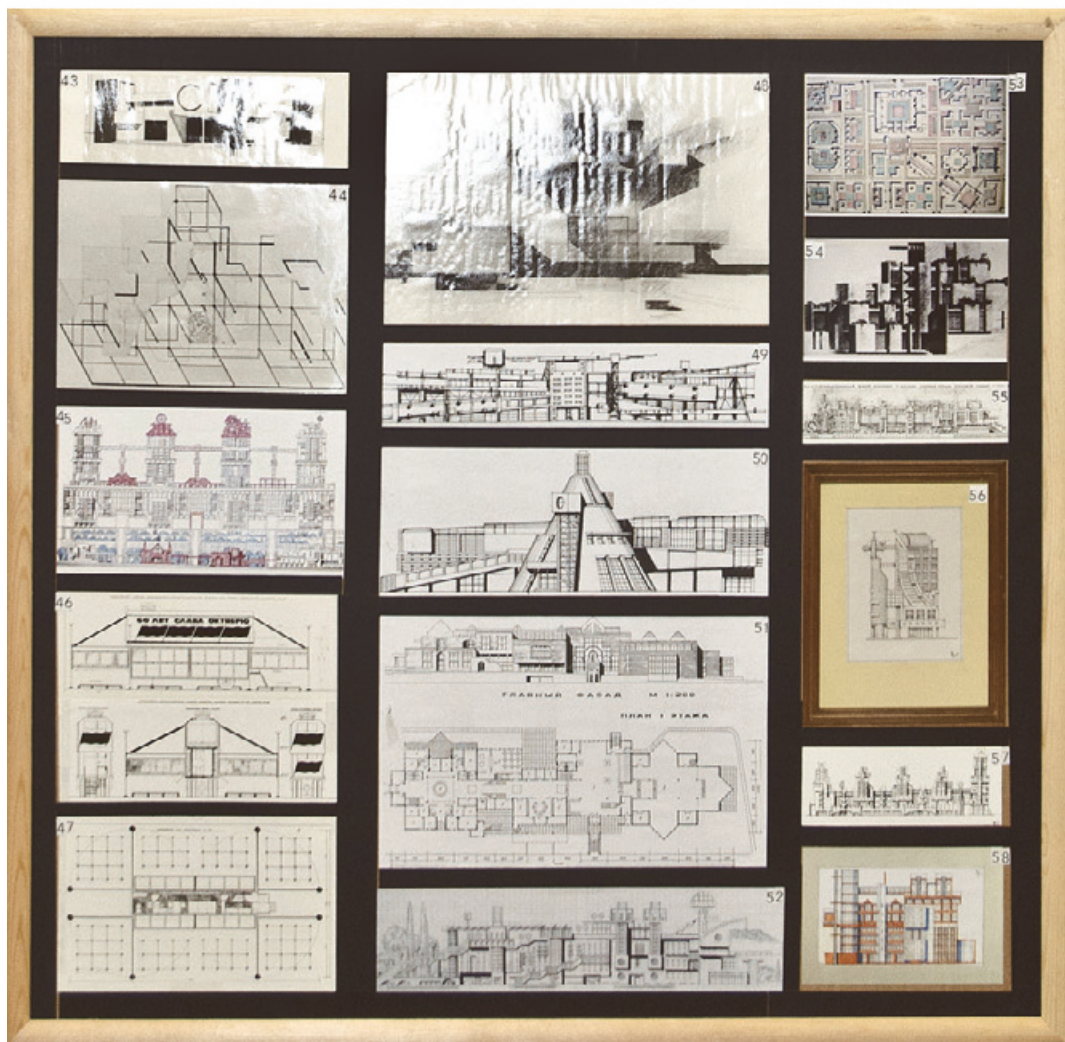


ФАСАД - (фр. facade, от лат. *facies* - лицо, образ). Лицевая, определяющая сторону какого либо здания или сооружения, обращенная обыкновенно на улицу.





ПРОЕКТЫ АРХ. КИСЕЛЕВА В. 1967-1970 ГГ.





сад, метаморфоза, стиль, пропорция, структура, стильность. Выставка поражает и удачным экспозиционным решением. Создается впечатление, что это единый сложный «фасад». Работы созданы с помощью разных материалов: от масляных красок до гелевых и шариковых ручек.

Художников для своей коллекции Киселев выбирает не случайно. Для него определяющей в их работах является структурность. Здесь и прослеживается связь с преподаванием, потому что это понятие чрезвычайно важно и в процессе обучения. «Экспериментирование и эволюция играют большую роль в развитии современного художника», — говорит Киселев. В творчестве, собирательстве, преподавательской деятельности он выявил некий модуль и осознал, что их ценность базируется на его способности расти и изменяться

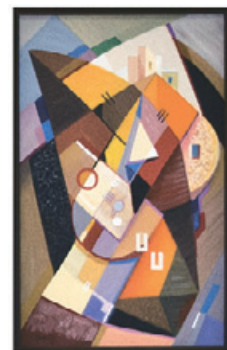
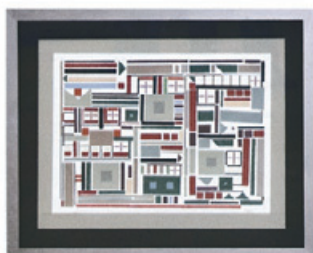
вместе со студентами, окружением, вдохновляясь увлекательным диалогом с ними.

Основываясь на своем опыте и догадках предшественников, чутко улавливая суждения коллег, он формулирует новые умозаключения и разрабатывает оригинальную методику преподавания. И тема «Фасад» на примере работ из коллекции Киселева весьма актуальна сегодня и помогает его студентам уяснить некие важные закономерности творческого процесса архитектурного проектирования, позволяет пробудить склонность к фантазированию, возрождая творческую атмосферу, в которой создавались произведения Чернихова, Кринского, Родченко. И когда студенты научатся делать импровизационные, фантазийные композиции, возможно, развеется миф об архитекторе как специалисте, зацикленном исключительно на точности, четких деталях.

Киселев создал развернутую творческую программу для студентов, ориентируя их на разработку новых типов зданий, борьбу с эклектикой, выявление эстетических возможностей новой архитектуры. Большое внимание он уделяет сложной взаимосвязи функционального назначения зданий и их пространственной композиции. Важно, с его точки зрения, ознакомление с опытом известных мастеров и умение удивлять.

В своих рекомендациях для студентов Киселев сохраняет верность заветам братьев Весниных: создание выразительной композиции при использовании предельно лаконичных форм, предлагая оригинальные подходы к формообразованию. Структурность объема Киселев считает «золотым руном» архитектуры.

*В материале использованы фотографии с выставки*





Владимир  
СОКОЛОВСКИЙ

# Возвращение Петра Нилуса

ПРОЕКТ «ЗОЛОТАЯ КАРТА  
РОССИИ» В ГТГДама в красном  
1925

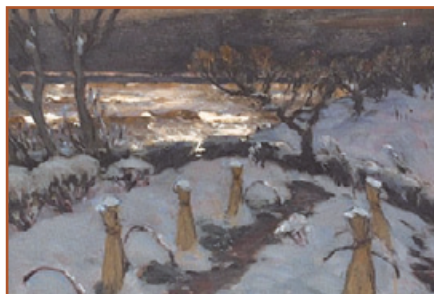
«Живопись вообще деликатна, как пыльца на крыльях бабочки...» – писал художник Петр Нилус. Его живопись – тонкая, хрупкая, изысканная, изобилующая цветовыми и световыми эффектами – до сих пор почти не известна отечественному зрителю. Он рано, в 1919 г., уехал в эмиграцию, и его живописных работ практически нет в центральных российских музеях – ни в Третьяковской галерее, ни в Русском музее. Этот пробел восполняет выставка из 50 произведений живописи и графики, открытая сейчас в Инженерном корпусе Третьяковской галереи.

Выставка стала 37-й по счету в рамках многолетнего проекта ГТГ «Золотая карта России». На ней представлены работы Нилуса из собрания Воронежского областного музея имени И.Н. Крамского. В Воронеж живо-

Автопортрет в котелке  
1935

писные и графические произведения Нилуса были переданы в 1983 г. по желанию падчерицы художника В.Л. Голубовской. Именно в этом городе родился Иван Бунин, с которым Нилуса связывала долгая и прочная дружба. Нилусу Бунин посвятил одно из своих самых проникновенных стихотворений – «Одиночество» (1903).

Петр Александрович Нилус (1869–1943) родился в Подольской губернии. Среди его предков были шведы, а дед-генерал был героем Отечественной войны 1812 года. С семи лет Нилус жил в Одессе. Здесь он поступил в рисовальную школу Одесского общества изящных искусств, где его учителем был зна-

Белые цветы  
в стеклянной вазе  
1930-еАнтракт  
1924Белый сервиз и нарциссы  
1930-еБерег моря в снегу  
с завернутыми  
кустами роз  
1920-еПосле дождя  
1939



Жар-птицы  
1930-е

менитый К.К. Костанди. Следующим этапом его художественного образования стала Санкт-Петербургская академия художеств, где его наставником стал И.Е. Репин. Однако в Академии он занимался не более года. Репин считал его уже сложившимся художником и посоветовал снять собственную мастерскую и продолжать работать самостоятельно. Нилус принял совет мэтра и вернулся в Одессу. Там он стал одним из основателей и главных действующих лиц Союза южнорусских художников. Участвовал Нилус и в выставках Товарищества передвижников, членом которого стал в 1899 году.

Его ранние работы – жанровые сценки, написанные с достаточным мастерством, все же сильно напоминают аналогичные сюжеты В. Перова и К. Маковского. Может быть, Нилусу и суждено было бы остаться художником второго плана. Но тут разразилась Октябрьская революция, и стало уже явно не до простого бытописательства. Поначалу художник встретил ее доброжелательно, однако затем позиция его изменилась. Когда в Одессу вошла Добровольческая армия Деникина, Нилус выступил с серией острых антибольшевистских плакатов. Когда же стала наступать Красная армия, художник, поняв, что ему не сносить головы, покинул Россию и, поскитав-

Поэт осенью  
1930-еПорт  
1929

шись несколько лет по Европе, наконец нашел пристанище в Париже.

Во французской столице он поселился в одном доме с Буниным. Так получила продолжение их дружба, начавшаяся еще в Одессе. С этого времени стиль Нилуса существенно меняется. Именно парижские работы показаны на выставке в ГТГ. Нилус пишет пейзажи, натюрморты, сцены парижской жизни... По восприятию и ощущению они близки французским импрессионистам, но по поводу их стиля можно говорить о некоем романтическом декоративизме.

Любопытно, что они перекликаются с пейзажами настроения, которые культивировали шведские художники рубежа XIX–XX вв., в особенности принц Евгений. Нилус пишет городские виды и парковые пейзажи в ненастье, в сумерки или озаренные прощальной красотой осени. Они элегичны по своей интонации и часто показывают одинокие фигуры людей, погруженных в мечты или грустные раздумья. В его полотнах нередко можно увидеть берег моря и корабли на причале как ностальгическое воспоминание о его родной Одессе. И в эмиграции Нилус постоянно обращался сердцем и мыслями к своей несчастной родине.

Замечательны акварели Нилуса, но они почти лишены прозрачности и по своей фактуре напоминают масляную живопись. Обращение к акварели было отчасти связано с тем, что у художника порой не хватало денег на масляные краски. Но все же можно сказать, что в эмиграции он состоялся. При жизни Нилуса и после его кончины с успехом проходили его персональные выставки в Париже и в других городах Европы.

И вот теперь благодаря выставке в Государственной Третьяковской галерее состоялось открытие незаслуженно забытого художника и для российского зрителя.



Марина  
КОСОБОК

# И пусть он унесет ощущение чуда...

ДЕТСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ  
НА УРОКАХ И НЕ ТОЛЬКО

*Конференция, посвященная детским театральным образовательным технологиям памяти Л.А. Сулержицкого, оказалась необычайно насыщенной. Мероприятия проходили на протяжении рабочей недели с утра до позднего вечера одновременно на нескольких площадках. Однако это нисколько не утомляло участников, в течение дня бодро перемещавшихся по заснеженной Москве из центра на окраины столицы и обратно.*



Л.А. Сулержицкий

## Невидимый противовес

Участников конференции принимали: Театр А-Я, Музей-квартира К.С. Станиславского, Московский музей образования, Союз театральных деятелей РФ, ГБОУ СОШ № 1239, ГБОУ СОШ № 875, ЦО № 686 «Класс-Центр», ДТДиМ «Преображенский», Центр дополнительного образования детей «Черкизовский парк», Московский институт открытого образования.

На торжественном открытии в учебном театре МХТ выступили: доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии РФ, ректор Школы-студии МХТ А.М. Смелянский, народный артист РФ, лауреат Государственной премии РФ, педагог Школы-студии МХТ А.Н. Леонтьев, народный артист Латвии, лауреат Государственной премии Латвии, лауреат Международной премии им. К.С. Станиславского, президент российского центра АСЦИТЕЖ А.Я. Шапиро, доктор психологических наук, профессор, член-корреспондент РАО, директор Института развития дошкольного образования РАО В.И. Слободчиков, заместитель директора по научной работе Учреждения РАО «Институт художественного образования» Л.Г. Савенкова. В видеообращении собравшихся приветствовал народный артист РФ, лауреат Государственных премий СССР и РФ, главный режиссер петербургского МДТ Л.А. Додин.

Все выступавшие с большой теплотой отзывались о таланте русского театрального режиссера Леопольда Антоновича Сулержицкого как театрального педагога.

«Сулержицкий, Станиславский, Вахтангов, Таиров, Мейерхольд – не просто фигуры, которые сформировали школу отечественного театра. Эти люди внесли огромный вклад в педагогику, психологию, в психолого-педагогическую науку, – выразил общую мысль заместитель руководителя Департамента образования Москвы И.С. Павлов. – В театральной педагогике есть некоторые уникальные способы и средства, которые носят вневременной характер. Именно театр обладает уникальным набором педагогических средств, которые до сегодняшнего дня мало востребованы педагогами. Они до сих пор не осознаны как прорывные направления».

Говоря об особой миссии театрального воспитания, директор ЦО № 109, заслуженный учитель России, доктор педагогических наук, член-корреспондент РАО Е.А. Ямбург привел такой пример: «Мне посчастливилось быть на премьере спектакля Резо Габриадзе «Сталинградская битва». Есть культурный код, который идет насквозь. У нас все в душе: и эти песни навсегда, и Шостакович, и 7-я симфония... А вот в Берлине, как это все? – Полный зал подростков с ирокезами, в цепях, которые не знают некоторых наших реалий. После спектакля – гробовая тишина и сорок минут аплодисментов. Пробивает. Пробивает этих людей, о которых мы говорим, что они ничего не понимают. Нужно создавать невидимый противовес обыдлению, оскотиниванию, деморализации культуры образования».

## Секретная формула

Театральные педагоги, ведущие кружки и студии в учреждениях дополнительного образования, – люди увлеченные и своим задором способные расшевелить даже абсолютных скептиков. Но в конференции участвовали и «рядовые» учителя, применяющие на своих уроках в обычных общеобразовательных школах театральные технологии. Смысл



их, пожалуй, сводится не только к тому, чтобы ребята стали «со-участниками» происходящего на уроке, а не равнодушными созерцателями. Вопрос заключается в некоей секретной формуле, которой владеет учитель, приходя в класс.

Об этом увлекательно рассказал профессор Пермского государственного института искусства и культуры В.А. Ильев. В частности, он вспомнил эпизод на уроке известного петербургского учителя Евгения Николаевича Ильина, который задал ученикам такой вопрос: «Скажите, пожалуйста, сколько жертв у Раскольникова?» Ученики стали перечислять: «Он сам жертва, его мать, старуха-процентщица, Лизавета».

«А где пятая жертва? Есть же еще пятая жертва!» — настаивает педагог. Тишина. Потом спор. Звенит звонок, но никто никуда не идет. В классе просто возмущение: «Какая пятая жертва?!»

