

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA

ИЮНЬ / 2013

E. Munch, 1893



Томас Гейнсборо.
«Портрет четы
Эндрюс»
ДЕТАЛИ И
ПОДРОБНОСТИ ● 14

Гений иносказания
ОСНОВНЫЕ
ХАРАКТЕРИСТИКИ
ТВОРЧЕСТВА
ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ
СТАРШЕГО ● 20

Оптимистичное пророчество великого пессимиста

ФРИЗ ЖИЗНИ НОРВЕЖСКОГО
ХУДОЖНИКА ЭДВАРДА МУНКА ● 44

Мир вещей
глазами художника
ПРОЕКТНАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НА
ИНТЕГРИРОВАННОМ
УРОКЕ ● 56

ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 6 (490)
ИЮНЬ/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
Сайт: art.1september.ru

Первая страница обложки: **Эдвард МУНК. Вампир. 1897**

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

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

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-44315 от 18.03.11
в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 14.05.13, фактически 14.05.13
Заказ № Тираж 40 568 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-76

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

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

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: **Артем 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



Внутри номера CD
и код доступа
к электронной версии

В НОМЕРЕ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

- Наталья
ПРОТАСЕНЯ **Между полюсами**
ВЫСТАВКА ПЕТЕРА РИССА «COOL FOOL MR. BROWN»
В ГАЛЕРЕЕ POP/OFF/ART, МОСКВА3
- Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА **Божественный блеск золота**
ВЫСТАВКА В ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА4
- Вера
СОБКО **Московский дебют**
ВЫСТАВКА В ГАЛЕРЕЕ «СОЮЗ ТВОРЧЕСТВО»7
- Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА **Реликвии нашей истории**
ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОМ
ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ8
- Ностальгия по андеграунду**
ВЫСТАВКА В ГТГ12

ТЕТ - А - ТЕТ

- Янина
БЕЛОШАПКИНА **Томас Гейнсборо.**
«Портрет четы Эндрюс»
ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ14

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

- Янина
БЕЛОШАПКИНА **Гений иносказания**
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА
ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО20

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

- Елена
МЕДКОВА **Сакральная трапеза**
НОВОЗАВЕТНЫЙ СЮЖЕТ В ИСКУССТВЕ
РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ36

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

- Алла
ГРАЧЕВА **Оптимистичное пророчество**
великого пессимиста
ФРИЗ ЖИЗНИ НОРВЕЖСКОГО ХУДОЖНИКА
ЭДВАРДА МУНКА44

НЕТРАДИЦИОННЫЙ УРОК

- Анна
ВАЧЬЯНЦ **Мир вещей глазами художника**
ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
НА ИНТЕГРИРОВАННОМ УРОКЕ56

Наталия
ПРОТАСЕНЯ

Между ПОЛЮСАМИ

ВЫСТАВКА ПЕТЕРА РИССА
«COOL FOOL MR. BROWN»
В ГАЛЕРЕЕ POP/OFF/ART, МОСКВАMirror (Зеркало)
2011

Петер Рисс – немецкий художник, скульптор, один из ярких представителей европейской постминималистской школы, чьи работы, однако, не вписываются в жесткие рамки стилевых ограничений.

Рисс родился в 1962 г. в городе Кауфбеген (Германия). Окончил медицинский факультет Университета Тюбингена в Мюнхене, затем изучал историю искусств в Мюнхенском университете. С 1997 по 2001 г. учился в дюссельдорфской Академии художеств. Живет и работает в Мюнхене.

Работа с материалом и экспозиционным пространством как основополагающими элементами выставочного полотна, редукция форм и холодный геометризм сталкиваются в

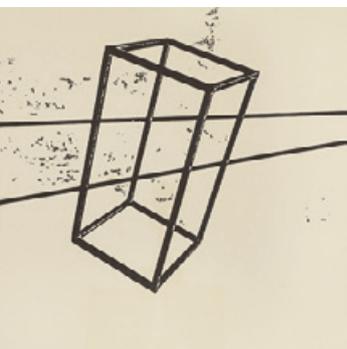
O.t. (Без названия)
2011

его живописи, скульптуре и объектах с полукитчевой, кричаще фигуративной органической пластикой.

Искусно балансируя между полюсами абстракции и фигуративности, Рисс создает неповторимую художественную эстетику конфликта. Пользуясь формальными приемами противопоставления, Рисс подводит зрителя к главному для художника вопросу о двойственности, биполярности природы и человека. Чистые кубистические линии здесь перемежаются с бестиарной вселенной замысловатых образов, отсылающих к первородным страхам и табу, превращая зрителя в объект мощных визуальных экспериментов.

Безупречные геометрические формы в сочетании с золочеными скелетами животных и будто выеденные червями выбоины на выхолощенных глянцевых поверхностях картин своей ужасающей эстетичностью призваны проявить патологическую склонность человека к саморазрушению.

В своих работах Рисс искусно сочетает природные и синтетические материалы (дерево, кость, пластик, латекс), визуально выстраивая волнующую художника оппозицию между структурой и природным хаосом, между прошлым и настоящим, между чистотой и пороком.

O.t. (Без названия)
2011Cover my invincibility
(Прикрой мою
несокрушимость)
2011Cool Fool Mr. Brown
(Круто, дурак, мистер
Браун)
2012Fog (Туман)
2010



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Божественный блеск золота

ВЫСТАВКА В ГМИИ
им. А.С. ПУШКИНА



Перчатка
(правая рука)

Легендарные золотые сокровища инков! Кто не мечтал увидеть вблизи золотые маски, ритуальные золотые изделия? Такую возможность предоставляет зрителям выставка «Тысяча лет золота инков» из собрания Музея золота Перу в Лиме, на которой представлено 86 предметов искусства из золота. О чем стремится поведать нам эта мерцающая таинственным блеском золотая погребальная, почти пугающая маска (культура Ламбайеке), взирающая на нас из глубины столетий, напоминая о кровавых жертвоприношениях, жестоких сражениях между испанцами и инками?

Инки и их предки не знали денег. Золото для них было священным, драгоценные металлы являлись мифическими порождениями матери-земли. Золото было символом Солнца и красоты, даром богов. Раньше испанцев древние перуанцы научились искусным способам обработки драгоценных металлов, знали, как резать, паять золото твердым припоем, определили точку плавления золота.

Большое значение для древних перуанцев имели блеск и свечение золота, не только его цена. Согласно древним источникам в Храме Солнца в Куско находились золотые статуи жрецов в натуральную величину, а в некоторых храмах даже стены были сделаны из золота. Жрецы инков пили священные напитки из золотых кубков, украшенных гравировкой с тотемными животными. А золотыми ножами с изображениями на рукоятке правителя, тотемных животных (ягуара, пантеры, лягушки) вырезали сердце у пленников.

Древние перуанцы обладали уникальной техникой добычи золота.

Любопытно, что государство инков, считавших себя владыками мира, существовало лишь около девяноста лет. Империя инков простиралась почти на пять тысяч километров с севера на юг вдоль Анд и побережья Тихого океана и включала нынешние территории Эквадора, Боливии, Колумбии, Аргентины...

Последний правитель империи инков Атауальпа не знал об опасностях, угрожавших его империи. С севера на него надвигались испанские конкистадоры, которые, кроме всего прочего, во время захватнических походов заразили жителей Анд оспой, что имело фатальные последствия, поскольку их иммунная система не имела защиты от этой болезни.

◀ Корона

Скульптурный
кувшин





Ваза
с двумя туловищами

Еще одна опасность была связана с появлением группы искателей приключений во главе с Франсиско Писарро.

Писарро оказался в империи инков в 1532 г., когда она находилась на пороге гибели из-за гражданской войны, вызванной неправомерными действиями правителя.

Писарро со 160 соратниками победил пятитысячную армию Атауальпы и казнил его, захватив множество сокровищ. Десятки тонн золотых изделий были переплавлены в слитки и монеты. Алчные, одержимые страстью к золоту испанцы оставили свои семьи, не зная, вернутся ли домой. Но золото не принесло им удачи. Одни погибли от рук своих соплеменников, другие были захвачены пиратами, третьи утонули на пути в Испанию из-за шторма. А привезенное в Испанию золото вызвало первую и самую крупную в Европе инфляцию. Так боги древних перуанцев отомстили конкистадорам.

В Музее золота в Перу хранится более восьми тысяч экспонатов из золота и серебра, собранных Мигелем Мухико Гальо. Представленные на выставке в Москве предметы искусства напоминают о жизни, ритуальных и погребальных обрядах древних на-

родов Перу: чавин, уари, паракас, мочика, чиму, наска и инков. Особенно впечатляет украшающий правителя нагрудный убор из перьев с золотым диском, головной убор, корона, ожерелье (культура Ламбайеке). Красота этих вещей может показаться варварской, непонятной, даже диковатой, хотя, безусловно, мастерство исполнения вызывает восхищение. И хочется понять смысл и назначение этих странных и редких изделий, постигнуть их тайну.

На выставке есть крупные вещи, золотые пластины, накладывавшиеся на тело правителя. Весьма любопытны и большие украшения для носа и ушей, часто в форме круга или полумесяца, – защита от злых духов. Представлены не только ритуальные ножи, обрядовые кубки, головные уборы жрецов и правителей, золотые украшения, но и красивые керамические вещи, например ритуальная флейта.

Золотые сокровища инков демонстрируют блеск, мистику и высокую культуру жителей империи инков.



Туми

Вера
СОБКО

МОСКОВСКИЙ ДЕБЮТ

ВЫСТАВКА В ГАЛЕРЕЕ
«СОЮЗ ТВОРЧЕСТВО»

Галерея «Союз Творчество» известна среди поклонников живописи тем, что любит открывать новые имена в искусстве. В частности, она познакомила зрителей с творчеством Елены Карнеги.

Елена изучала международный бизнес в лондонском колледже и имела возможность познакомиться с богатейшей коллекцией Британского музея и галереи Тейт. С тех пор одним из ее любимых художников стал мастер романтического пейзажа Уильям Тёрнер, который гораздо раньше импрессионистов начал использовать для передачи игры света размытую, будто трепещущую палитру. На раннем этапе творчества Тёрнер писал большое количество акварелей, и, решив последовать его примеру, Елена Карнеги в Лондоне написала серию акварелей и устроила свою первую персональную выставку.

Убедившись, что управление и бизнес явно не соответствуют сфере ее интересов, Елена поступила в институт театра и кино Ли Страсберга в Лос-Анджелесе. Актерская школа Ли Страсберга известна во всем мире. Используя и развивая идеи Станиславского, он воспитал таких знаменитостей, как Мерилин Монро, Роберт де Ниро, Аль Пачино, Дастин Хофман, Анджелина Джоли, и много других выдающихся актеров. А поскольку природа не обделила Елену Карнеги ни талантом, ни

внешностью, она органично вписалась в актерскую среду.

Как у большинства студентов, ее день начинался с зарабатывания денег на обучение. Вечером же наступало самое интересное – репетиции и уроки мастерства. И даже при таком интенсивном режиме она находила время, чтобы заняться рисованием, закрепить на бумаге яркие театральные типажи и сценки, которые разыгрывали актеры. Похоже, что возможность запечатлеть внешнюю жизнь, преобразовывая ее, расцвечивая красками, привлекала Елену больше всего. Ведь не зря же она с детства мечтала стать художницей. Уже имея на руках три диплома о высшем образовании, Елена Карнеги поступила учиться в Калифорнийскую школу дизайнера и получила степень бакалавра искусств.

На выставке в галерее «Союз Творчество» представлены картины, которые Елена Карнеги создала за последний год, вернувшись в Москву. Работы Елены очень декоративны, красочны и в известной степени необычны. В них чувствуется дизайнерское мышление и влияние американской живописной традиции, присущей поп-арту и оп-арту. Она смело оперирует яркими, броскими цветами, создавая из этого многоцветья радостную, оптимистическую симфонию. Или же сталкивает контрастные, противоборствующие цвета, вызывая у зрителя чувство напряженности и желание разобраться со своими ощущениями. Как говорит сама Елена, в картине она ищет прежде всего собственное внутреннее состояние.

Наиболее значимым, выразительным деталям на своих картинах художница придает объем, используя различные пасты. Это своего рода скульптурные картины. Елена придумала для такой техники особый термин – *sculpting*, соединив в одном понятии слова *sculpture* и *painting*. К сожалению, иллюстрации не в состоянии передать объемность произведения.

Выразительность и экспрессия присущи не только живописной палитре художницы, но и ее рисунку. Любовно и изысканно она передает пластику обнаженного женского тела. Тот же вкус к линии и рисунку чувствуется в изображении лошадей. Елена ценит изначальную эстетику художественного произведения, но это ни в коей мере не отрицает смысловую составляющую ее работ. О смысловой наполненности ее произведений говорят сами названия картин: «Поиск», «Выбор», «В полете», «Смирение», «Вызов», «Семья», «Озарение» и др. Наверное, это и есть то необходимое сочетание смысла и живописности, которое рождает настоящего художника и ценит зритель.