Сверхзадача учителя состояла в том, чтобы ребята еще раз перечитали текст. И он этого добился. На следующий урок приходит ученик и говорит: «А я нашел! Лизавета ежегодно была беременна. Пятая жертва — неродившийся ребенок!» Сверхзадача выполнена.

«Технология не спасает, — убежден Виктор Афанасьевич. — Основой урока должно быть со-бытие, от «совместно быть». Со-бытие — это процесс, который происходит с теми, кто в нем занят. Если кто-то, как нам кажется, выбывает на уроке из этого процесса (не выступает, не говорит) — это не значит, что он отсутствует. Он присутствует. Он погружается. И не надо заставлять его делать то, что хочется педагогу. Здесь насилие неприменимо. Это первое правило.

Есть тайная формула: **Что** плюс **Как**, помноженное на **Сверхзадачу** и деленное на **Режиссерский ход**.

**Что** — это материал (мы обязаны научить нашего школьника).

**Как** — форма урока.

**Сверхзадача** — определяющее то, ради чего мы работаем.

Урок начинается с исходного события. Например, один учитель в начале занятия попросил десятиклассников показать ладони. Все, конечно, показывают, но это воспринимается как насилие. Ребята садятся за парты, и у всех мысль: «Зачем? Почему? Ладно, если бы первый класс...» Учитель ходит по классу, поднимает бумажку, смотрит в окно. Тишина сумасшедшая. Класс ждет. Класс задумался. Учитель собрал внимание и больше ничего.

Оказывается, изучаемое произведение — «Война и мир». И учитель произносит фразу: «Только у одного из вас ладошка может держать ребенка». Шок. И весь класс поворачи-



вается к парню, от которого исходит такая внутренняя доброта! Он должен любить весь мир и всех детей.

Какое исходное событие! Урок начинается. Собрано внимание, но не в отрыве от учебного материала.

На уроке идет игра, и учитель живет по ее законам. Он играет со всеми вместе. Как только мы вводим ребят в эту игру, педагог работает так, как будто бы он не знает того, что делает. Это театральные законы — работать здесь, сегодня и сейчас, несмотря на то что идешь из 8-го «А» в 8-й «Б». Нужно быть самобытным именно для этого класса.

Оказывается, урок строится по законам режиссуры, но это сумасшедшая работа! Ничего не должно разыгрываться нарочито. Всегда должно быть такое ощущение, как будто педагог впервые для себя что-то открывает, и учиться нужно у ребят».

Электронный адрес Ильева для вопросов и общения: [Viktorilev@yandex.ru](mailto:Viktorilev@yandex.ru)



Д. ШМАРИНОВ  
Иллюстрации к роману  
Ф.М. Достоевского  
«Преступление  
и наказание»  
1935–1936



### По законам режиссуры

Такой урок продемонстрировала учитель Светлана Николаевна Фетисова в школе № 1239. Это была первая попытка соединить идеи, изложенные в программе В.А. Ильева «Метод открытого педагогически-режиссерского действия» и в очень близкой ей по духу и целому ряду факторов (событийность, смена ролевых позиций ребенка на уроке – автора, читателя, критика и пр., построение урока как целостной композиции) программе «Литература как предмет эстетического цикла» Г.Н. Кудиной и З.Н. Новлянской. Все участники эксперимента состояли в активной переписке, обсуждая детали предстоящего урока литературы у пятиклассников.

Ребята были приглашены прямо на сцену. Учитель и ученики видели друг друга впервые. Для детей были приготовлены стулья, расставленные полукругом, на каждом из которых лежали папки с раздаточным материалом.

Если бы это был обычный урок литературы, можно было бы сказать, что ученики анализировали стихи М.Ю. Лермонтова «Тучи» и А.А. Фета «Воздушный город». Но на сцене происходило нечто иное. Дети исследовали текст с лингвистической точки зрения, изучали настроение лирического героя, выразительно читали стихотворения, рисовали иллюстрации к прочитанному. Учитель находился как бы в стороне и лишь направлял действия своих подопечных, предоставляя им возможность самостоятельно погрузиться в предлагаемый материал.

Вслед за пятиклассниками на сцену поднялись десятиклассники. Урок МХК в жанре драмогерменевтики провел доктор педагогических наук Вячеслав Михайлович Букатов. Ребята занимались стихотворением А.С. Пушкина «Ворон к ворону летит».

«Герменевтика – это про то, как сделать, чтобы жизнь ребят на уроке текла своим чередом, чтобы они общались друг с другом, – комментировал происходящее педагог, пока ученики были поглощены процессом. – Драмогерменевтика – соединение герменевтики, науки об искусстве толкования, с театральной педагогикой. Первое правило – движение. Второе – смена мизансцен. Третье – работа в малых группах (от трех до восьми человек)».

«Надо делать открытия, чтобы приблизиться к настоящему искусству. Если у вас мозги после этого урока начали плавиться, то вы на пути к Пушкину», – напутствовал ребят Вячеслав Михайлович.

### Не отбирайте у детей игрушку!

Как сохранить свободу детства и свободу театра и соединить их? Своими размышлениями с участниками конференции поделился



художественный руководитель Театра юношеского творчества (ТЮТ) Санкт-Петербургского городского дворца творчества юных, заслуженный работник культуры России Е.Ю. Сазонов:

«Театр – свободное пространство. Детство – тоже. Но когда мы соединяем детей и театр, казалось бы, должны получить свободу в квадрате, в кубе, а происходит ее полное исчезновение. Исчезает свобода театра как пространства, потому что есть определенные рамки. И исчезает свобода детства, потому что ребенку говорят: «Учи роль! Будешь играть это». – «А я не хочу это! Хочу зайца!» – отвечает он. – «Нет, будешь играть это».

Однажды к М.Г. Дубровину, режиссеру детского театра, театральному педагогу, пришла одна мама и сказала: «Сын много времени тратит на студию, у него двойки, я хочу его забрать». И он ответил: «Не отбирайте у него великолепную игрушку».

Наша игрушка – это огромное пространство театра: звук, свет, грим, бутафория, реквизит, организационные какие-то вещи, сценография, машинерия. И во все это играют 250 наших детей. Каждый ребенок, приходя в ТЮТ, поступает сразу в два места: в актеры и костюмеры, в актеры и гримеры, в актеры и осветители – каждый выбирает свое. Соединение в одном человеке этих двух составляющих очень важно.

Есть жесткая императивная структура под названием методика. Но важна любовь. А что значит любить? Любить – понимать, как устроен. Нет ничего сложнее, чем человек. Я должен отдавать себе отчет, что, если нажму на эту кнопку, рванет, и он отскочит так, что мало не покажется. Поэтому не нажимай! А он так себя ведет, что очень хочется на эту кнопку нажать. Не нажимай! Ты пойми, что у него там шестеренки не работают, которые называются интеллектуальный уровень и шкала ценностной ориентации.

И нужно почаще вспоминать известный афоризм: ребенок нуждается в вашей любви больше всего именно тогда, когда он меньше всего ее заслуживает.

А учить детей актерскому мастерству нужно очень осторожно. Ребенка нужно увлекать. И пусть он унесет от нас ощущение чуда».



Р. ГАБРИАДЗЕ  
Сцены из спектакля  
«Сталинградская битва»  
2001



*Какие задачи ставят перед собой театральные педагоги? Что считают самой большой педагогической победой? Об успехах и неудачах своего каждодневного труда в один из дней конференции рассуждали участники круглого стола «Современные проблемы театра, где играют дети».*

● Делала работу, посвященную Отечественной войне 1812 года. Школа малокомплектная. Пришли пять озорников из разных школ. Одному мальчику выпадает роль пленного француза. Мама краем глаза увидела репетицию и возмутилась, что ее ребенок получил не ту роль. И мне очень понравилось решение мальчика, который пришел и отыграл спектакль. После этого он сказал, что возьмется за любую роль, только бы быть на сцене.

● Я считаю своей победой, когда ребята, которые занимаются в моей театральной студии, не хотят быть артистами. Как только ребенок мне говорит: «Я наигрался и, пожалуй, займусь физикой», – это достижение. То, что я могла ему дать в школьной самодеятельности, я ему дала. И он взял. То, что он осознанно понял, что театр – труд, для меня дорогого стоит.

● У меня часто спрашивают: «Наши старшие пошли в театр, стали актерами?» Я отвечаю: «Нет». И я так этому рада! А почему? А потому что здорово, что они понимают разницу между театром, в котором играют дети, и театром профессиональным. Действительно наигрались. Если ребенок понял, что ему этого уже хватит, лучше, чтобы это произошло сейчас, чем если получит страшное разочарование потом.

● Я один из немногих, кто выступает на детских фестивалях за жесткий соревновательный принцип. Наше общество очень инфантильно. Мы все время боимся наших детей обидеть, нанести психологическую травму. Театр – это школа жизни. Должно быть сочетание доброжелательности, студийности и в то же время умения выигрывать и проигрывать, а мы не умеем ни того ни другого.

● Если говорить об успешности... Представьте себе – дети едут на большой серьезный фестиваль. Или даже он проводится в их городе. И когда наш ребенок получает диплом 8-й степени или ничего не получает, то какая может быть успешность? Дело не в том, что мы гонимся за дипломами. Но если это большой труд, он должен быть оценен. Тогда у ребенка возникает ощущение: то, что он делает, нужно еще кому-то и имеет какое-то значение.

● У нас в школе проходит столько мероприятий! Дети постоянно на сцене. Каждый класс все время что-то должен подготовить. И они это делают мгновенно. А я полгода ставлю один спектакль. Приходят некоторые ребята заниматься и, как только понимают, что это долго, теряют интерес.

● Я поставила себе задачу для любого ребенка найти роль. Ты можешь выйти на две минуты на сцену, и тебя будут помнить дольше, чем того, кто исполнял главную роль.

● Сейчас большая проблема цивилизации – общение. Задача школьных любительских студий прежде всего и всегда была именно в этом – дать возможность понять через взаимодействие в этом коллективе, через персонажей, которых играют, типовые характеры и типовые формы общения.

● Если мы станем делать и выпускать на сцену спектакли плохого качества, мы никогда не воспитаем человека ответственного, умного. Потому что или ребенок будет понимать, что участвует в ерунде, или он этого просто не поймет, и это еще хуже. Наша задача – сделать хороший спектакль, чтобы дети могли гордиться своим участием в нем. Хороший спектакль требует больших сил и воспитывает в человеке умение работать, терпение, ответственность – все эти качества пригодятся в жизни.







Янина  
БЕЛОШАПКИНАЖИВОПИСЕЦ  
СВЕТАОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ  
ТВОРЧЕСТВА КЛОДА МОНЕ

*Его искусство не похоже ни на какое другое на протяжении всей истории живописи. Он смог бы оставить потомкам подлинную картину современного мира, если бы продолжал писать людей. Он оставил это ради того, чтобы запечатлеть более сложные, волшебные и запоминающиеся виды природы в ореоле света... Его творчество... одновременно откровение и поэма, открывающее целый мир, доселе не видимый никем.*

*Ж. Жеффруа. Клод Моне, его жизнь и произведения*

«Говорим Моне – подразумеваем импрессионизм, говорим импрессионизм – подразумеваем Моне», – можно было бы сказать, перефразируя подзабытое сегодня изречение.

В самом деле, в творческую биографию этого замечательного художника укладывается фактически вся история французского импрессионизма со всеми его удачами и ошибками. Клод Моне стоял у истоков нового направления, испытал все удары, выпавшие на долю новаторов, бросивших вызов искусству Академии, и с достоинством принял славу и поклонение восторженных зрителей. Всю жизнь он оставался верен однажды выбранному пути, не сворачивая с него даже в самых тяжелых обстоятельствах. Его картины – непосредственные, жизнерадостные, пронизанные солнечным светом, не призывают бороться с социальными пороками, но показывают окружающий мир во всей его изменчивой красоте.

## Радость от впечатления

На исходе XIX века в Париже появилась группа молодых художников, заявивших о намерении порвать с устаревшими методами работы Академии художеств, основанными на почти фанатичном преклонении перед античными мастерами и совершенно не име-

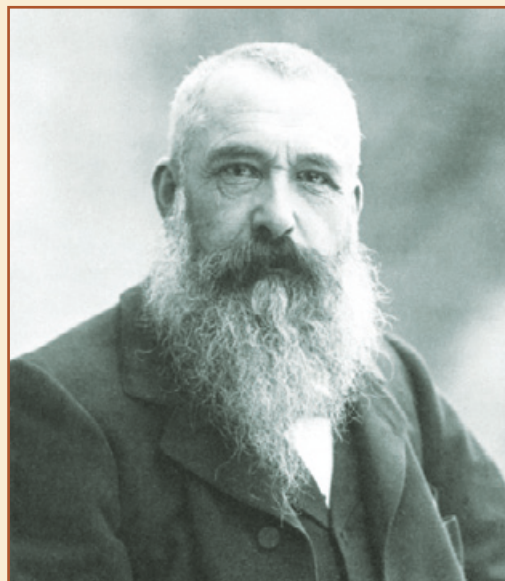
ющими связи с реальной жизнью. Они хотели воссоздать на своих полотнах повседневную реальность, показать хрупкость жизни, запечатлеть момент бытия, который уйдет и больше никогда не повторится.

Эдуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар, Камиль Писсарро, Альфред Сислей – сегодня мы знаем их как прославленных мастеров, но когда-то эти имена вызывали лишь насмешки и презрительные комментарии.

Выставка, устроенная весной 1874 года, где дерзкие новаторы осмелились показать свои работы, не признанные официальным Салоном, вызвала шквал негативных отзывов. Бойкий на язык критик Луи Леруа ехидно назвал участников экспозиции импрессионистами (используя название картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» / «*Impression. Soleil levant*»). Термин прижился, утратив со временем иронический подтекст. Но даже высмеиваемые, художники упорно не желали отказываться от своей «ереси» и продолжали искать средства, которые помогли бы очистить искусство от вековой пыли, заставив его засиять новыми красками. И оно в самом деле засияло – яркими, солнечными цветами, которые так любили импрессионисты.

В русской культуре примерно в то же время происходило нечто похожее – бунт про-

Клод Моне  
Фотография Надара  
1899





тив Академии, поиски новых форм, обращение к современным сюжетам, что привело к возникновению Товарищества передвижников. Очевидно, необходимость изменений прямо-таки витала в воздухе, однако русские и французские художники пошли разными путями. Если передвижников интересовали прежде всего остросоциальные сюжеты, привлекавшие внимание к проблемам общества, то импрессионисты предпочитали писать пейзажи и несколько легкомысленные жанровые сценки, дарящие радость всем, кто на них смотрел.

### Пленэрные открытия

(Фр. *plain air* – «открытый воздух»). Живописная техника работы на открытом воздухе и при естественном освещении.)

Моне посчастливилось – он рано нашел свое призвание, не успев «испортить вкус» посещением Академии художеств и долгим копированием античных торсов и сопутствующих атрибутов. Ему было всего шестнадцать лет, когда он познакомился с художником Эженом Буденом. Тот предпочитал работать на природе (что было крайне нетипично для того времени) и пристрастил к этому юного Клода. «Неожиданно пелена спала с моих глаз», – вспоминал Моне много лет спустя. Молодой живописец понял, что картина, написанная на открытом воздухе, обладает фантастической свежестью и живостью, чего невозможно добиться даже самым упорным трудом в стенах мастерской.

Подобный метод письма, честно говоря, не являлся абсолютно новаторским. Впервые на пленэр вышел английский художник Джон Констебл, а затем, следуя его примеру, во

Франции, в деревушке Барбизон, собрались живописцы, решившие воссоздавать на своих полотнах «подлинную природу», «следуя своему первому впечатлению». Но особенно популярным этот стиль работы стал все же именно благодаря импрессионистам.

Уже в «Завтраке на траве», одной из первых программных картин Моне (не путать с произведением Эдуарда Мане, хотя эти два художника с похожими для русского уха фамилиями будто бы сговорились ввести всех в заблуждение, написав картины с одинаковыми названиями), пленэрные открытия начали понемногу разрушать сложившуюся систему живописи с темными тенями и тщательным выписыванием всех подробностей.