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Реликвии нашей истории

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОМ
ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

Икона Феодоровской Божьей Матери – список чудотворной иконы, которой инокиня Марфа благословляла сына Михаила на царство. А подвесная пелена является вкладом старицы Марфы в Ипатьевский монастырь. Это центральные экспонаты выставки «Романовы. Начало династии» в Историческом музее. 13 российских музеев, а также музеи Швеции, Польши, государственные архивы впервые объединились, чтобы на примере более двухсот реликвий рассказать о начальном периоде правления династии Романовых.

Икона «Богоматерь Феодоровская»

XVII – начало XVIII в.
Церковный историко-археологический музей Костромской епархии Русской православной церкви



Знамя короля Сигизмунда III
1601–1605. Музей армии,
Стокгольм



От сложной эпохи XVII века, особенно Смутного времени, сохранилось мало вещей и документов. Тем любопытнее погружаться в историю России и размышлять, как преодолевались тяжелые последствия Смутного времени, как развивались торговля, ремесла, как расширялись пределы Российского государства. Один из важных экспонатов раздела «Смутное время. Рождение новой династии» – знамя польского короля Сигизмунда III (1601–1605), одного из главных героев Смуты. А на редком пятнадцатиметровом Стокгольмском свитке (копия) изображена встреча короля Сигизмунда с невестой Констанцией Австрийской и их торжественный въезд в Краков 4 декабря 1605 года.



Пелена «Богоматерь Феодоровская»

Начало XVII в. Церковный историко-археологический музей Костромской епархии Русской православной церкви



НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК
Стокгольмский свиток
Фрагмент
Ок. 1605. Королевский
замок, Варшава

Кресло
Конец XVI в.
Архангельский
краеведческий музей



Не случайно появился на выставке и этот портрет обаятельного молодого человека, юного королевича Владислава Сигизмунда. Не осуществились его планы стать русским правителем согласно договору с боярами. Представлены на выставке и портреты Лжедмитриев, и редкие экспонаты, связанные с их правлением.

Во втором разделе «Первые Романовы: портрет на фоне столетия» большой интерес вызывают реликвии, связанные с представителями династии Романовых. Кресло из Антониево-Сийского монастыря (1601)



НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК
Портрет королевича
Владислава Сигизмунда
Ок. 1605. Королевский
замок, Варшава



И. БИГАРДИ
Прием польских послов
Лжедмитрием I
3 мая 1606 г.
1600-е. Копия 1873 г.
Исторический музей, Москва



КАРИОН ИСТОМИН

Букварь
славенороссийских
писмен уставных
со образованием вещей
и со нравоучительными
стихами

Разворот
1693. Исторический музей,
Москва

принадлежало патриарху Филарету, отцу-основателю династии Романовых, сын которого Михаил первым из Романовых воцарился на русском престоле. Впечатляет надгробный иконостас царевны Софьи в Смоленском соборе (XVI в.) и роскошные грамоты с обоснованием прав династии Романовых на престол.

Одних привлекут шлемы русских царей, других – замечательная портретная галерея первых Романовых: царей и цариц. А длинно-полый неудобный охабень с очень узкими рукавами, которые завязывались на спине, вы-

полненный из дорогой ткани, напоминает о том, что подобные одеяния носили представители разных сословий.

Атмосферу, в которой обитали Романовы, воссоздают одежда, мемориальные вещи, мебель, оружие, драгоценные вклады членов царской семьи в храмы и монастыри, ларцы, потиры, кубки искусной работы. У каждой реликвии своя история, и каждая соотносится с историей династии Романовых. Хорошо подобранные предметы искусства из разных музеев рассказывают о сложном и противоречивом времени.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК

Портрет царя
Алексея Михайловича
1670–1680.

Исторический музей, Москва



Патриарх Филарет
Миниатюра из книги «Царский
титულариик» («Большая государева книга,
или Корень российских государей») 1672. Российский государственный архив
древних актов

Ф. ЗУБОВ
Царь Михаил Федорович
и царь Алексей Михайлович
в молении перед Спасом
Нерукотворным
1677. Исторический музей, Москва



Список «Описание
бракосочетания царя
Михаила Федоровича
с Евдокией Лукьяновной
Стрешневой»
Фрагменты
Середина XVIII в. Российская
государственная библиотека,
Москва



Чин венчания на царство
царей Ивана и Петра
Алексеевичей
Мастерские
Посольского приказа
1682–1686. Российская
государственная библиотека,
Москва



Большая
государственная печать
царей Ивана и Петра
Алексеевичей
1682–1696. Исторический
музей, Москва



Выносной фонарь
Начало XVII в. Церковный
историко-археологический
музей Костромской епархии
Русской православной
церкви



Шлем – «шапка
ерихонская» царя
Алексея Михайловича
XVII в. Музеи Московского
Кремля

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Ностальгия по андеграунду

ВЫСТАВКА В ГТГ

Борис Орлов, художник, скульптор, классик соц-арта, в 1970–1980-е гг. создавал скульптурные объекты, тотемы, развенчивающие советские мифы и стереотипы. Его колоритные персонажи, украшенные орденами, медалями, орденовыми лентами, кажутся одновременно устрашающими, смешными и нелепыми. Еще в середине 1970-х он создал тип оригинальных деревянных скульптур, раскрашенных объектов, вариантов клишированного советского мифа с отсылками к античности, византийским материалам, искусству барокко, классицизма, супрематизму и сталинскому монументализму.

Орлов называет себя имперским художником. «Я сразу заинтересовался основами имперского стиля: почему на протяжении многих тысячелетий некоторые модели время от времени повторялись», — говорит художник. Он стремится понять, почему отдельные сюжеты, темы, связанные с властью, вновь расцветают в наше время, и их обрамление имеет ту же структуру, что и в прошлом. Изучая эти обрамления, он разработал некую оригинальную архитектурную модель для воплощения своих представлений об имперском принципе существования.

Его генералы, солдаты, моряки, спортсмены — идолы толпы, искалеченные советской властью. Их позы всегда фронтальные, фигуры украшены орденами и медалями, и их часто венчают маленькие античные головы.

В 1990-е художник отказался от чистой скульптуры, обратился к инсталляциям и фотографиям как наиболее подходящим средствам для запечатления того, что осталось от советской империи.

Темы человеческой памяти, забвения, феномена власти Орлов развивает и в проекте «Фантомные боли», организованном Третьяковской галереей совместно с культурным фондом «Артхроника» и выполненном специально для зала спецпроектов галереи. Для художника фантомными болями стали воспоминания о жизни в несуществующей стране, Советском Союзе, и об андеграунде 1960-х годов.

«Пионер», «Тракторист», «Маршал Жуков»... В первом разделе «Безжалостный Хронос» представлены крупные панно в оригинальной технике: фотография на дибонде с



Автопортреты в имперском стиле
1995



Хоккеисты
1982



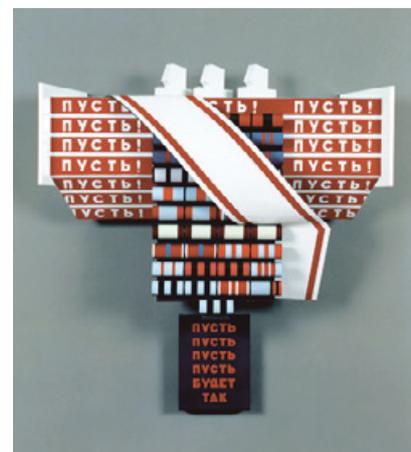
Имперский бюст (Матрос)
1975



Пушкин в маршальском мундире
1982



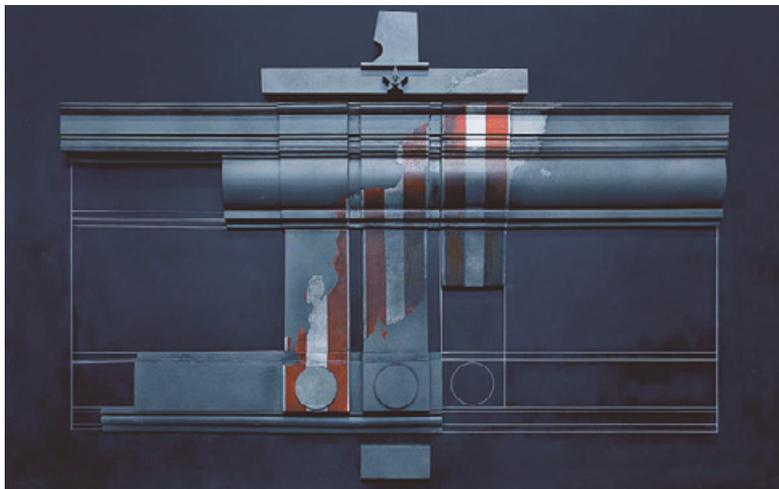
Икар
Фрагмент
инсталляции
«Гибель богов»
1991–1992



Маленький
трехголовый тотем
1989

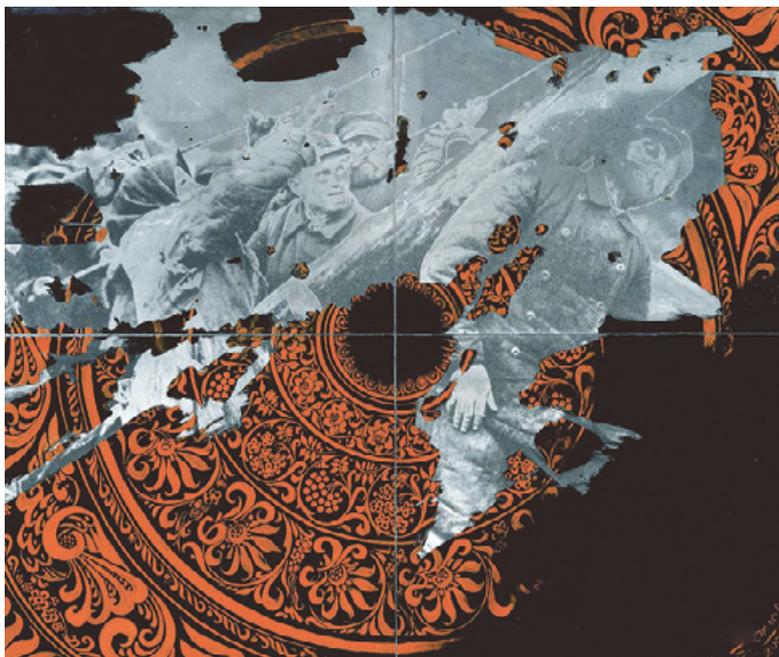
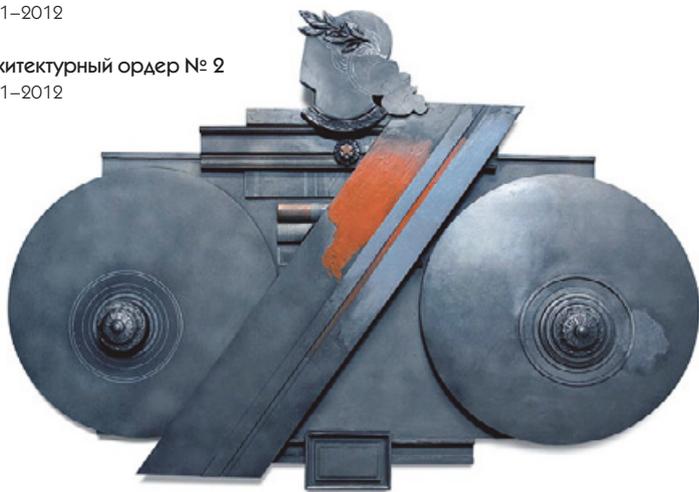
ИЮНЬ / 2013 ● И С К У С С Т В О

Женский бюст в духе Растрелли
1988–2010



Архитектурный ордер № 1
2011–2012

Архитектурный ордер № 2
2011–2012



ИЮНЬ / 2013 ● И С К У С С Т В О Крестьянин
2000–2012



алкидной эмалью — это серебристая пленка, наклеенная на металлическую основу. На фотоизображения советских мастеров (А.М. Родченко, Е.А. Халдея) накладываются элементы растительного орнамента. Благодаря сложной технике художник разыгрывает впечатляющие пластические сцены.