Правда, первоначальное полотно не сохранилось (художнику пришлось оставить его в качестве платы за жилье), так что сегодня мы можем иметь дело лишь с уменьшенной копией, позволяющей все же в какой-то степени ощутить прелесть оригинала. Несколько мужчин и женщин на опушке леса отдыхают от городской суеты. Композиция картины пока еще выглядит вполне традиционной, но светотеневое решение и красочная палитра заставляют задуматься о рождении нового живописного стиля.

Моне с самого начала отличался большей любовью к пейзажу, чем к портрету. Изображение человека, раскрытие его характера никогда не увлекали художника. Если люди и появляются в его произведениях, то только как часть окружающей природы. Так, в картине «Сирень на солнце» фигуры женщин, сидящих в тени цветущих кустов, изображены ровно в той же манере, что и пейзаж, почти сливаясь с зеленью. С течением времени люди на полотнах Моне совсем перестали появляться. Природа стала для него главным источником вдохновения и изучения.

Работа на пленэре отнимала сил ничуть не меньше, чем работа в мастерской. Попытка поймать мгновение порой занимала довольно много времени, ведь не всегда погодные условия соответствовали тому моменту, который художник хотел бы запечатлеть. К тому же, прежде чем приступить к работе, надо было «привыкнуть» к местности, понять что-то главное в этих краях. Моне признался в одном из писем, что, приехав на морское побережье в Бель-Иль, он поначалу растерялся, так как природа там сильно отличалась от привычной для него.

А в другом письме жаловался: «Я гоняюсь за природой и не могу ее настичь. Вода в реке то прибывает, то убывает, один день она зеленая, другой желтая, иногда река почти совсем пересыхает... Одним словом, я в большом беспокойстве». Но в иных случаях мастеру могло

### ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1840. Родился в Париже, в семье зажиточного бакалейщика.
- 1845. Семья Моне переезжает в Гавр.
- 1858. Знакомится с художником-пейзажистом Эженом Буденом, привившим Моне вкус к работе на пленэре.
- 1859. Приезжает в Париж, чтобы продолжить учебу, и знакомится с Писсарро.
- 1861. Отправляется в армию и проходит службу в Алжире, но вскоре демобилизуется по состоянию здоровья.
- 1862. Поступает в мастерскую Глейра, знакомится с Ренуаром, Сислеем и Базилем.
- 1870. Отправляется в Лондон. Изучает работы Констебла и Тёрнера, знакомится с Полем Дюран-Рюэлем, влиятельным французским торговцем картинами.
- 1871. Возвращается во Францию, устраивается в Аржантёе, близ Парижа.
- 1872. «Впечатление. Восход солнца».
- 1874. Первая «импрессионистская» выставка в Париже.
- 1883. Переезжает в Живерни.
- 1899. Сосредоточивается на изображении сада с водоемом, который сам же и устроил возле своего дома.
- 1908. Начинает терять зрение, но до 1923 года не соглашается на операцию, опасаясь полностью ослепнуть. Операция проходит успешно, и Моне продолжает писать.
- 1926. Умирает в Живерни.





Завтрак на траве

1866. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

и посчастливиться – когда природа в награду за упорство давала ему самый лучший материал для вдохновения.

Мопассан рассказывал о своих впечатлениях от работы Моне: «Я видел, как он поймал своим взором переливающийся поток света на белой скале, а затем запечатлел его гаммой желтых тонов в своем пейзаже. Другой раз он взял ливень над морем в свои руки и швырнул его на холст – и в самом деле это был настоящий дождь, перенесенный на полотно».

### Заветы мастера

«Старайтесь забыть о том, что вы видите перед собой, – о дереве, доме, о поле, о чем угодно. Просто думайте, что в этом месте – маленький синий квадрат, там – продолговатая розовая фигура, и продолжайте до тех пор, пока у вас не возникнет наивного впечатления от картины, которая находится перед вашими глазами» – таков совет Моне начинающим художникам, в полной мере отражающий его собственную позицию.

Никогда картина, написанная в мастерской, картина, уже полностью существующая в воображении художника, не сможет передать и сотой доли той свежести и жизненности, что отличает пленэрные произведения. Сам мастер не знает, что появится у него на полотне, не может представить, какой момент действительности найдет отражение в его живописи.

Главной задачей Моне и его товарищей было постараться запечатлеть ускользающее мгновение – идея, которая казалась поистине революционной в эпоху, когда единственным верным эталоном считались пафосные и фальшивые картины представителей академической школы. Ему было важно передать мимолетное впечатление от природы в ее бесконечной изменчивости, когда каждое мгновение приносит с собой что-то новое.

Чтобы добиться такого эффекта, надо было не только изменить свое видение мира, но даже отказаться от традиционных композиционных приемов. Моне строит свои работы так, чтобы они казались фрагментом, выхваченным из жизни, и в этом, как ни странно, ему очень помогало знакомство с японской ксилографией. Моне не стыдился признать: «В японских художниках мы на Западе оценили прежде всего ту смелость, с которой они режут рамкой свои сюжеты. Эти люди научили нас новой композиции. Тут нет сомнений». Именно такой взгляд на мир оказался созвучным исканиям западных мастеров. Острые ракурсы, смелый срез действия краем рамы как нельзя более способствовали созданию необходимого ощущения мимолетности.

«Терраса в Сент-Андресе» – одна из самых новаторских работ Моне. Она написана с верхней точки зрения и не имеет четко выделенного центра. Большую часть полотна зани-



мает безбрежная морская гладь и сама терраса, заставленная яркими гладиолусами и настуциями. Другой дерзкий композиционный прием использован в картине «Бульвар Капуцинок»: рама картины обрезает фигуры мужчин, стоящих на балконе, создавая тот самый эффект случайно брошенного взгляда.

«Впечатление. Восход солнца» — полотно, созданное в Гавре в 1872 г., стало едва ли не знаменем импрессионистов. И в самом деле, перед нами чистое впечатление, возникающее от созерцания светила, поднимающегося

из моря. Художнику удалось передать сиюминутность события так, что зритель понимает: еще немного — и все вокруг безвозвратно изменится, этот миг больше не повторится.

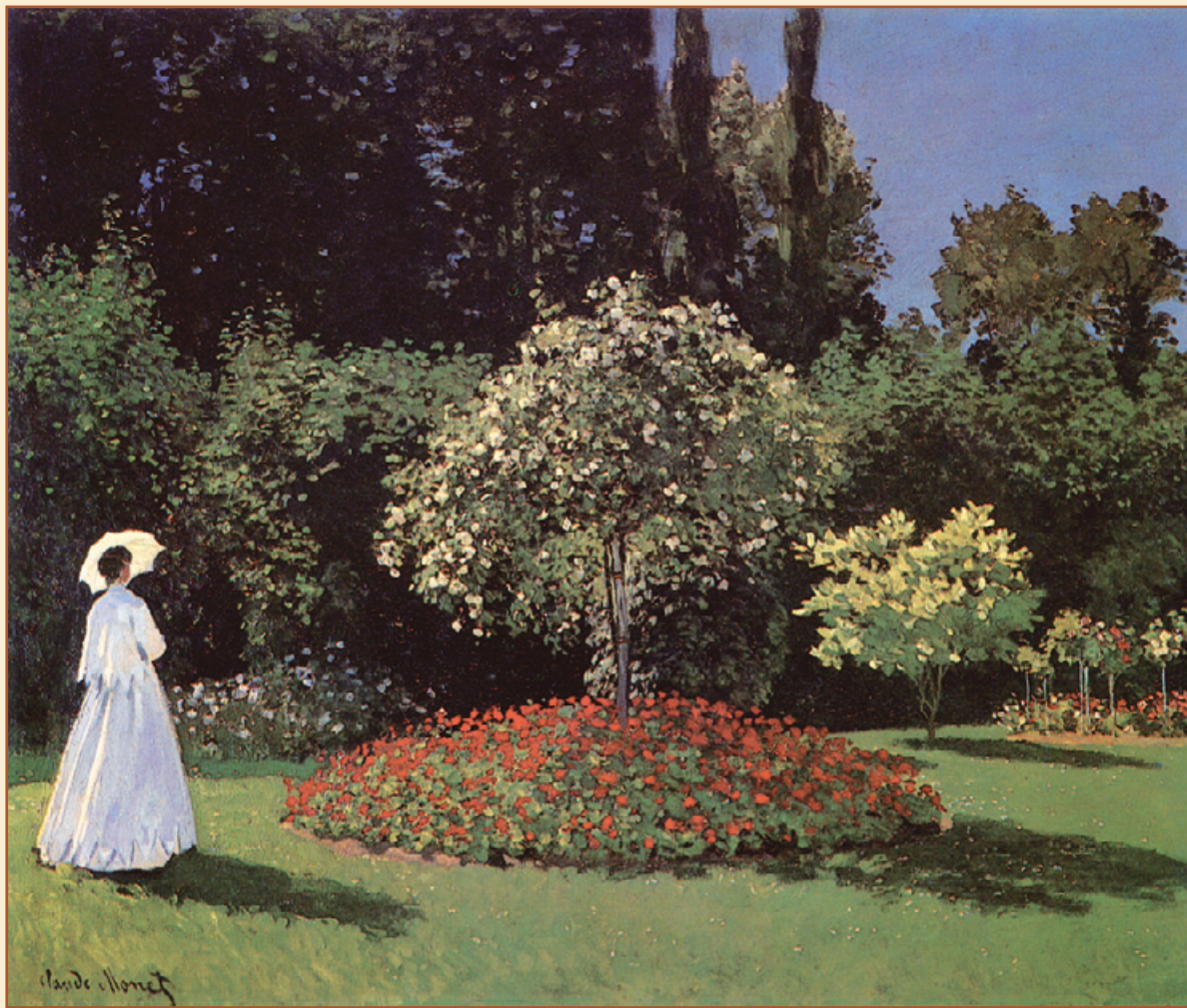
Несмотря на этюдность этой и многих других работ Моне, нельзя забывать, что большая их часть являлась результатом кропотливого труда. «Чем дальше, тем яснее я вижу, как много надо работать, чтобы передать то, что я хочу уловить: «мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней», — это слова самого художника.

**Бульвар Капуцинок**  
1873. Государственный  
музей изобразительных  
искусств им. А.С. Пушкина,  
Москва





Дама в саду  
в Сент-Андресе  
1867. Государственный  
Эрмитаж, Санкт-Петербург



### Свет и цвет

Импрессионисты вообще и Клод Моне в частности совершенно по-новому подошли к использованию цвета в своих работах, вдохновившись открытиями на этом поприще французского ученого Эжена Шеврёля. В своем научном труде «Принципы симультанного контраста цветов» Шеврёль доказал, что основные цвета, положенные рядом, смягчают друг друга, тогда как при соседстве дополнительных цветов возникает самый выразительный контраст.

*Основными цветами считаются элементы спектра, которые не могут быть составлены ни из каких других цветов, зато с их помощью составляются все прочие цвета (называемые составными) и оттенки. Традиционно выделяют три основных цвета — красный, желтый и синий. Каждый цвет имеет цвет дополнительный; если представить солнечный спектр в виде круга, то лучше всего будут дополнять друг друга оттенки, лежащие друг напротив друга.*

Кроме того, ученый открыл, что цвет не является неотъемлемым свойством предметов, он напрямую зависит от силы света, материала и близости других предметов. Меняется сила света — меняется и окраска. Даже тень не есть отсутствие света, а тот же свет — просто другого качества и силы, и, вместо того чтобы писать тени темными тонами, надо найти в них отражение цветов спектра. Именно поэтому картины импрессионистов так яркие и богаты необычными, дотоле невиданными цветными тенями — голубыми, розовыми, зелеными...

Импрессионисты решили, что совершенно не обязательно использовать абсолютно все цвета спектра — достаточно лишь трех основных и трех дополнительных цветов, чтобы создать на полотне необходимое настроение. Обычно в колорите их работ преобладают оранжевый и голубой тона, что объясняется очень просто: большая часть картин создавалась при ярком солнечном свете, который лучше всего передается при помощи оранжевого оттенка, тогда как дополнительный к не-



му голубой неизменно оттеняет лучезарность основного тона.

Преимущество такой техники было очевидно: не смешанные на палитре, краски сохраняют собственную силу, свежесть и блеск. Но живописец, прибегающий к такому методу работы, должен обладать острым взглядом и тонким вкусом, в противном случае легко скатиться в область оптических игр – быть может, занятых, но имеющих весьма мало общего с настоящим искусством.

Моне так же, как и его коллеги, предпочитал «ограниченную палитру» – в самом деле, зачем смешивать тона, если глаз зрителя в любом случае воспримет все именно так, как нужно? Поэтому, чтобы добиться нужного оттенка зелени, вовсе не обязательно мучительно смешивать краски на палитре; вполне достаточно положить рядом мазки желтого и синего тонов. Зритель отойдет подальше, и дополнительные цвета сами по себе сольются в один. Свои картины Моне писал обычно на белом или кремовом грунте, считая, что нанесенные сверху краски станут, таким образом, ярче и светонесней. Он вообще предпочитал обходиться без черного тона, играя эффектами светлого на светлом.

Так, эрмитажная картина «Дамы в саду» вся залита волшебным светом, а белый цвет платья одной из героинь объединяет в себе все разнообразие оттенков окружающей природы – голубых, зеленых, розовых, золотистых.

### Главное действующее лицо

«Я пытался сделать невозможное – нарисовать сам свет», – говорил Моне. И сейчас, век спустя, мы можем с уверенностью сказать, что он блистательно справился с поставленной задачей, сделав невозможное возможным. Свет – главный элемент и основная формообразующая сила живописи импрессионистов. Предметы и цвета обманчивы, наше восприятие мира напрямую зависит от света – именно он делает заметными формы предметов и наделяет их различной окраской. В сущности, любой цвет берет начало в солнечном свете (то есть возникает из семи тонов спектра).

Пожалуй, первой работой, в которой наиболее ярко проявились искания Моне, стал «Завтрак на траве». Можно сказать, что свет является главным действующим лицом этого произведения – он струится сквозь листву, играет бликами на кронах деревьев и лужайках, солнечные зайчики скачут по скатерти и платью одной из героинь. Собственно, картина и задумывалась именно с целью изучения освещения в лесу, но результат далеко превзошел все ожидания – полотно кажется напол-

ненным прозрачным и «реальным» воздухом, как если бы мы смотрели не на рукотворное произведение, а прямо в окно. Так световоздушную среду не видел и не передавал еще никто. Но для этого надо было отказаться от всего, чему учили в художественных школах и Академии, выйти из мастерской на природу и полностью довериться своему зрению.

Рисунок утратил свое формообразующее значение, отныне главным действующим лицом любой картины становится свет. Фигуры и пейзаж создаются из обобщенных световых пятен, прежде четкие контуры теперь как бы растворяются в легком колебании воздуха. Так и в картине «Впечатление. Восход солнца» робкие лучи восходящего светила создают вокруг нематериальное свечение, в котором тонут очертания мола, кораблей и лодок.

Серия картин с изображением Руанского собора является вершиной творчества Моне и символом его окончательной победы над материей. Силой кисти мастера каменная громада превращается в вибрацию чистого света; величественный готический фасад почти полностью дематериализуется, теряя вещественность и определенность. Пространство, объем, весомость и фактура материала – все исчезает в игре рефлексов света.

Художник пытался передать свет через цвет, показывая, что одного без другого не существует. Первые картины серии изображают собор в виде некой темной массы, которая постепенно высветляется. Свет сначала едва мерцает, но чем дальше, тем больше усиливается его сияние, поверхность фасада переливается всеми цветами радуги, и вот наступают синие сумерки, и полумрак постепенно полностью окутывает собор.

Пожалуй, Клоду Моне можно было бы присвоить почетное звание «живописец света», настолько виртуозно овладел он искусством передачи легчайших светотеневых эффектов. Кажется, будто художник водил по холсту не кистью, а прямо-таки солнечным лучом...