Интригующее глубинное пространство серебристых изображений сопоставляется с написанным яркой эмалью плоским орнаментом. По словам художника, этот орнамент играет роль Хроноса. Получается, что исторические персонажи, события уходят, а орнамент остается. Навязчивый агрессивный орнамент словно поглощает серебристые изображения

Вторая часть проекта «Опыты реставрации» связана с ранним творчеством Орлова («Архитектурный ордер 1, 2, 3», «Парсун»), демонстрируя его типичные модели, но решенные в более сдержанной цветовой гамме: намек на патину времени. Художник стремится найти современное понимание темы героя и власти, пытается осмыслить, к чему приводит утрата веры в утопические идеалы.



Пионер
2000–2012

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Томас Гейнсборо.

«Портрет четы Эндрюс»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Портрет и пейзаж

Мистер и миссис Эндрюс – молодые. Их брак стал весьма удачным вложением средств двух состоятельных семейств, поместья которых были расположены по соседству. В ознаменование этого важного события начинающий художник Томас Гейнсборо был приглашен написать портрет, хранящийся ныне в Лондонской национальной галерее.

Счастливые супруги удобно расположились у подножия могучего величественного дуба. Мистер Эндрюс только что вернулся с охоты, он позирует, небрежно облокотившись на спинку скамейки, где сидит новоявленная миссис Эндрюс. Однако непосредственно портрету отведено в картине довольно скромное место, тогда как большую часть живописного пространства занимает пейзаж – окрестности поместья Обри. Ни один английский художник до Гейнсборо не позволял себе подобной вольности, да и сам он в дальнейшем больше не обращался к такому композиционному приему.

Был ли этот портрет своеобразным экспериментом молодого мастера или исполнением пожелания заказчика, решившего увековечить на полотне свои владения? Вряд ли мы когда-нибудь узнаем ответ...

Роберт Эндрюс обвенчался с Френсис Мэри Картер 10 ноября 1748 года. Ему едва исполнилось 22 года, ей – 16. Чуть раньше состоялась другая свадьба, гораздо более скромная, но, быть может, сулившая гораздо более счастливое будущее, – бракосочетание самого художника, Томаса Гейнсборо, с Маргарет Барр (между прочим, побочной дочерью герцога Бофора). Брак был заключен в Мейферской часовне в Лондоне, знаменитой тем, что там венчались люди, желавшие сохранить это событие в тайне.

Сам родом из Садбери, Гейнсборо провел в Лондоне много лет, обзавелся там многочисленными друзьями, однако материальная сторона его столичной жизни все же оставляла желать лучшего. Отличавшийся застенчивостью и скромностью, он до конца жизни был склонен считать себя весьма посредственным живописцем, который никогда не добьется

настоящего успеха – во всяком случае, в крупном городе, где много других талантливых художников. Закономерно, что такие мысли заставили Гейнсборо покинуть Лондон и попытаться счастья в провинции – почему бы не в Садбери? Ведь, если верить народной мудрости, в родном доме и стены помогают.

Именно здесь и был написан «Портрет четы Эндрюс», скорее всего в конце лета 1749 года, на что указывают сжатые колосья и аккуратно уложенные на полях снопы (которые, в свою очередь, являются еще и символом плодородия, весьма уместным на свадебном портрете).

Реалистичный пейзаж Гейнсборо полон и других символических отсылок. Например, три дерева в крайнем правом углу картины – два больших и одно маленькое – призваны олицетворять собой надежды супругов на будущее потомство. И все же в этом произведении, виртуозно исполненном и выверенном до последнего мазка, неожиданно обнаруживается недописанный фрагмент – на платье миссис Эндрюс. Возможно, изначально художник намеревался изобразить в ее руках птицу, принесенную с охоты мистером Эндрюсом.

Причины подобной «небрежности» до сих пор не ясны. Не исключено, что этот символ мог показаться неуместным самому заказчи-



Автопортрет

1754. Галерея искусств,
Хугтон, графство Норфолк,
Великобритания

ку, а Гейнсборо, охладев к картине, решил ее не переделывать, а оставить все как есть. Кстати сказать, сохранились сведения, что супруги Эндриус отнюдь не пришли в восторг от портрета, что, впрочем, не помешало им бережно хранить его в своем доме.

Садовая скамейка в рокайльном оформлении

Сквозь кроны деревьев на заднем плане виднеется шпиль далекой церкви Св. Петра. Скорее всего, именно там состоялось венчание супругов Эндриус, хотя некоторые исследователи оспаривают этот факт, называя в качестве места бракосочетания другую церковь – Всех Святых. Собственно, в небольшом Садбери имелось целых три церкви – напоминание о тех временах, когда городок процветал, являясь одним из важнейших центров торговли шерстью и сукном.

Дед будущей миссис Эндриус сколотил состояние как раз на текстильном бизнесе. Все заработанные деньги он вложил в недвижимое имущество, став едва ли не самым крупным землевладельцем в этом регионе. Поместье, изображенное на заднем плане картины, по всей вероятности, является частью приданого юной Френсис Картер. Однако политическая нестабильность рубежа XVII–XVIII вв., непомерные налоги, несостоятельность торговли с иностранными государствами сильно подорвали экономическое положение Англии. И вот некогда богатый Садбери превратился в захолустный городишко, бедный и перенаселенный. Во всяком случае, именно так аттестовал его Даниэль Дефо, проезжавший мимо в 1724 году.

Отец Томаса Гейнсборо тоже занимался торговлей сукном и даже пользовался монополией на изготовление саванов (в начале XVII в. парламент для поддержки «отечественного производителя» издал указ об изготовлении саванов исключительно из английской шерсти). Дела свои он вел не без успеха, но все же не смог избежать банкротства. Это случилось в 1733 г., когда будущему художнику было всего шесть лет.

Томас Гейнсборо не получил от отца процветающий бизнес, зато он унаследовал его неунывающий характер и прохладное отношение к деньгам. Вместо того чтобы добывать средства к существованию, он предпочитал играть на своей виоле-да-гамба и бродить по полям в поисках красивого вида, который можно было бы написать. К 13 годам Томас уже настолько поднаторел в живописи, что отец решил послать его учиться в Лондон. Способный юноша без труда поступил в Академию Св. Мартина, где начал заниматься под руководством замечательного француз-

ского рисовальщика Гюбера Франсуа Гравело.

В это время пышный стиль барокко по всему миру начинал сдавать позиции, уступая место изящному рококо. Влияние новой эстетики бросается в глаза и в описываемом портрете: например, в элегантных завитках спинки скамейки, на которой восседает миссис Эндриус.