Правда, увлечение такими эффектами привело к тому, что поздние пейзажи Моне, приобретая вибрирующее, зыбкое сияние, почти полностью утратили ощущение материальности, превратившись в декоративные панно. Впрочем, сам живописец считал свои последние работы достойным завершением поисков, которые он вел всю жизнь.

### Техника письма

Новую живопись нельзя было создать, используя старые приемы. Изменения коснулись даже самой техники письма. Четкие контуры пропали, зато появились широкие грубые мазки, уверенные короткие и толстые штрихи, точки и зигзаги. Благодаря новой манере







Моне не испытывал необходимости тщательно прописывать каждый фрагмент картины. Он предпочитал работать сразу над всем пространством полотна, считая, что «первый слой краски должен покрыть как можно большую часть холста, и не важно при этом, насколько грубо он будет нанесен».

Одним из важнейших средств создания необходимого настроения в картине стал мазок — рельефный, плотный, с помощью которого легко было передать и трепет листвы, и вибрацию воды, и бег облаков в небе. Художник специально «подбирал» мазки так, чтобы они как можно лучше соответствовали текстуре холста. Например, тени на воде изобража-

лись при помощи вертикальных линий, тогда как листы кувшинок создавались, как правило, горизонтальными взмахами кисти.

На знаменитой картине «Впечатление. Восход солнца» очертания лодок и рыбаков на первом плане набросаны всего лишь несколькими резкими мазками и кажутся вблизи темными пятнами, но стоит отойти подальше, и все станет на свои места.

### Серии мотивов

Одной из отличительных черт творчества Клода Моне является его пристрастие к созданию больших серий картин. Вдохновение мастера вызывали самые разные мотивы: ве-

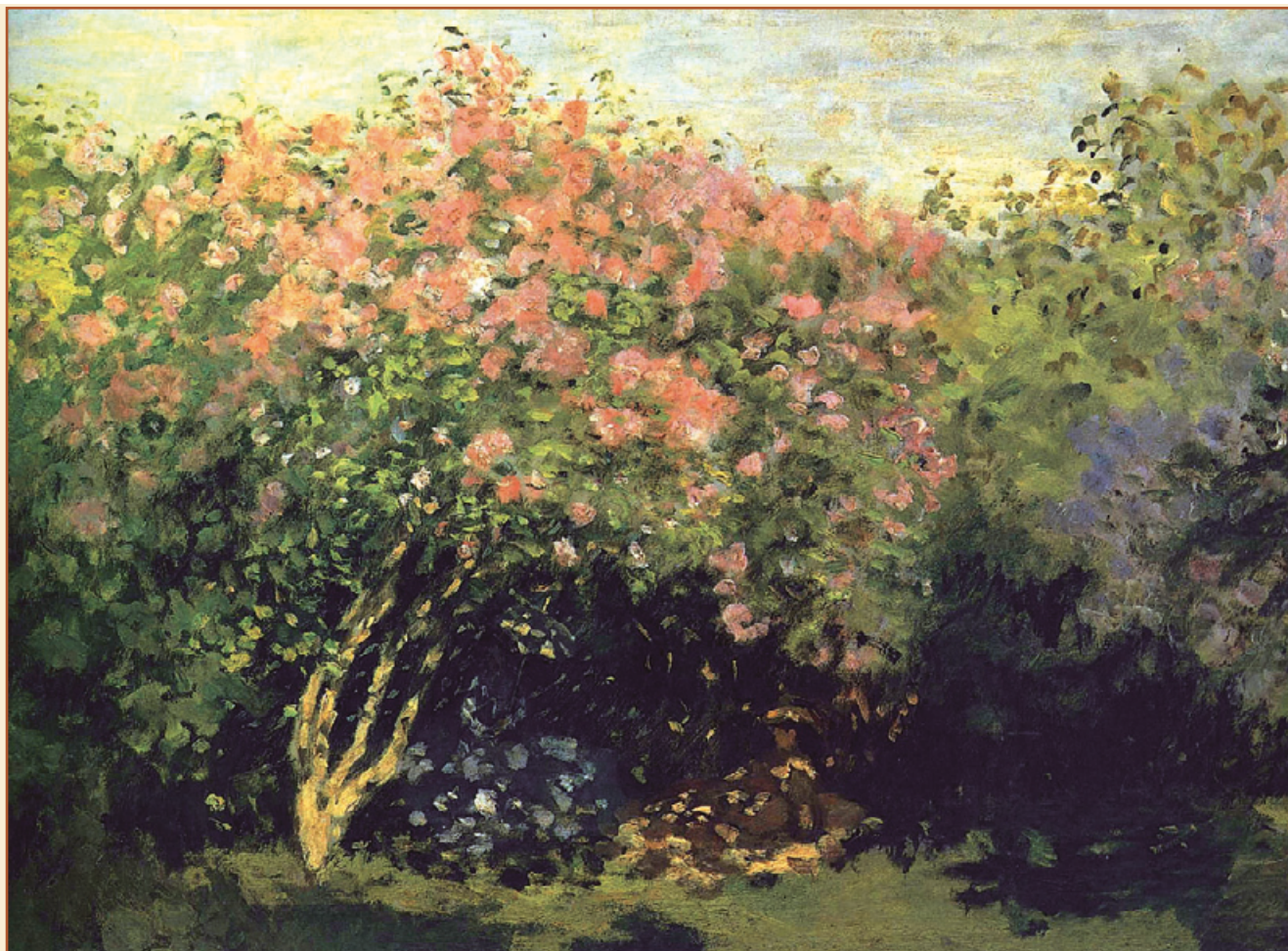
**Впечатление.**

**Восход солнца**

1872. Музей Мармоттан, Париж







лиственные скалы, печальные тополя, стога сена, виды Лондона, Руанский собор...

Вообще-то художники нередко создавали несколько картин на единый сюжет, но чтобы сознательно писать одно и то же место в разное время суток, при разном освещении, при разной погоде – такого не случилось еще никогда. Желание делать серии картин рождалось из истинно импрессионистического стремления закрепить на холсте мгновение жизни природы, в которой постоянно происходят трансформации, связанные с изменением освещения и состояния атмосферы, что влияет на цвет предметов.

Первая такая серия изображала стога сена. Моне работал одновременно над несколькими холстами, перебегая от мольберта к мольберту, в зависимости от того, какой световой эффект возникал перед его взором и какой мотив вызывал его наибольший интерес.

Позже художник полюбил писать тополя, растущие рядом с его домом в Живерни. Узнав, что эти деревья вскоре будут срублены, он тут же выкупил участок земли, где они росли, и продолжил работу. Результатом стала



Скалы в Бель-Иль  
(Пирамиды Порт-Котон, бурное море)  
1886. Государственный музей изобразительных искусств  
им. А.С. Пушкина, Москва









Терраса  
в Сент-Андресе  
Ок. 1867. Метрополитен-  
музей, Нью-Йорк



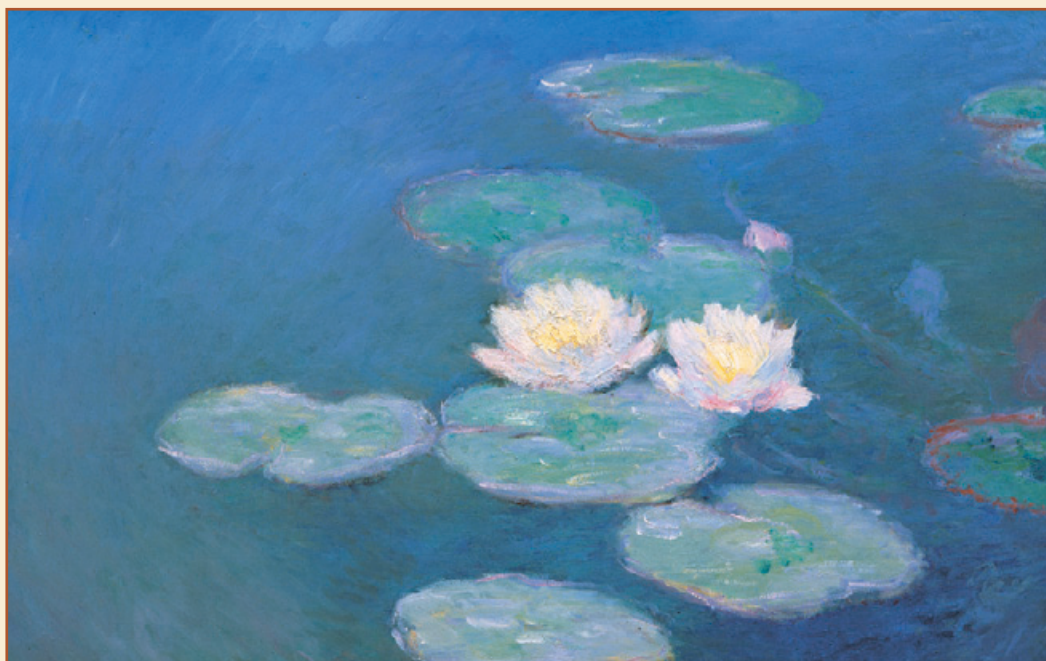


Автопортрет в берете  
1886. Частное собрание

блистательная серия из двадцати картин. Не менее замечательной получилась серия работ, выполненных во время пребывания художника в Лондоне с 1899 по 1904 г. В этот период на стиль Моне повлияло творчество великого английского пейзажиста Уильяма Тёрнера. Лондонские пейзажи Моне, как будто окутанные туманом, с рассеянным мерцающим светом, в котором почти растворяются очертания домов и деревьев, можно назвать почти абстрактными.

Начиная с 1905 г. внимание Моне полностью переключилось на новый «объект» – кувшинки в его саду в Живерни. Сколько таких пейзажей было написано! Как правило, всю поверхность картины занимает бесконечная вибрирующая водная гладь, из глубины которой вырастают чашечки кувшинок, так что кажется, будто мы смотрим на великолепный декоративный ковер. Небо если и появляется в этих картинах, то только в виде отражения в воде, но никогда на своем «законном» месте – в верхней части картины. Это картины без горизонта, в которых тем не менее есть весь окружающий пейзаж с деревьями, цветами и облаками.

Увидев серию «Кувшинок», Мопассан записал в дневнике: «Все эти дарованные миру краски, пестрые, разнообразные, опьяняющие, предстают перед нами с чарующей законченностью, изумительной яркостью, бесконечными оттенками вокруг листа водяной лилии. Все тона красного, желтого, розового, синего, зеленого, лилового – тут, в небольшом кусочке воды, где явлено нам все небо, все пространство».



Кувшинки  
1899  
Музей Мормоттан, Париж











Елена  
МЕДКОВА,  
кандидат  
педагогических наук,  
научный сотрудник  
ИХО РАО

# Стилевые течения XIX века

## Символизм, постимпрессионизм, модерн

ЕДИНСТВО  
ВИДОВ ИСКУССТВА

◀ П. УТКИН  
Утренняя молитва  
1908

*Продолжение. Начало в № 1, январь, 2013*

### СЛОВО КАК ЗВУКОВАЯ ЭМБЛЕМА

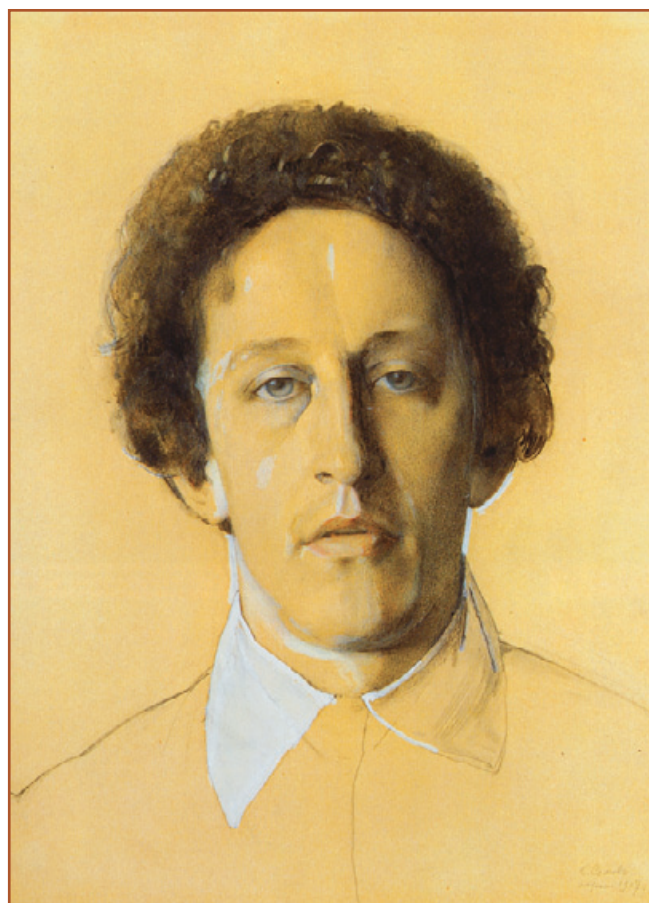
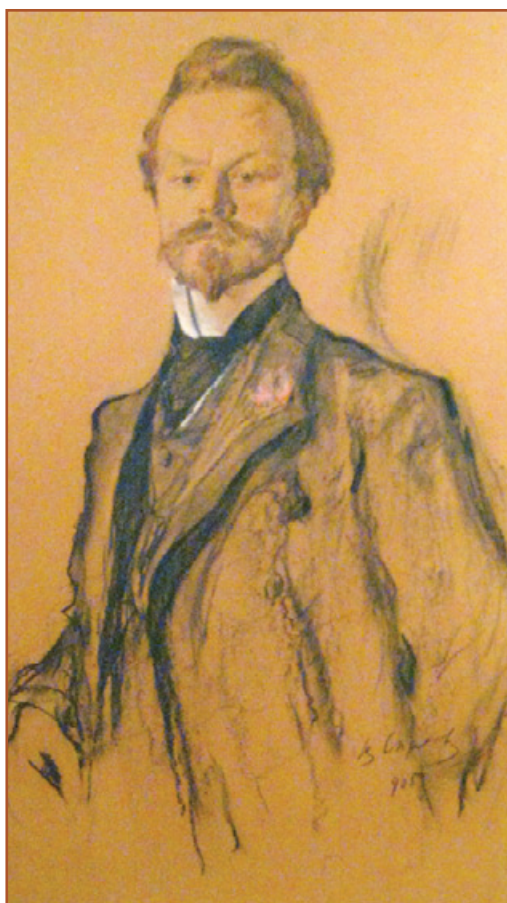
На первое место вновь выдвигаются **магические** и заклинательные функции языка. К. Бальмонт в книге «Поэзия волшебства» писал о «заклинательно-магической силе» и «физическом могуществе» напевного слова. Русские символисты говорили о пророческих способностях вещего слова («Сбылось пророчество мое... И твердо знаю — не случайно сбывались вещие слова». А. Блок).

Язык рассматривается как активная самодостаточная сила, а поэт выступает по отношению к нему в роли мага, жреца, пророка, заклинателя. Творчество поэта приобретает характер импровизации (французская импрессионистическая школа) или бессознательного шаманства (русские символисты).

Поэтическая речь как речь сакральная была резко противопоставлена прозаической речи с ее информационными, коммуникативными и иными функциями. Поэзия стала формой мышления. Через пограничные формы свободного стиха, который получил большое распространение, метрика и рифма проникли в прозу («Симфонии» А. Белого, проза Ф. Сологуба, драмы А. Блока).