Там же, в Лондоне, Гейнсборо познакомился с работами датских пейзажистов, которые произвели на него огромное впечатление. К сожалению, в начале XVIII в. пейзаж не принадлежал к числу востребованных жанров, оплачивался крайне плохо и в основном использовался в качестве декоративного заполнения пространства над дверными проемами или каминами. Так что молодому художнику не оставалось иного выхода, кроме как вплотную заняться писанием портретов, хотя, честно говоря, настоящее удовольствие доставляла ему только работа над пейзажем.

Гейнсборо вернулся в родной Садбери вместе с женой в 1748 г., надеясь сразу же обрести многочисленных заказчиков из числа богатых сквайров. Едва ли не первая крупная работа на новом месте, портрет супругов Эндриус, призвана была продемонстрировать мастерство молодого художника, которому подвластен любой жанр. Возможно, это еще одна причина, по которой пейзаж занимает в этом произведении столь значительное место. Однако, кажется, пейзажной живописи не повезло не только в столице, но и в провинции. Во всяком случае, все последующие работы Гейнсборо представляют собой классические портреты на нейтральном фоне или в традиционном рокайльном садике.

Человек нового склада

«Нет у настоящего художника худшего врага, чем проклятые джентльмены. Их не интересует ничего, кроме собственных денег», – жаловался Гейнсборо на тех людей, кого ему неизменно приходилось изображать на своих портретах на протяжении всей жизни. К этому сообществу принадлежал и мистер Роберт Эндриус.

Гейнсборо запечатлел своего героя в полный рост. Ноги его изящно скрещены, на лице застыло пресыщенное и гордое выражение. В левой руке – перчатка, правая, придерживая ружье, упирается в бок. Мистер Эндриус облачен в светлый сатиновый охотничий сюртук и черные бриджи, его шею обхватывает белоснежный платок, а голову венчает черная треуголка – последний писк лондонской моды.

Весь вид этого самоуверенного господина недвусмысленно демонстрирует его социальный статус, высокое положение в обществе и полную свободу от материальных забот. Да-

Портрет
Маргарет Гейнсборо,
жены художника
1778. Государственные
музеи Берлина







Портрет четы Эндрюс
Ок. 1750. Национальная
галерея, Лондон

же ружье и то не просто является декоративным элементом, обозначающим хобби мистера Эндрюса, но указывает на его внушительное финансовое состояние, ведь лицензия на охоту выдавалась только владельцам поместий, приносящих доход свыше ста фунтов. Ноги героя покоятся прямо на корнях мощного дуба – дерева, которое традиционно олицетворяет стабильность, а в данном случае – еще и блестящее будущее династии, у истоков которой стоят портретируемые.

Эндрюс принадлежал к числу джентри, нетитулованного мелкопоместного дворянства – свободных землевладельцев. Эти люди не только владели большей частью английских земель, но имели средства воздействия даже на парламент. Сам король Георг II не мог без их согласия повысить налоги или объявить призыв в армию. По разным подсчетам, сословие джентри включало в себя от восьми до двадцати тысяч семейств, имеющих средний годовой доход от одной до трех тысяч фунтов, что позволяло им вести безбедное существование на лоне природы или заниматься политикой.

Как и всегда, деньги в те годы решали все. Деньги давали возможность приобрести обширное поместье и получить доступ в высшие слои общества. Именно так и поступали самые хитроумные представители сословия, в том числе и члены семейства Эндрюс, которые отнюдь не могли похвастаться наличием в своих венах голубой крови.

Отец гордого джентльмена, изображенного на портрете Гейнсборо, был всего лишь ремесленником, сумевшим, однако, добиться значительного благосостояния благодаря своему уму и изворотливости. Старые банковские книги свидетельствуют, что отец Роберта Эндрюса занимался ростовщичеством и в число его клиентов входили весьма известные личности. В 1743 г., например, он ссудил 30 000 фунтов (огромная сумма по тем временам!) принцу Уэльскому Фредерику. Занимался он также колониальной торговлей, покупал корабли и снаряжал их в далекие путешествия, которые почти всегда оказывались довольно выгодными.

Старый мистер Эндрюс принадлежал к поколению негоциантов, проложивших путь индустриальной революции и способствовавших тому, чтобы Англия стала великой торговой державой. Он сделал все, чтобы обеспечить своему сыну безбедное существование, оплатил его обучение в Оксфорде, приобрел поместье и устроил выгодную женитьбу, тем самым обеспечив Роберту доступ в самые высокие круги. Роберт, надо сказать, ожидания родителя вполне оправдал. Политикой он не занимался, зато на протяжении долгой жиз-

ни (до 79 лет) уделял неизменное внимание сельскому хозяйству (однажды даже опубликовал статью, посвященную головне на пшенице), оставив своим восьмерым отпрыскам процветающее поместье и значительное состояние.

Приходится признать, что мистер Эндрюс явно не зря с такой гордостью попирает корни дуба на своем свадебном портрете.

Достойная пара

Чувства почти не играли роли при заключении брака между представителями богатых родов. Невеста могла быть обещана жениху в совсем нежном возрасте, как это случилось с Френсис Мэри Картер, которой пришлось рано выйти замуж. Френсис была не более чем пешкой в большой деловой игре, где каждая сторона стремилась увеличить богатство, могущество и влияние в обществе за счет выгодного брачного союза.

Семейные адвокаты неделями спорили до хрипоты, обсуждая каждый пункт контракта, придумывая бесконечные сложносочиненные статьи, чтобы предотвратить потенциальную опасность потери имущества. Что поделать – крупное состояние требовало большой заботы.

Френсис Мэри Картер, с любой точки зрения, была подходящей партией. Поместье Обри, на фоне которого Гейнсборо написал молодую пару, скорее всего, являлось важной составляющей частью ее приданого. В соответствии с описанием 1769 года, помимо всего прочего, здесь можно было видеть «современные единообразные здания из кирпича... расположенные на возвышенности, откуда открывалась прекрасная перспектива... с садами и несколькими водоемами». Впрочем, в картине Гейнсборо мы не найдем ни одной из вышеперечисленных составляющих. Не исключено, правда, что все это появилось несколько позднее, может быть, даже на том самом месте, где стояла в свое время садовая скамейка.

Сегодня можно только догадываться, сколько фунтов потратил мистер Эндрюс на украшение принадлежащих ему поместий и домов. В отличие от старых аристократов, торговцы и джентри очень ценили комфорт и не жалели денег для его достижения. Опять же, в отличие от потомков аристократических семейств, они имели на это достаточно средств.