Актуализировались представления о **добытийной способности слова творить ве-**

В. СЕРОВ  
Портрет  
К.Д. Бальмонта  
1905



К. СОМОВ  
Портрет  
Александра Блока  
1907



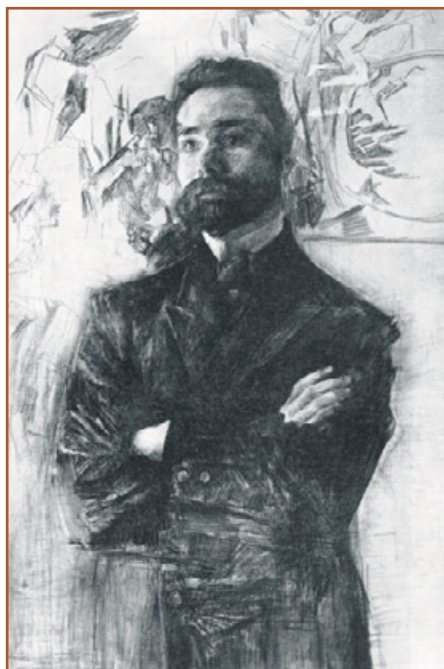
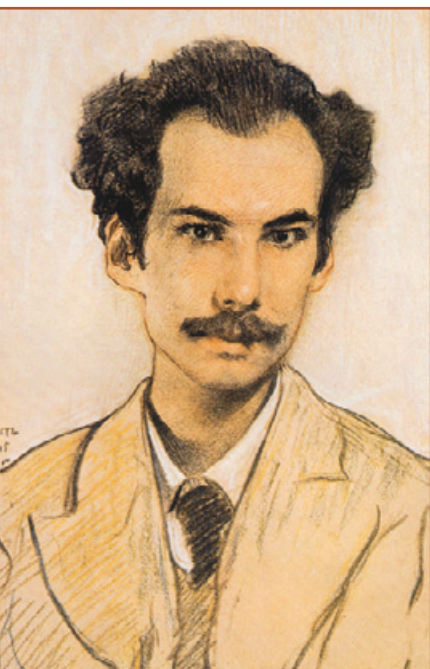
**щи.** М. Метерлинк писал о «неясном шепоте, сопровождавшем рождение вещей», о необходимости «понижать голос из опасения, что неожиданно может прозвучать повеление или запрет», которые тут же воплотятся в реальность. Герои пьес Метерлинка говорят именно таким шепотом. Вскрик, пронзающий все мироздание, звучит только в исключительных случаях предельного горя.

Другой полюс экспрессивных возможностей языка, крик — вызов мирозданию — зафиксирован в стихах поэтов Серебряного века («Мои стихи — как дым алтарный! Как вызов яростный — мой крик!» В. Брюсов). Все вместе свидетельствует о возрождении еще одной древней функции языка — **эмоционально-экспрессивной**. Главными составляющими этой функции являются уже упомянутый крик, сакральная тишина и завораживающая ритмика поэтической речи.

**Тишина**, от довременного безмолвия до молчания конца, — это согласно парадигме символизма первичная стихия жизни, «всего живого ненарушаемая связь» (О. Мандельштам), фундамент бытия.

Метерлинк писал: «Молчание — вот та стихия, в которой образуются великие дела... Припомните тот день, когда вы без трепета встретили ваше первое молчание. Ужасный час настал, и оно предстало перед вашей душой. Вы видели, как восходило оно из бездны жизни, о которой не говорят, из глубин красоты и ужаса. То было при свидании, на пороге разлуки, среди великой радости, у одра смерти, на краю большого горя... Молчание истинное,

Л. БАКСТ  
Портрет А. Белого  
1905



М. ВРУБЕЛЬ  
Портрет поэта Валерия  
Яковлевича Брюсова  
1906











П. УТКИН  
Сон  
1905



к которому приблизиться еще труднее, чем к молчанию материальному... окружает нас со всех сторон, оно — основание нашей внутренней жизни, и стоит кому-нибудь из нас с трепетом постучаться в одну из дверей вечности, то же внимательное молчание открывает ее».

В творчестве самого Метерлинка молчание чаще всего связано с концом жизни, со смертью. Смерть в его пьесах «Непрошенная гостья», «Слепые», «За стенами дома» приходит бесшумно. Она обозначает себя в еле внятных скрипах, тревожном поведении бессловесных животных, в паузах зависающего бессвязного разговора. Диалоги постоянно прерываются ремарками «молчание». В конце пьесы «Непрошенная гостья» персонажи застывают в «немом ужасе» и наступает «мертвая тишина».

В пьесе «За стенами дома» пять персонажей внутри дома оставлены автором «без

слов», а об их действиях мы узнаём из комментариев наблюдающих за ними людей. При этом самое главное слово, которое означает суть происходящего действия, остается произнесенным, неназванным, видимо, из-за все того же ужаса перед заклинательной силой слова.

Другой полюс тишины, безмолвие начала, обозначен в стихах О. Мандельштама:

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста!

*Silentium*

Воплощением тишины в бытии является музыка («Она и музыка и слово». О. Мандельштам). «Музыку стиха» символисты ставили на первое место среди выразительных художественных средств. Поэты-символисты обратились к самым основам музыкальности слова — к звуку. Слово для них было скорее «звуч-

М. ЧЮРЛЕНИС  
Покой  
1904



М. ЧЮРЛЕНИС  
Тишина  
1909



М. ЧЮРЛЕНИС  
Литовское кладбище  
1909



ковой эмблемой», в которой эмоциональная экспрессия и смысловое наполнение сливались воедино («Она и музыка и слово»).

**Звук** трактовался как **основа неизреченного смысла** слова, эхо тайн бытия:

Как часто в тайне звуков странных  
И в потаенном смысле слов  
Я обретал напев неожиданных,  
Овладевавших мной стихов!

В. БРЮСОВ

Однако основой семантизации звука становится чисто субъективное переживание.

Бальмонт передавал древнюю и убаюкивающую магию воды через поток гласных, а активность пламени — через резкость шипящих согласных

Трепеща и цепenea,  
Вырастал огонь, блестя,  
Он дрожал, слегка свистя,  
Он сверкал проворством змея  
Все быстрее,  
Он являл передо мною  
Лики сказочных зверей.

Эмоции звуков закреплялись ритмикой стиха, в которой также на первом месте была фонетическая основа слова — бесконечные повторы звуковых комплексов, параллелизм и зеркальность близких по звучанию слов, аллитерация и ассонансы, «музыкальное» развитие словесных тем-лейтмотивов, их «контрапунктирование», варьирование.

Звуковая ткань поэтической речи как агент пространственной и временной континуаль-

ности хаоса стала основой воплощения **инверсионной картины мира**. В силу того что, как писал В.М. Жирмунский, «слово существует только как звуковой комплекс, окрашенный известным эмоциональным тоном, который одинаково присутствует в очень различных по своему вещественно-логическому значению словах», семантика слова отступала перед магией звука, а порядок в расстановке слов стал определяться сверхсмыслом эмоций-звуков.

Все это позволило свободно соединять несоединимые логически слова, переставлять их в свободном порядке, даже печатать стихи задом наперед, как это делали иногда со стихами Бальмонта, при этом без ущерба для воздействия на читателя. На эффект **развоплощения реальности** в поэтике работало то, что «поэты-символисты избегали ярких красок и четкого рисунка. Для них «лучшая песня в оттенках всегда» (Верлен), для них «тончайшие краски не в ярких созвучьях» (К. Бальмонт)» (*Литературная энциклопедия*).

Французские символисты заменили существительные, обозначающие материальную конкретность предмета, описанием субъективных импрессионистических ощущений, в котором предмет растворялся. Русские символисты использовали бесконечный перечень прилагательных, которые, отрываясь от предмета, принимали на себя значение существительного-эпитета. Примером последнего являются искусственные образования Бальмонта, оканчивающиеся на «ость»: далекость, запредельность, алость, лилейность, опрокинутость, стозвонность.

Зыбкость и теневой характер мира подчеркивались: **синкретичностью ощуще-**

К. Бальмонт описывал свои ощущения от звуков следующим образом: «Я, Ю, Ё, И — суть заострённые, источённые А, У, О, Ы. Я — явное, ясное, яркое. Я — это Ярв. Ю — вьющееся, как плещ, и льющее в струю. Ё — таящий лёгкий мёд цветик-лён. И — извив рытвины Ы, рытвины непроходимой, ибо и выговорить Ы невозможно без твёрдой помощи согласного звука. Смягчённые звуковести Я, Ю, Ё, И всегда имеют лик извившегося змия, или изломанной линии струи, или яркой ящерицы. Звук М — «это стон сдержанной, скомканной муки», У — «музыка шумов» и «всклик ужаса», И — «звуковой лик изумления, испуга», Е — «светлое благовестие» и одновременно «задержанное зловестие».

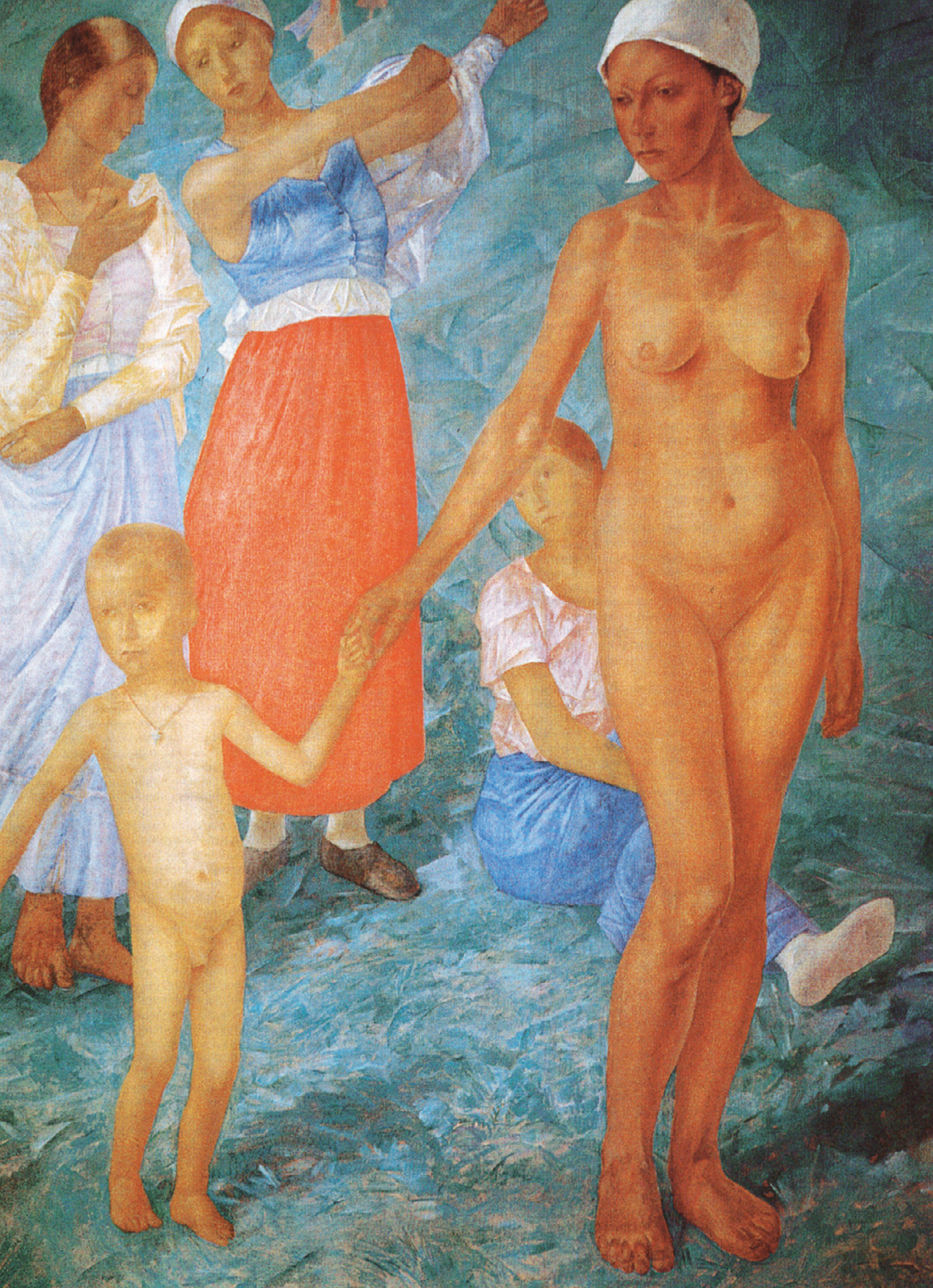
В.Д. МИЛИОТИ  
Ангел печали  
1907













*Тень несозданных созданий  
Кольхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалистой стене.  
Фиолетовые руки  
На эмалистой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.  
И прозрачные киоски,  
В звонко-звучной тишине,  
Вырастают, словно блески,  
При лазоревой луне.  
Всходит месяц обнаженный  
При лазоревой луне...  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне.  
Тайны созданных созданий  
С лаской ластятся ко мне,  
И трепещет тень латаний  
На эмалистой стене.*

В. Брюсов. Творчество

◀ К. ПЕТРОВ-ВОДКИН  
Утро. Купальщицы  
1917



ФЕВРАЛЬ / 2013 ● ИСКУССТВО

К. ФРИДРИХ  
Северный берег  
лунной ночью  
1824

Л. БАКСТ  
Фронтиспис для сборника стихов  
А. Блока «Снежная маска»  
1907



ний, при которых краски могут звучать, звуки — пахнуть, музыка — обжигать, линии — петь; инверсионным **сближением противоположных понятий** («снежный огонь», «снежный костер», «живой костер из снега и вина» у А. Блока в стихах «Снежная маска»); двойничеством ситуаций, образов, действий.

**Иррациональная тектоника** зеркальных конструкций стиха также способствовала созданию парадоксального впечатления бесконечности симметричной замкнутой структуры. «Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности, и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи и соединятся им в одно. Это образ стиха. Две строки напевно уходят в неопределенность и бесцельность, друг с другом не связанные, но расцвеченные одною рифмой, и, глянув друг в друга, самоуглубляются, связываются и образуют одно, лучистопевучее, целое», — писал Бальмонт.

Идеальным примером зеркальной инверсионности по всем параметрам, включая звуковые, является известное стихотворение Брюсова «Творчество».

Те же композиционные принципы действуют и в драме — герои «Синей птицы» Метерлинка возвращаются к исходному пункту своего путешествия, что делает дом вместилищем всех пространственных и временных измерений мироздания в их зеркальной парности. В конечном счете, любое **пространство** в парадигме символизма **оказывается внутренним пространством низа**. Внутреннее может рассматриваться как цель углубленного духовного поиска («Синяя птица») или как ловушка (финальные сцены «Семи принцесс» Метерлинка и «Вишневого сада» Чехова). Низовой характер оборачивается образами под-

вала, склепа, темницы («Семь принцесс»), острова смерти («Слепые»).

Во временном отношении действует тот же принцип инверсионности **движения/статики остановленного времени**. На уровне образности остановка времени мотивируется смертью или сном. На уровне поэтической речи об отсутствии движения/развития и замене его на колебательное псевдодвижение свидетельствует почти полное отсутствие глагольных форм:

Вечер, взморье, вздохи ветра,  
Величавый возглас волн...  
Близко буря, в берег бьется  
Чуждый чарам черный челн.

К. Бальмонт

В плане композиции — в драматургии главное событие совершается задолго до начала пьесы, а сама пьеса является только предчувствием уже совершившегося события (в пьесе «Слепые» Метерлинка поводья слепых мертв с самого начала, в драме «За стенами дома» девушка, о смерти которой говорят в толпе, также умирает за час до начала действия).

Нечеловеческий характер хаоса проявился в абстрактном, надчеловеческом характере эмоций даже в лирическом жанре (замена «Я» на «Мы»). Инверсионность иномирия дает о себе знать в перевернутости отношений главного героя и массовки. Главный герой пассивен, так как мертв, спит или, подобно марионетке в руках фатума, ждет своей участи. Массовка, которая, как античный хор, является носителем коллективного бессознательного, наоборот, активна.

На уровне жанра инверсионность литературы символизма проявляется в том, что «лирика нередко драматизируется или приобретает





Н. ФЕРДИНАНДОВ  
Лес. Эскиз декорации  
для спектакля  
«Синяя птица»  
1921

эпические черты, раскрывая строй «общезначимых» символов, переосмысливая образы античной и христианской мифологии. Создается жанр религиозной поэмы, символически трактованной легенды (С. Соловьев, Эллис, Мережковский). Стихотворение теряет интимность, становится похожим на проповедь, пророчество (Иванов, Белый). Лирика как бы предназначается для хорического произведения, для ритуальных действий; изложение часто ведется от лица коллектива, от «мы»; формируется жанр оды, гимна, дифирамба (Иванов); в изобилии вводится религиозно-ритуальная, церковная лексика».