Так, материал, из которого шито модное платье Френсис, скорее всего, привезен из Парижа или Лондона, но отнюдь не произведен на фабрике ее отца. Это небесно-голубое платье, с виду такое простое, но очень элегантное, с модными продолговатыми фигурами, явно стоило ее супругу больших денег.

Головку Френсис украшает чепец и надетая сверху соломенная шляпка с подвернутыми полями а-ля деревенская молочница (подобный «рустикальный» стиль получил широкое распространение в среде джентри).

Интересная деталь: Гейнсборо почти всегда писал драпировки и костюмы самостоятельно, при помощи манекенов в мастерской. Тем не менее ему никогда не изменяло умение передавать фактуру любой ткани и располагать складки максимально естественно. Таким же образом было написано и платье миссис Эндрюс, и вряд ли кто-то, глядя на картину, усомнится, что оно написано не с натуры.

Однако художник хотел не просто точно воспроизвести все детали костюмов и пейзажа или передать внешнее сходство с моделью, он стремился прежде всего показать характер. Пристальный взгляд и плотно сжатые губы на кукольном, почти фарфоровом личике Френсис выдают независимость и твердость ее нрава. Эта молодая дама обладала прагматическим складом ума, что позволило ей стать не только верной женой и матерью, но и настоящим деловым партнером для своего супруга.

Иллюзия пасторальной идиллии

Вид, открывающийся с садовой скамейки, выглядит совершенно идиллическим, и это отнюдь не искусственная идиллия, созданная руками знаменитых садовников XVIII века. Перед нами расстилается самый настоящий сельский пейзаж, в композицию которого Гейнсборо все же сознательно ввел якобы «случайную» группу деревьев, эстетически необходимую, чтобы дать отдохнуть взгляду зрителя. В противном случае открывающаяся перспектива могла бы показаться слишком симметричной и пустоватой. Аккуратные снопы пшеницы и тучные стада овец, виднеющиеся на заднем плане портрета супругов Эндрюс, выглядят, мягко говоря, необычно для парадного изображения.

Почти незаметная деревянная изгородь, не дающая овцам пастись на полях, является признаком аграрной революции, охватившей Англию за пятьдесят лет до прихода революции индустриальной. Огораживание некогда свободных земель имело целью увеличить доходность сельского производства.

На протяжении многих веков феодальная система подразумевала свободный доступ к общественным полям, на которых любой крестьянин мог совершенно спокойно пасти свой скот. Однако в середине XVIII в. начался новый процесс – самые прогрессивные землевладельцы принялись постепенно объединять клочки земли в обширные поля. Они распахивали даже те земли, которые прежде считались неплодородными или были покры-



Пейзаж в Суффолке
1750. Музей истории
искусств, Вена

ты лесами, и огораживали эти пространства, чтобы предотвратить вторжение на свою территорию чужих стад.

Несмотря на то что из-за огораживания пострадали многие земледельцы, особенно из числа бедноты, оно все же стало одним из самых полезных нововведений XVIII века. Среди первопроходцев этого процесса были люди, подобные мистеру Эндрюсу, искренне заинтересованные в сельском хозяйстве и охотно вкладывавшие свои капиталы в его развитие.

Собранный урожай на первом плане картины Гейнсборо может демонстрировать преимущества использования хлебной сеялки (о чем свидетельствуют характерные борозды на земле). Некоторые специалисты по истории агротехники обращают внимание на ровные подстриженные изгороди из боярышника или пятибалочные ворота нового образца, ведущие на поле с пасущимися овцами. Отмечают даже, что овцы эти своими размерами соответствуют породе, выращенной на искусственных кормах или вскормленной турнепсом. Поистине удивительно мастерство художника, сумевшего передать даже такие мелкие детали.

Поэтому было бы совершенно не удивительно, если бы молодой финансист, гордый своим поместьем, выбрал фоном для свадебного портрета именно эти земли или, по крайней мере, с энтузиазмом принял необычное предложение художника.

Кстати сказать, деловая проницательность Эндрюса проявилась также в решении заказать портрет именно Гейнсборо. Это стало своеобразным «долгосрочным вкладом» на имя его потомков. Больше двух столетий «Портрет четы Эндрюс» оставался скрытым от глаз зрителей, находясь во владении их наследников. Лишь в 1960 г. картина была продана на аукционе Сотбис за 130 000 фунтов и хранится теперь в Лондонской национальной галерее.

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Гений иносказания

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО

Двери в незнакомый мир

Не было в нидерландском искусстве XVI в. художника более значительного, чем Питер Брейгель, прозванный Мужиком, или Старшим. Сыновья его, весьма талантливые живописцы — Питер Брейгель Младший (Адский) и Ян Брейгель Старший (Райский), — не смогли даже приблизиться к вершинам мастерства, которых с такой легкостью достиг их родитель.

Работы Брейгеля, причудливые, гротескные, кажется, приоткрывают двери в незнакомый мир — странный, неуютный, недружелюбный. В этот мир любопытно заглянуть, но оставаться в нем боязно, хотя ведь это наша

Художник и знаток
1565

жизнь запечатлена в фантастических картинах Брейгеля, просто мы в своей вечной суете не замечаем ее. Художник же, обладающий тайной властью проникать в истинную суть вещей, пытается открыть глаза человечеству, показать всю неприглядность бытия, наполненного грехами и пороками. «Имеющий глаза да увидит!»

Глубоко народное творчество Питера Брейгеля возникло из сплава традиций национальной живописи и итальянских влияний. Парадоксальным образом в нем слились грубоватый народный юмор и сложные философские иносказания, тонкая жизненная наблюдательность и резкий гротеск, интерес к мельчайшим деталям и склонность к вселенским обобщениям.

Работы Брейгеля оказали огромное влияние не только на современное ему нидерландское искусство, но и на сложение нового живописного стиля Голландии и Фландрии в XVII в., проложили путь реалистическому искусству Рубенса и Рембрандта. Хотя справедливости ради надо заметить, что до таких высот драматического пафоса и социального обобщения в Нидерландах не поднимался больше никто.

В творческой философии Брейгеля едва ли не основное место отводится природе. Пожалуй, то был первый художник, заговоривший не о единении человека и окружающего мира (как утверждалось в трудах философов Ренессанса), а об их взаимном отчуждении. Для своих картин он почти всегда выбирал точку зрения сверху, чтобы наглядно показать и окружающий мир в его величии, и человека во всей его незначительности и никчемности.