И наоборот: «При всех попытках создания драмы-мистерии («Тантал», «Прометей», «Человек» Иванова, «Предварительное действие» Скрябина, «Пришедший», «Пасть ночи» Белого) мистериальный театр оставался лишь основным заданием эстетики символизма. Фактически существовавший символистский театр (драмы Блока, Сологуба и др., постановки Мейерхольда) на деле был сугубо созерцательным, иллюзионистическим театром марионеток» (Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия).

*Продолжение следует*

#### ЛИТЕРАТУРА

Алленов М. М. Портрет художника в речи А. Блока «Памяти Врубеля» // Европейский символизм. — СПб., 2006.

Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.

Белый А. Начало века. — М., 1990.

Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. — Л., 1928.

Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. — М.: Росмэн, 2006.

Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. — Самара, 2000.

Орлов В. Бальмонт. Жизнь и поэзия / К. Д. Бальмонт. Стихотворения. — Л., 1969.

#### ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

И. В. Кондаков. Символизм // Философский словарь // <http://www.philosophydic.ru/simvolizm>









Александр  
МАЙКАПАР

# Питер Брейгель Старший.

## Вся жизнь нидерландцев

### ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ



Цикл гравюр  
«Двенадцать  
фламандских пословиц»:  
Если один слепой ведет  
другого, оба они упадут  
в яму;  
Сварливая жена –  
несчастье в доме;  
Только глупец  
высидит пустое яйцо  
1568

Первый беглый, самый общий и поверхностный взгляд наводит на мысль о сходстве Брейгеля с Босхом. Конечно, в определенном смысле оно есть и оно очевидно. Но в искусстве Брейгеля заключено и нечто такое, чего у Босха нет или что присутствует на периферии его интересов. Фантазмагорический мир Босха порожден *фантазией* художника, тогда как мир Брейгеля – это мир *реальной* жизни, со всеми ее приземленно бытовыми сторонами, пусть изображенными в утрированном виде (хотя, наблюдая нашу действительность и окружающие нас типажи, невольно ловишь себя на мысли, что Брейгель был художником-реалистом).

XVI век привнес в искусство (особенно Северной Европы) сюжеты и темы, дотоле не известные и попросту невозможные. Бытовая сторона жизни со всей ее шокирующей неприглядностью оказалась допущенной в искусство. И Брейгель, кажется, с головой погружается в эту жизнь, вернее, не в саму эту жизнь (мы всегда ощущаем дистанцию между художником и объектом его изображения), а в исследование – художественное – плодов жизнедеятельности человека.

Такая позиция Брейгеля очень близка другим исследователям, его современникам естествоиспытателям, например Магеллану, отправившемуся в кругосветное путешествие, или Пьеру Гуденбергу, исследовавшему растительный мир (заложившему Ботанический сад в Брюсселе). Брейгель точно так же изучал мир человеческой психологии, этики и, если угодно, социологии, как ученые XVI в. изучали мир в своих сферах деятельности.

В результате в творениях Брейгеля предстает вся жизнь нидерландцев во всем ее разнообразии. Его картины наполнены множеством деталей, порой мельчайших. Но как раз они и представляют всю содержательную, точнее, фабульную сторону его творчества. Раскрытию смысла этих деталей было посвящено много усилий исследователей творчества художника.

Трудно найти картину, которая так бы подходила для нашей темы – анализ сюжетных деталей, чем картина Питера Брейгеля «Ни-

дерландские пословицы». Она вся состоит из значимых деталей, и понять ее нельзя, не поняв все множество изображенных в ней сцен и действующих персонажей.

Это одна из ранних работ Брейгеля. В сущности, идея картины довольно умозрительная: дать визуальные образы абстрактных понятий. Понятия эти – расширенная и детализированная версия человеческих пороков и прегрешений. Известно несколько работ Брейгеля на тему нидерландских пословиц. Кроме данной (главной картины на этот сюжет), он написал «Двенадцать пословиц» (1558) и цикл гравюр «Двенадцать фламандских пословиц» по рисункам мастера, которые не сохранились (гравюры имеются в разных собраниях).

Новизна берлинской картины в том, что в одном произведении собрано очень большое количество пословиц. Абстрактные понятия в картине начинают жить жизнью людей. Работа интересна и значительна именно как своеобразная визуализация очень разветвленной системы идей и символов. Потому осознание ее значения невозможно без полного понимания всех воплощенных в ней пословиц, то есть без проникновения во множество ее деталей.

Если посмотреть внимательно, можно заметить, что вся суетливая деятельность здесь какая-то абсурдная. Ключом к пониманию идеи картины является держава (шар, символ земного мира, увенчанный крестом), но изображена она (на доме) крестом вниз, то есть вверх ногами, или вверх тормашками. Если с такой позиции присмотреться к изображенным сценам, то мы поймем, что и весь мир Брейгель представляет именно так – вверх тормашками, а попросту говоря, как одну большую глупость.

Нельзя не вспомнить в этой связи «Похвалу Глупости» Эразма Роттердамского, разительную сатиру, появившуюся в 1508 г. Глупость есть поступок, совершаемый вопреки мудрости, сформулированной в этих пословицах.

Держава присутствует на картине еще в нескольких эпизодах (в правой ее части). Так, мы видим Христа (мы идентифицируем его по традиционному крестчатому нимбу), сидящего в кресле. У его ног человек, производящий странные манипуляции: он тянется к ли-



цу Христа и прилаживает ему... бороду. Это, конечно, абсурд в любом случае. Но мы понимаем, что для изображения такого действия (и всей этой сцены) у Брейгеля было основание. Какое? Конечно, его следует искать в сокровищнице народной нидерландской мудрости, то есть среди пословиц и крылатых изречений. И таковое находится (как установили исследователи): «Он привязывает льняную бороду к лицу Христа» (смысл: часто за маской благочестия скрывается обман).

Еще одна держава – у молодого мужчины в красном плаще и красных чулках. Он стоит в царственной позе и держит державу, этот символ власти, на большом пальце левой руки. Весь его надменный вид должен внушать мысль о легкости, с которой он владеет миром. Это иллюстрирует пословицу «Мир вращается на его большом пальце» (все пляшут под его дудку).

И тут же, у его ног, еще одна фигура, на сей раз в стеклянном шаре-державе с крестом. Странная поза и действие! Но и для этого есть соответствующая поговорка: «Приходится

склоняться, если хочешь преуспеть» (смысл: если хочешь многого достичь, вынужден быть хитрым и неразборчивым в средствах).

Установлено, что всего на картине изображено 118 сцен, иллюстрирующих такое же число пословиц. Обо всех сказать невозможно. Обратим внимание лишь на музыканта. Что означает эта фигура? Почему-то никто из исследователей не обратил внимание на очевидную вещь: музыкант держит виолу в правой руке, а смычок – в левой. Это явно один из символов (наряду с опрокинутым шаром) мира перевернутого, мира вверх тормашками.

Что за пословица, которую олицетворяет этот виолист? Сидит он, как мы видим, на столбе, причем в неудобной позе: на коленях, под низким навесом, явно в каком-то угнетении. Это дало основание полагать, что фигура музыканта символизирует пословицу «Он играет на позорном столбе». Ее смысл: не следует выставлять свой срам на всеобщее обозрение. То, что это именно позорный столб, доказывают прибитые к нему уши и руки (что почти невозможно заметить ни на одной репродукции); в Нидерландах существовала поговорка «Его уши на позорном столбе». Она понятна, если знать, что преступников в Нидерландах пригвождали к столбу за уши. Рука здесь – указание на меру наказания: отсечение руки за кражу. Безусловно, Брейгель изображает парадоксально вывернутую действительность, где человек бодро играет на виоле, будучи посаженным на позорный столб – место наибольшего страдания.

Брейгель долго размышлял и готовился к созданию большого произведения на тему нидерландских пословиц. В результате мы имеем не только основную – берлинскую – картину, но и еще два цикла, каждый из которых содержит по двенадцать сцен. Приводимый здесь гравюрный вариант этого сюжета традиционно считается выполненным по рисункам Брейгеля (сами рисунки не сохранились, и имя Брейгеля на гравюрах не указано).

Вот пословицы, проиллюстрированные в обоих вариантах этого сюжета: «Музыка богача приятна, даже если он играет на челюсти животного», «Лучник расточает свои стрелы», «Если двое слепых ведут друг друга, они попадут в ров», «Эгоист греется около горящего дома».

Некоторые пословицы восходят к евангельским текстам, например пословица о слепых, которой художник позже посвятит отдельную картину.

«Оставьте их: они – слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму» (Мф. 15:14).

Слепцам, к тому же претендующим на роль поводырей, уподобляет Христос фарисеев. Обычно на картинах с этим сюжетом изображается сельская местность. Процесия слепых (как правило, это нищие бродяги – символ духовной бедности фарисеев) бредет за поводырем, тоже слепым. Каждый сле-

Двенадцать пословиц  
1558. Музей Маер Ван дер  
Берг, Антверпен



Притча о слепых  
1568. Национальная галерея  
Каподимонте, Неаполь









Нидерландские  
пословицы  
1559. Государственные  
музеи Берлина



пец держится за другого: либо его рука лежит на плече впереди идущего, либо у него в руке палка, второй конец которой держит идущий сзади. Судьба участников процессии предreshена: все они упадут в яму, как уже упал их вожак. Евангельский подтекст этой на первый взгляд простой, чисто жанровой сцены наделяет ее особым смыслом – она становится притчей о нищете духовной.

На этой картине на заднем плане изображена церковь. Может показаться, что церковь – простая пейзажная деталь. Но это не совсем так. Нидерландцы могли воспринимать изображенное сквозь призму их пословицы: «Вид церкви вдали еще не означает конца путешествия» (смысл: цель можно считать достигнутой, только полностью завершив стоящую перед собой задачу).

Предположение о подобном значении вида церкви, особенно на определенном расстоянии или на заднем плане, подтверждается присутствием ее на берлинской картине «Нидерландские пословицы», где она, по утверждению специалистов комплекса Государственных музеев Берлина, фигурирует именно в качестве иллюстрации этой пословицы.

Картина «Битва Поста и Масленицы» принадлежит к вершинным достижениям Брейгеля-живописца и Брейгеля-мыслителя.

В определенном смысле ее можно сопоставить с «Нидерландскими пословицами» и «Детскими играми»: в этих работах, в отличие от других многофигурных композиций («Безумная Грета», «Триумф Смерти»), нет фантастических персонажей, всевозможных чудищ и монстров и все внимание художника сосредоточено на морально-этических аспектах бытия.

Сюжетную основу картины составляет издавна известная нидерландцам тема противопоставления Поста и Масленицы, фигур, персонифицирующих благочестие, умеренность, воздержанность и даже аскетизм – все, что связано с представлением о Посто, и персонажей, олицетворяющих пороки – чревоугодие, распущенность, ассоциирующиеся с Масленицей.

В связи с трактовкой этой темы Брейгелем высказывалось мнение, что здесь нашло отражение противостояние Католицизма (Пост) и Протестантизма (Масленица). С фабульной точки зрения это действительно так, и мы вправе были бы ожидать, что в картине должна явственно отразиться позиция художника. Между тем Брейгель здесь стоит как бы над «битвой»: он с одинаковым сарказмом изображает как тех, так и других участников сражения.

В центре на переднем плане две главные фигуры – толстый король карнавала, восседающий на бочке (все округлое), его оружием в этом турнире является длинный шампур с на-

**Битва Поста  
и Масленицы**  
1559. Художественно-  
исторический музей, Вена







саженным на него жареным поросенком. Это Масленица. Ее сопровождает забавный оркестрик из псевдомузыкальных инструментов – всевозможных погремушек.

Масленице и ее свите противостоит Пост – унылая изможденная женская фигура, сидящая на деревянном стуле, установленном на платформе, которую из последних сил тянут две монахини. На голове у нее улей. Копьем Поста служит деревянная лопата с длинной рукояткой; на лопате лежат две тощие рыбешки (возможная пища Поста).

В центре картины (и городской площади, где разворачивается это сражение) традиционный персонаж ярмарок – шут в пестрой одежде. У него в руках горящий факел, хотя, судя по освещению, сражение происходит днем – это указание на мир «вверх тормашками». Фигура шута рождает еще одну аллюзию – она намекает на древнегреческого философа Диогена, которого было принято изображать идущим днем среди толпы и держащим в руке горящий светильник. На вопрос, зачем он так поступает, он отвечал: «Ищу человека!» Шут, этот традиционный «дурацкий» персонаж, в этой «дурацкой» битве задает свой «дурацкий» вопрос: «Где же человек?» – на который нет умного ответа...

«Детские игры» датируются следующим после написания «Нидерландских пословиц» годом. Судя по всему, в этот период Брейгель был захвачен идеей создания визуального компендиума нидерландской жизни. И если в «Пословицах» отражено 118 сентенций и, следовательно, столько же сцен, то «Игры» поражают не меньшим масштабом – здесь

более 250 фигур. Совершенно очевидно, что каждая из них представляет собой определенную «деталь», и из этих деталей складывается содержание картины.

Мы можем наблюдать хождение на ходулях, упражнения на бревне, игры с обручем, борьбу пар, в которых один сидит верхом на другом, и множество других забав. Не все игры нам сегодня понятны. Предметы, служащие детям для этих игр, – обычные вещи домашнего обихода.

Картину очень интересно рассматривать максимально внимательно и детально, сцену за сценой. Другого подобного путеводителя по детским играм XVI в. искусство не знает.



Итак, можно констатировать, что рассмотренные нами картины насыщены (если не сказать – перенасыщены) множеством деталей. Более того, это не только особенность исключительно данных картин, но и характерная черта художественного стиля Брейгеля в целом. Все другие элементы его художественного стиля кажутся второстепенными по сравнению с насыщенностью его картин, можно даже сказать, назидательным содержанием.

Наиболее полный способ оценить мастерство художника – уразуметь и осознать значение каждой детали (персонажа, атрибута, мизансцены), запечатленной на его картине. Работы Брейгеля в большей степени, нежели творения других мастеров, требуют объяснений и комментариев. Это потому, что многие реалии жизни времен мастера ушли в прошлое, сейчас забыты. К сожалению, они унесли с собой и крупницы мудрости прошлых поколений.







Анна  
ГРАЧЕВА

# Космический беспорядок

ИДЕАЛЬНЫЙ ЗАМОК  
ПОЧТАЛЬОНА ШЕВАЛЯ

## Юбилей национального достояния

Парижский Музей почты отмечает столетие Идеального Замка, уникального сооружения, построенного в местечке Отрив в предгорьях французских Альп Фердинандом Шевалем, простым почтальоном. Трудно поверить, что эта каменная утопия, сотворенная то ли самой природой, то ли пришельцами, не мираж, не памятник инопланетной цивилизации, а плод титанического труда одного человека, создававшего его на протяжении тридцати трех лет без средств, без помощников, не имея специальных знаний.

Декретом 1969 г. спустя 45 лет после смерти Почтальона Шевеля Идеальный Замок был отнесен к разряду национальных исторических памятников. Настоял на этом Андре Мальро, тогдашний министр культуры Франции, считавший его единственным образцом наивного искусства в архитектуре. Эклектика всех мыслимых стилей — от барокко до символизма и примитивизма, должно быть, напомнила ему древние индуистские храмы, затерянные в камбоджийских джунглях, из которых Мальро в своей авантюрной молодости пытался тайком вывезти в Европу барельефы завораживающей красоты.

Министру понадобилось немало усилий, чтобы добиться признания Замка национальным достоянием. Он встретил яростное сопротивление чиновников своего ведомства, представивших в 1964 г. рапорт с уничтожающим приговором: «Все сооружение абсолютно безобразно. Удручающая беспорядочная груда абсурда, которая смешалась в мозгу неотесанного чурбана».

## Страницы жизни

Жозеф Фердинанд Шеваль на самом деле слыхом не слыхивал об архитектуре. Замок явился из его мечты. Департамент Дром, где он родился в 1836 г., был в те времена в числе бедных французских провинций, о которых обследовавший их экономист Альфред Бланки, брат известного революционера Огюста Бланки, писал: «Наши деревни — беспорядочное скопление хижин, разбросанных как

Бюст  
Фердинанда  
Шевеля

придется вдоль немощеных дорог... где скот часто живет в лучших условиях, чем люди... Невозможно представить, насколько убоги их одежда, мебель, еда... Тысячи крестьян никогда не пользовались постельным бельем, не носили обуви... не знали вкус мяса и даже белого хлеба. Они спят на кроватях, устланных вместо простыней опавшими листьями, которые таскают из коммунального леса».

Времена были тяжелые. Голод и болезни косили людей. Фердинанд, сын второй жены крестьянина-вдовца, остался без матери в 11 лет и за свою долгую жизнь сам потерял двух жен и всех детей. Тема смерти недаром доминирует в орнаментах его Замка.

Ему удалось (что можно считать везением) окончить начальную школу, где зимой в один класс набивалось больше сотни учеников, а с наступлением тепла половина из них отправлялась помогать родителям: с 7 лет пасти скот, в 12 — запрягаться в плуг. 13-летний Фердинанд нанялся помощником к пекарю и, после смерти отца покинув родную ферму, еще почти десять лет работал в булочной недалеко от Лиона.

Нищета не отступала. Он женился, потерял первого сына, пошел батрачить к фермеру. В 1867 г. благодаря аттестату о благонадёжности получил должность почтальона и до самой пенсии разносил почту по разным селениям, преодолевая ежедневно 32 километра, пока не перебрался в Отрив поближе к родной деревне. Овдовев, Шеваль снова женился в 1878 г., и полученное за женой приданое позволило ему купить клочок земли. Здесь среди крестьянских огородов и возникнет неземное сооружение под названием Идеальный Замок.







### Ни минуты покоя

История замка, как и описание жизни его создателя, подробно рассказана им самим в трех тетрадах, которые он вел постоянно. Изложенная в них повесть хрестоматийна: однажды весной 1879 г. на пути своего обычного почтового маршрута Фердинанд запнулся о какое-то препятствие и упал. Он решил посмотреть, в чем дело. Причиной оказался необычный камень: обточенный струями реки, часто менявшей русло в этих горных местах, он напоминал какое-то изображение, то ли зверя, то ли человека.

Еще до этого случая во время своих многочасовых походов почтальон коротал время, воображая, что построит замок, дворец или грот, но никому об этом не рассказывал, опасаясь, что его поднимут на смех. Он почти забыл об этом, как вдруг попавший под ногу камень напомнил ему о его грезах. Тогда Фердинанд решил, что сама природа подает ему знак: «Раз она создает скульптуры, я стану архитектором и каменщиком».

С этого дня, разнося почту, он по дороге начал собирать редкие камни, словно взятые из лунных пейзажей Ива Танги, и складывать в своем саду. Ему было тогда 43 года. Соседи думали, что Шеваль намерен продавать их, чтобы немного подзаработать, – его жалование было мизерным. Когда же Фердинанд стал возить камни тачками и занял ими весь участок, начав сооружать нечто невиданное, его сочли «бедным безумцем». Даже началь-

ник Шеваль, опасаясь, не свихнулся ли подчиненный, допрашивал его о странных занятиях. К тому времени тот уже проникся непоколебимой уверенностью в своей уникальной миссии. «Я останусь в вечности после моего последнего вздоха!» – горделиво заявлял он о своем каменном детище. Как тут было не прослыть мегаломаном?!

Отныне он не давал себе ни минуты отдыха, трудился над Замком по ночам, в зной и зимнюю стужу, не заботясь о здоровье, не считаясь с расходами (для продолжения строительства ему пришлось купить соседний участок втрое дороже обычной цены). Как когда-то Наполеон, Фердинанд сказал себе: «Слово «невозможно» не существует! Воля человека способна на все!» Неведомая сила помогала ему вручную переворачивать тонны камней, глины, песка. В результате каторжного труда рождалось нечто фантастическое, не принадлежащее ни одной исторической эпохе, далекое от всех художественных течений.

### Неистовая ассиметрия

Почтальон Шеваль самостоятельно освоил приемы, необходимые для работы архитектора, каменщика и скульптора. В тогдашнюю эпоху великих путешествий и колониальных завоеваний он мог черпать из «Живописного журнала», распространяемого по почте, сведения об архитектурных сооружениях разных стран, что давало пищу его экзотической мечте.

Фрагменты дворца







Фасады дворца

Сохранился единственный из сделанных им планов Замка — эскиз с колоколенками, прозрачный, словно кружево, легкий настолько, что кажется, будто он плывет в воздухе. Струи низвергающейся каскадами воды орошают центральную часть сооружения, усиливая эффект нематериальности. Боковые башни были задуманы как резервуары с водой.

Здание с фасадом длиной в 26 м и высотой, варьировавшейся от 8 до 12 м, не имело ни главного входа, ни центрального зала, ни стен. По прихоти фантазии Шеваль возвел сквозную галерею, террасу над ней на высоте 4 м, лестницы, башни, колонны, увенчанные шарами, ниши и лабиринты с античными и мифическими фигурами, гроты, украшенные причудливой лепниной.

Какие только архитектурные стили и скульптурные изображения не сошлись в Замке в почти космическом беспорядке! Индустский храм, мечеть, средневековый замок, швейцарское шале, египетская гробница и захоронение сарацина, исторические и религиозные сцены, фигуры трех гигантов, девы Марии, диких зверей и птицы, которых не вместил бы Ноев ковчег.

Фауна и флора, реальная и воображаемая, рождены не менее буйной фантазией, чем роскошные джунгли примитивиста Тамуженника Руссо. Тот рассказывал, что видел подобные растения во время заморских путешествий, хотя на самом деле — в парижском ботаническом саду. У сельского почтальона не было и такого источника вдохновения. Всё — фонтаны, каменные пальмы и лианы, готовые взлететь орлы, голуби, страусы, слоны, белки, ослы и собаки — родилось в его снах наяву, где произвольно менялись пропорции, уравнивались большое с малым, ближнее с дальним, прошлое с настоящим.

Покидая реальный мир и изобретая новый, он сознательно творил хаос неистовой асимметрии, нарочитых преувеличений, нагромождения скульптур, то миниатюрных, то гипертрофированных, и понять, где мы, то ли в Индии, то ли в Китае или Швейцарии, невозможно! Буйство декоративности делало его сооружение принадлежащим скорее фантазии, чем разуму, скорее грезам, чем реальности. Сегодня, спустя сто лет, реставраторы ломают голову: как вопреки закону тяготения не рухнул фонтан, приподнятый Почтальоном высоко над землей.

По словам самого Шевалья, Замок «предлагает изумленному взгляду странный мир причудливых и невиданных растений и животных, разнообразных фигур...» Темы смерти, природы, религии, крестьянских поверий — все смешалось в дикий мир вселенной, которую с бешеным упорством творил крестьянин, пекарь, почтальон. Обычный огород он превратил в символ потерянного рая, в седьмое небо, в чудо света. «Все на свете я



Фрагменты декора



предпочитаю осуществление моей мечты!» – записал он в своей тетради в 1911 году.

Свой монумент Шеваль называл Замок природы до тех пор, пока один поэт из Гренобля, посетив его в 1904 г., не написал стихи «Твой Идеал, твой Замок». Почтальон поместил их на открытках с изображением своего монумента, получившего отныне новое название.

Чистый плод воображения, не копировавший ни одно из известных сооружений, Замок был сразу с восторгом принят сюрреалистами. Невиданный, вне всяких правил функциональной и монументальной архитектуры, он не был предназначен ни для жилья, ни для молитв, истинный, как поэзия, как произведение чистого искусства.

Отец сюрреалистов Андре Бретон в 1930 г. посвятил Фердинанду Шевалю одну из поэм, а собственную фотографию перед Заком в Отрив он поместил в своем романе «Сообщающиеся сосуды». Пикассо в серии рисунков

1936 года изобразил Почтальона в виде кентавра с крупом коня и головой голубя с письмом в клюве, обыграв его фамилию (*cheval* – по-французски «лошадь») и ремесло.

### Послание потомкам

Достигнув 60 лет, Почтальон вышел на пенсию. Время теперь принадлежало ему, и он строил монумент своей жизни, не прерываясь ни на день, уже в течение восемнадцати лет, предполагая закончить работу через два года. На деле ему понадобилось еще целых пятнадцать лет! Он и не предполагал, что Замок достигнет таких размеров, но всякий раз что-то новое возникало в его воображении и заставляло двигаться дальше.

Закончив дело своей жизни в 1912 г., Фердинанд рассчитывал, что Замок станет его мавзолеем, его собственным Тадж-Махалом, однако по французским законам он мог быть похоронен там лишь после кремации, которая в ту эпоху еще не вошла в обиход. Тогда Шеваль принялся соорудить часовню – продолжение Идеального Замка.

«Когда я завершил свой Замок в возрасте 77 лет после тридцати трех лет упорного труда, у меня еще хватило храбрости начать строить себе надгробие на приходском кладбище. Там после восьми лет тяжелой работы я имел счастье в добром здравии в возрасте 86 лет закончить Усыпальницу Тишины и Вечно-покоя».

В ней он и был похоронен в августе 1924 года.

На четырех фасадах Идеального Замка, в его галереях, нишах и гротах множество надписей, сентенций, поговорок, часто философского или назидательного характера, безусловно наивных, а также пиктограмм, которые предлагалось расшифровывать. «По этой земле мы проходим, как тени», «Ради моей идеи я бросаю вызов всему – окружению, критикам и возрасту». В отдельной нише он поместил самодельную тачку, «спутнику трудов», и весь нехитрый инструмент, которым строил Замок.

На восточном фасаде надпись: «1879–1912 гг. – 10 тысяч дней – 93 тысячи часов – 33 года испытаний. Пусть тот, кто упрямее меня, возьмется за такую работу». И такие нашлись! Ники де Сен-Фаль потратила двадцать лет изнурительного труда на фантастический «Сад игральных карт» в Гаравиччо в Италии. Скульптор Жан Тэнгли полтора десятка лет соорудил безумное монументальное изваяние «Циклоп» в лесу Фонтенбло под Парижем. «Мечта – это все!» – подбадривал он Ники. «Мой Дом явился из мечты!» – говорил вслед за ним Фридрих Хундертвассер о построенном им в Вене доме. Все они вдохновлялись творением Фердинанда Шевеля.

Идеальный Замок стал главным посланием, которое Почтальон доставил потомкам.







Анатолий  
ПОЛЕНКО,  
учитель музыки МБОУ  
СОШ № 23, г. Норильск,  
Красноярский край

# Про королеву Тонику, эхо и импровизацию

## ИГРОВЫЕ ПРИЕМЫ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ФИЗИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ

Э. МАНЕ  
Флейтист  
1866

Задачи, стоящие перед учителем музыки, это не только систематическое накопление интонационно-слухового опыта, развитие чувства ритма, музыкальной памяти, творческого воображения у детей, но самое главное – сохранение здоровья ребенка. Проблема сохранения и укрепления детского здоровья особенно актуальна для маленьких жителей Сибири и Крайнего Севера. Жесткие климатические условия заставляют детей находиться в замкнутом пространстве школы и дома, что приводит к развитию гиподинамии и других заболеваний (по статистике, в школе из семисот учащихся только двадцать пять детей признаны здоровыми).

Учителя школ г. Норильска активно включились в программу по сохранению здоровья детей, учителя музыки поддержали данную акцию и успешно работают в этом направлении. Некоторые музыкальные упражнения используют учителя других предметов.

Музыка и движение стали неотъемлемой частью обучения, включая перемены, давая выход двигательной активности детей. Пришлось обратиться к опыту как отечественных, так и зарубежных педагогов – К. Орфа, З. Кодая и др. Возникла задача совместить музыкальное воспитание и образование со здоровьесберегающими технологиями. Я стал создавать методическую копилку (набор музыкальных игр, ритмических упражнений, песен и попевок).

Уроки музыки значительно активизировались с использованием игровых приемов. Игры при грамотном подборе стали решать различные учебные задачи. Мне хотелось бы поделиться некоторыми игровыми приемами, наиболее часто применяемыми на уроках в начальных классах.

### Пластическое интонирование

Б.В. Асафьев подчеркивал, что музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого. Любой музыкально-

пластический знак или интонация – это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца... Дети гораздо ярче запоминают те пьесы, которые слушают и исполняют с помощью движения. Музыкально-двигательные упражнения на уроках часто применяются для физической разрядки детей, для снятия усталости и одновременно для развития чувства ритма и усвоения длительностей нот.

### СКАЗОЧКА О БАРАБАНАХ

Большой Барабан был недоволен Маленькими Барабанчиками. Он сердито затрел и стал нетерпеливо выговаривать малышам:

Бам, бам! Что за гам!  
Так пу – мсть. стыд – но вам!

Дробно стучи, скороговоркой, затарахтели в ответ Маленькие Барабанчики:

Дя – дя Ба – ра – бап, мы так сту – ча – ли.  
Что не – ре – бу – дя – ли не – дыр свст.  
Где – то пять ко – ле – ек по – то – ря – ли –  
Не ку – пить те – перь кон – фет!

Старый Барабан то ли продолжал ворчать, то ли принялся их успокаивать:

Бам, бам! Стыд и срам!  
Я клк – фет сам вам дам!

### Пластические импровизации

Интонационно-образный строй музыки, имеющей яркий изобразительный характер, также может служить поводом для исполнения детьми пластических этюдов. Чаще всего для импровизаций следует подбирать музыкальные произведения с программным содержанием, или такие, в которых ярко и наглядно раскрывается музыкальный образ.

#### ПРИМЕРЫ

В процессе восприятия фрагмента из симфонического вступления «Океан – море синее» к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сад-





Ю.Я. ЛЕЙСТЕР  
Маленький флейтист  
1635

ко» можно предложить ребятам движениями рук, покачиванием корпуса создать образ моря — то спокойного, величественного, то волнующегося, бушующего. Покачиванием рук с воображаемыми цветами дети исполняют «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского. Постепенно раскрывая ладони рук, движущихся вверх, изображают раскрывающийся бутон цветка под музыку «Утра» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига.

«Конница» разыгрывается детьми под музыку «Кавалерийской» Д.Б. Кабалевского, «Смелого наездника» Р. Шумана. Создать пластический образ прихрамывающего царя Гороха из балета Р. Щедрина «Конек-Горбунок».

Поводов для пластических импровизаций музыка дает великое множество, я сам определяю, какой образ по своему эмоциональному строю уместен для пластического воплощения на данном уроке, какую форму — индивидуальную, групповую, коллективную, импровизацию «по цепочке» — следует выбрать для конкретного произведения.

### Инструментальные импровизации

К пластическим импровизациям примыкают импровизации, связанные с использованием

простейших музыкальных инструментов. Периодически я использую то ударные инструменты для свободного ритмического сопровождения к песням или пьесам, речевым импровизациям, то инструменты звуковысотные (свирели) для исполнения подголосков к песням.

### Пение и хлопки

Неожиданный музыкально-ритмический эффект может дать такой прием исполнения песни: часть класса поет ее мелодию, а другая, отстав на один-два такта, каноном отхлопывает ритмический аккомпанемент. Этот прием, как показывает практика, способствует развитию распределенного внимания и увлекает учащихся, а также вовлекает в работу различные группы мышц.

### Игра в эхо

В процессе работы над вокально-хоровыми произведениями я обычно предлагаю детям поиграть в игру «Эхо». Суть этой игры заключается в следующем: учитель под собственный аккомпанемент импровизирует мелодические попевки различного настроения, лада и метроритма. При этом мелодия импровизируется так, чтобы после одного-двух тактов, пропетых учителем, его мелодию сразу же, как эхо, смогли повторить ученики.

Игра проходит следующим образом: учитель поет два такта и, не прекращая аккомпанемента, замолкает, давая учащимся возможность повторить то, что только что было им пропето. Затем импровизирует очередные два такта, которые следом за ним повторяют учащиеся, и т.д. вплоть до заключительного протяжного звука, обозначающего окончание этой эхо-импровизации. (Здесь наряду с учебными задачами происходит работа над дыханием детей.)

### Ритмический аккомпанемент

Класс делится на две группы. Одна исполняет песню, а другая негромко отхлопывает определенную ритмическую фигуру. Такой «аккомпанемент» улучшает ритмический рисунок песни, а общее ее исполнение обогащается новой краской. Особенно хорошо исполнять таким образом песни маршевого и плясового характера, которые вдобавок сопровождаются движениями учащихся.

### Ритмическое эхо

Учитель отхлопывает различные ритмические фигуры. Учащиеся, прослушав их, повторяют всем классом. В музыкально продвинутых классах задание можно усложнить: не делая пауз, учитель отхлопывает ритмические фигуры, учащиеся повторяют их, отставая на один такт, каноном. Трудность заключается в том,



что, отхлопывая услышанную фигуру, одновременно надо воспринимать звучащую дальше, чтобы в нужное время прохлопать и ее.

Эффект этого задания заключается в том, что оно значительно облегчает последующую работу над канонами и многоголосием. (Обычно дети хлопают и топают, а также играют на ударных инструментах.)

### Развитие умения слышать фактуру в музыке

Как известно, фактура в музыке – это музыкальная ткань произведения, включающая мелодию (одноголосие) и многоголосие. Обнаружение различных видов музыкальной фактуры и стало основой игры.

Учитель играет учащимся знакомую народную песню, допустим «Во поле береза стояла». В процессе игры он на ходу меняет фактуру, а дети должны отметить эти изменения специальными ручными знаками:

- **одноголосие** – вверх поднимается указательный палец правой руки;

- **аккордовая фактура** – дети поднимают две руки, плотно сжатые в кулак;

- **мелодия с аккомпанементом** (гомофонно-гармоническая фактура) – вверх поднимается указательный палец одной руки и сжатый кулак – другой;

- **полифоническая фактура** (совокупность самостоятельных мелодических линий, образующих многоголосное единство) – поднять обе руки с растопыренными пальцами. (Данная игра в упрощенном варианте используется в начальных классах, можно разнообразить вставанием и т.д.)

### Координационно-ритмические упражнения для рук

|           |           |
|-----------|-----------|
| 1. Пр. р. | 2. Пр. р. |
| Лев. р.   | Лев. р.   |
| 3. Пр. р. | 4. Пр. р. |
| Лев. р.   | Лев. р.   |

### Развитие гармонического слуха

Для развития гармонического слуха у учащихся полезно использовать игру В. Кирюшина «Про королеву Тонику». Игра выполняет две задачи: развитие гармонического слуха и снятие физической усталости; во время урока дети придумывают свои позы и движения.

Зачитываю сказку про королеву Тонику и ее придворных и поочередно проигрываю главные функции: Т – S – D – T. Затем эти функции проигрываю в хаотической последовательности, учащиеся охотно включаются в игру и

безошибочно узнают главные аккорды, каждый аккорд изображают мимикой и жестами. Тонику изображают гордой осанкой королевы, S – руки назад, голову отворачивают в сторону, D – руки вытягивают вперед.

### Речевые импровизации на уроках музыки

I этап – подготовительный. Он готовит детей к речевым импровизациям – поиску образных определений характера и настроения музыки (радостно, светло, тревожно, сумрачно).

II этап – сочинение окончаний к стихотворным строчкам (можно дать задание на дом).

Параллельно с заданием досочинить рифмованную строчку в конце стиха. На первоначальном этапе можно предложить ребятам продумывать и то, какими интонациями – маршевыми, песенными или танцевальными – озвучить данное стихотворение.

«Песенные» стихи рекомендую детям исполнять нараспев и т.д. Исполнение может сопровождаться маршированием, танцем и другими пластическими движениями, что помогает учащимся расслабить мышцы, подвигаться во время урока.

#### Пример 1. «Колыбельная»

Спи, усни, баю, бай...  
Поскорее засыпай,  
Баюшки, баю.

#### Пример 2. «Дятел»

Тук – тук! Тук – тук – тук!  
Мы в лесу слышали стук.  
Тук – тук! Тук – тук – тук!  
Это дятел сел на сук.

#### Пример 3. «Песня – вальс»

Мы в школу идём,  
И звонко поём  
Мы песню о том, как живём,  
О том, как растём мы вместе.

#### Пример 4. «Бравые солдаты»

Бравые солдаты с песнями идут,  
А мальчишки следом радостно  
Эх! Левай! Левай! С песнями идут.  
А мальчишки следом радостно бегут.



### Инсценирование песен

Музыкальный фольклор, как никакой другой вид музыкального искусства, связан с движением, танцем. «Разыгрывание» песен, имеющих изобразительную основу, также может иметь место на уроках музыки. Это, например, такие игровые русские народные песни, как «А мы просо сеяли», «Со выюном я хожу», «Выходили красны девицы» и др. Обычно их исполнение сопровождается выразительными движениями отдельных персонажей и групп учащихся (дети предлагают свои изобразительные варианты инсценировок).

### Имитация игры на музыкальных инструментах

Выразительными движениями дети могут сопровождать пьесы с ярко выраженным тембровым звучанием каких-либо музыкальных инструментов. Так, прослушивание вариаций на темы русских народных плясовых песен «Светит месяц», «Калинка», «Камаринская» в исполнении оркестра народных инструментов может быть «проинтонировано» движениями рук, имитирующих игру на балалайке, баяне, гуслях. Причем смена движений должна быть связана с определением детьми на слух вариационного принципа развития музыки.

Имитирование движений руки со смычком скрипки, виолончели передает выразительность звучания пьесы «Лебедь» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса, «Веселый музыкант» А. Филиппенко и других.

### Танцевальные движения

Исполнение музыки танцевального характера способствует освоению танцевальных движений — кружения в вальсе, шага в польке, грациозных поклонов и реверансов в мазурке, подскоков, дробного шага в народных плясках, переменного шага в хороводах (линейных, круговых, «змейкой»), шага полонеза, характерных движений рук, головы, корпуса.

Например, исполнение двухчастной композиции в русской народной песне-пляске «Калинка» основано на контрасте ее частей: в лирическом запеве девочки исполняют фразировку движением руки с платочком (направлено влево) с соответствующим поворотом головы, в плясовом припеве дети на пружинящих ногах подчеркивают стук каблучков ритмическую пульсацию мелодии («топотушки»), танцуют вприсядку и пр. Припев рекомендуется сопровождать звучанием инструментов — ложек, бубнов.

Пример: игра-танец «Чижик».

Играющие становятся в круг. Один из ребят изображает чижику. Он выходит на сере-

дину круга. Хоровод движется то в одну, то в другую сторону, все поют:



1. Чижик, чижик, чижичек, маленький воробушек.
2. Не мы ль тебя поили, не мы ль тебя кормили?
3. На ножки поставили, танцевать заставили?
4. Что за танцы, за кадрили? Пошли русскую плясать!
5. Мы плясали приустили, стали чижику просить.
6. Чижик, чижик, чижичек, маленький воробушек.
7. Не мы ль тебя поили, не мы ль тебя кормили?
8. На ножки поставили, танцевать заставили.

Во время исполнения песни чижику пляшет, по окончании — убегает из круга, и все бегут его ловить. Кто первым его поймает, становится новым чижику, игра повторяется. Здесь важно быть действительно свободным и передавать в жестах фразировку, динамику, кульминацию и пр.

Особое место занимают фрагменты из симфонических произведений, таких, как Симфония № 40 Моцарта (экспозиция 1-й части), Симфония № 5 Бетховена (3-я часть), Симфония № 4 П.И. Чайковского (фрагмент 2-й части) и другие.

### Упражнения для физминуток

Следует периодически снимать усталость с различных групп мышц у детей в зависимости от вида деятельности на уроке. Если накопилась усталость в результате активного пения, то полезно применять упражнения дыхательной гимнастики А.Н. Стрельниковой, вот некоторые из них.

#### УПРАЖНЕНИЕ № 1

Ладони в кулак — вдох, разжать — выдох, сконцентрировать внимание на руках и дыхании.

#### УПРАЖНЕНИЕ № 2

Резкий поворот головы вправо. И одновременно с ним вдох носом (вдох короткий, как хлопок). И сразу же без перерыва такой же поворот головы влево — тоже вдох.



## УПРАЖНЕНИЕ № 3

Покачивание головой: вправо – правое ухо к правому плечу, влево – левое ухо к левому плечу и одновременно с движением – вдох.

## УПРАЖНЕНИЕ № 4

Корпус прямо. Ноги на ширине плеч. Руки по швам. Делаем небольшое приседание и вдох строго одновременно. Повторять приседания-вдохи легко, ритмично и часто.

## УПРАЖНЕНИЕ № 5 («Насос»)

Вдох одновременно с поклонами – так, как будто накачиваем шину: па-па-па-па. Вдох короткий, шумный.

У Стрельниковой разработана целая система дыхательных упражнений для различных целей – лечебных, постановки голоса, снятия напряжения и др.

Для физминуток я часто использую упражнение «Еж и барабан».

С барабаном ходит ежик,  
Бум-бум-бум! (*Хлопки.*)  
Целый день играет ежик.  
Бум-бум-бум! (*Хлопки со скольжением о ладони.*)  
С барабаном за плечами.  
Бум-бум-бум! (*Локти от себя и к себе и хлопки.*)  
Ежик в сад забрел случайно.  
Бум-бум-бум! (*Локти от себя и к себе и хлопки со скольжением.*)  
Очень яблоки любил он.  
Бум-бум-бум! (*Дети трут кулаками щеки и пальцами проводят по губам.*)  
Барабан в саду забыл он.  
Бум-бум-бум! (*Руки от себя и к носу.*)  
Ночью яблоки срывались.  
Бум-бум-бум! (*Руками имитируют срывание яблок и хлопки.*)  
И удары раздавались  
Бум-бум-бум! (*Руки вниз поочередно и все топают.*)

## БУГИ-ВУГИ (песня-танец)

Руку правую вперед, а потом ее назад,  
А потом ее вперед и немного потрясем.  
Мы танцуем буги-вуги,  
Поворачиваясь в круге,  
И в ладоши хлопаем –  
Вот так!

## ПРИПЕВ:

Буги-вуги! О'кей! (3 раза)

Мы танцуем вместе, весело поем!

Ногу правую вперед, а потом ее назад,  
А потом ее вперед и немного потрясем.  
Мы танцуем буги-вуги,  
Поворачиваясь в круге,  
И в ладоши хлопаем –  
Вот так!

(Можно продолжать и самому придумать текст на данную мелодию.)

## Заключение

Музыка и движение становятся неотъемлемой частью урока лишь в том случае, когда, давая выход двигательной активности детей в свободном дирижировании, пластическом интонировании и других разновидностях музыкальных игр, учитель направляет эту активность на углубленное восприятие, развитие слушательской культуры учащихся, их воображения, способности перевоплощаться и даже создавать пластические образы.

Современное состояние преподавания музыки в массовой школе характеризуется устойчивыми тенденциями обновления содержания образования с тенденцией на укрепление здоровья молодежи. Надеюсь, что упражнения, предложенные мной, заинтересуют не только преподавателей музыки, но и учителей начальных классов и воспитателей дошкольных учреждений, знакомых с нотной грамотой.

**ВЕСЕЛО**

Ру - ку пра - ву - ю впе - ред, а по том её на - зад, а по -  
том её в пе - ред и нем - но - го пот - ря - сём. Мы тан - цу - ем Буги - Вуги, по - во -  
ра - чиваясь в круге и в ла - до - ши хло - па - ем. Вот так!  
Припев.  
Бу - ги Ву - ги О, Кей! Бу - ги Ву - ги О, Кей!  
Бу - ги Ву - ги О, Кей! Мы тан - цуем вместе весело по - ём!





ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ г. МОСКВЫ  
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»  
МОСКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ОТКРЫТОГО ОБРАЗОВАНИЯ

# 2013

25 МАРТА – 19 АПРЕЛЯ

## РАСПИСАНИЕ ДНЕЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАРАФОНА

|          |                                                                                                                  |           |                                                 |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|-------------------------------------------------|
| 25 марта | День учителя технологии *                                                                                        | 5 апреля  | День учителя информатики                        |
| 26 марта | <b>Открытие Марафона</b><br>День классного руководителя                                                          | 6 апреля  | День учителя физики                             |
| 27 марта | День школьного психолога<br>День учителя ОБЖ                                                                     | 7 апреля  | День учителя математики                         |
| 28 марта | День здоровья детей, коррекционной педагогики, логопеда, инклюзивного образования и лечебной физической культуры | 9 апреля  | День учителя истории и обществознания           |
| 29 марта | День учителя начальной школы (день первый)                                                                       | 10 апреля | День учителя МХК, музыки и ИЗО                  |
| 30 марта | День учителя начальной школы (день второй)                                                                       | 11 апреля | День школьного и детского библиотекаря          |
| 31 марта | День дошкольного образования                                                                                     | 12 апреля | День учителя литературы                         |
| 2 апреля | День учителя географии                                                                                           | 13 апреля | День учителя русского языка                     |
| 3 апреля | День учителя химии                                                                                               | 14 апреля | День учителя английского языка                  |
| 4 апреля | День учителя биологии                                                                                            | 16 апреля | День учителя французского языка                 |
|          |                                                                                                                  | 17 апреля | День учителя немецкого языка                    |
|          |                                                                                                                  | 18 апреля | День учителя физической культуры                |
|          |                                                                                                                  | 19 апреля | День школьной администрации<br><b>Заккрытие</b> |

[marathon.1september.ru](http://marathon.1september.ru)



Обязательная предварительная регистрация на все дни Марафона откроется 20 февраля 2013 года на сайте [marathon.1september.ru](http://marathon.1september.ru).



Каждый участник Марафона, посетивший три мероприятия одного дня, получает официальный именной сертификат (6 часов)

В дни Марафона ведущие издательства страны представляют книги для учителей

Начало работы – 9.00. Завершение работы – 15.00

### УЧАСТИЕ БЕСПЛАТНОЕ. ВХОД ПО БИЛЕТАМ

### РЕГИСТРИРУЙТЕСЬ, РАСПЕЧАТЫВАЙТЕ СВОЙ БИЛЕТ И ПРИХОДИТЕ!

Место проведения Марафона: лицей № 1535, ул. Усачева, дом 50 (в 3 минутах ходьбы от станции метро «Спортивная»)

\* Место проведения Дня учителя технологии: ЦО № 293, ул. Ярославская, д. 27 (ст. метро «ВДНХ»)

По всем вопросам обращайтесь, пожалуйста, по телефону: 8-499-249-3138 или по электронной почте: [marathon@1september.ru](mailto:marathon@1september.ru)





Общероссийский проект

# Школа цифрового века

Интернет-сопровождение проекта – Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Общероссийский проект «Школа цифрового века» по комплексному обеспечению образовательных учреждений цифровыми предметно-методическими материалами разработан в соответствии с Федеральной целевой программой развития образования на 2011–2015 годы.

Проект направлен на развитие инновационного потенциала образовательных учреждений и вовлечение педагогических работников в цифровое образовательное пространство.

## Открыт прием заявок от образовательных учреждений на 2013/14 учебный год

### На новом этапе проекта

- Расширяется перечень предметно-методических журналов и дистанционных модульных курсов
- Реализуется специальная программа «Книги для учителя»
- Для образовательных учреждений, впервые входящих в проект, предусмотрена возможность получать материалы текущего 2012/13 учебного года

Оргвзнос от образовательного учреждения — 4 тысячи рублей за весь учебный год независимо от количества педагогических работников.

**Участие образовательного учреждения и педагогических работников в проекте удостоверяется соответствующими документами. Для дошкольных учреждений предусмотрен свой набор удостоверяющих документов.**

Срок действия проекта в 2013/14 учебном году: с 1 августа 2013 года по 30 июня 2014 года

**Прием заявок и подробности**  
на сайте

**digital.1september.ru**