Брейгель не пытается учить человечество, как надо жить. Он всего лишь делает «рентгеновский снимок», обнаруживающий заболевание, а уж «лечиться» людям предстоит самостоятельно — тут мастер бессилён. Отчасти именно поэтому его картины так безнадежны и полны горечи, ведь художник не верит в то, что человечество способно исправиться. Трагическое осознание неизбежности приговора судьбы, грандиозности мироздания и понимание своего места в нем делают Брейгеля одним из величайших мыслителей и философов в истории Возрождения.

«Выхватила ли его смерть от нас в расцвете жизни, думая на основании его необычайного мастерства в искусстве, что он был старше, или же Природа боялась, что его гений подра-



Битва Карнавала и Поста
1559. Художественно-
исторический музей, Вена

жания возбудит презренье к ней, я сказать не могу», — писал знаменитый нидерландский ученый Абрахам Ортелиус в эпитафии, посвященной Питеру Брейгелю. И следует признать, что это художественное преувеличение не так уж далеко от истины...

Царство страданий и обмана

Мир, в котором пришлось жить Питеру Брейгелю, постоянно лихорадило. Честно говоря, назвать его «миром» было бы преувеличением, и довольно циничным, ведь на протяжении многих лет нидерландские земли горели в огне войны с Испанией.

XVI столетие обещало стать золотым веком для Нидерландов, превратившихся в один из главных промышленных центров Европы. Именно здесь были построены самые крупные города и гавани, куда приходили суда со всего света и куда рекой текли деньги иностранных купцов. Обладание этими землями сулило их правителю богатство и процветание.

После смерти императора Карла V из династии Габсбургов, управлявшего огромной империей, в которую как раз входили и Нидерланды, власть перешла к его сыну Филиппу II, отличавшемуся гораздо более нетерпимым характером. Прежде всего этого яркого католика не устраивало, что на подвластных ему территориях люди исповедуют протестантизм, и он со свойственным ему фанатизмом огнем и мечом принялся

истреблять инакомыслие. Как того и следовало ожидать, народ Нидерландов в конце концов восстал.

В 1567 г. Филипп отправил в мятежные земли герцога Альбу, получившего задание любыми средствами добиться повиновения. Зверства испанских солдат буквально не поддаются описанию, но чем сильнее было давление, тем ярче разгоралось сопротивление. В результате власть испанцев все же оказалась поверженной, но дожить до этих счастливых времен удалось далеко не всем. Так и жизнь Питера Брейгеля оборвалась прежде, чем он

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1525—1530. Родился в городе Бреда либо в деревне Брейгел. К сожалению, точная дата и место рождения художника не известны.
- 1540—1550. Обучается и работает в антверпенской мастерской Питера Кука ван Альста (придворного художника Карла V).
- 1551. Вступает в антверпенскую гильдию живописцев, принят на работу в мастерскую к Иерониму Коку, где впервые видит эстампы с картин Босха.
- 1552—1553. Совершает путешествие в Европу, посещает Францию, Италию и Швейцарию.
- 1553. Женится на дочери своего первого учителя ван Альста. Работает как график, создавая рисунки для аллегорических гравюр.
- 1563. Переезжает с семьей в Брюссель. Его произведения пользуются большой популярностью, в том числе в самых высоких аристократических кругах.
- 1569. Дата смерти.

увидел свою страну свободной и независимой.

С юных лет он видел только казни, пытки, предательство и жестокость, осознать которые для богобоязненного человека было просто невозможно, ум отказывался принимать царящую вокруг несправедливость. Именно поэтому его картины населены убогими созданиями, занятыми никому не нужными делами и полностью погрязшими в грехах, переполнивших чашу терпения Бога. Ни в одном произведении Брейгеля не чувствуется радости, художник воспринимает мир как царство страданий, обмана и насилия.

И кто знает, как сложился бы творческий путь Питера Брейгеля, если бы родился он в другое время или в другой стране?

Шутка и гротеск

В творчестве Брейгеля часто усматривают аналогии с Иеронимом Босхом, и не без оснований: сходство мотивов и отчасти живописной манеры бросается в глаза даже неискушенному зрителю. И тот и другой отдавали предпочтение сатире, и тот и другой считались «шутниками», хотя не многие современники замечали, что это был смех сквозь слезы.

Обращаясь к фольклору, библейским и евангельским сюжетам, притчам и пословицам, Брейгель следовал традициям народной смеховой культуры. Рассматривание его картин, населенных, как правило, великим множеством персонажей и наполненных разнообразными занятыми эпизодами, служило развлечением в пору отсутствия телевизора и Интернета. Да и в наше время их интересно разглядывать, открывая все новые и новые детали.

В творчестве Брейгеля мы не найдем заказных портретов, классически прекрасных обнаженных фигур или алтарных образов. Все его внимание отдано изображению бытовых сцен — как обычных, так и аллегорических. Почему-то Брейгеля, подобно Босху, традиционно считают «специалистом по бесовщине», хотя он никогда не писал таких очевидно фантазмагорических сцен адских терзаний, как его предшественник.

«Шутки» Брейгеля не так уж веселы. Вернее, они совсем не смешны, скорее ироничны и угрюмы. Беспредельная фантазия сочетается в них с холодной саркастичностью и ярко выраженным гротеском. Ничто вокруг не внушает художнику оптимизма. Веря в совершенство мира, он совсем не верит в совершенство населяющих его людей, извративших великий замысел Бога и утративших поэтому звание венца творения. В восприятии Брейгеля человечество подобно паразитам на теле земли, к



Пейзаж с падением Икара
1555–1558. Музей изящных
искусств, Брюссель



Сорока на виселице
1568. Картинная галерея,
Городское собрание,
Дармштадт



Перепись в Вифлееме
1566. Королевский музей
изящных искусств, Брюссель.





Две обезьяны

1562. Государственные музеи, Берлин

счастью, совершенно безвредным для Природы (в те времена действительно нельзя было даже представить, насколько губительной может оказаться человеческая деятельность для нашей планеты).

«Фламандские пословицы», «Битва Карнавала и Поста», «Детские игры» — в этих работах горизонт уходит под самый верх, оставляя почти все пространство доски свободным, для того чтобы разместить на нем огромное

количество разнообразных сценок, сколь занимательных, столь и бессмысленных.

Главный герой этих произведений — народ, но не народ в социальном понимании, а огромная безликая толпа. В «Битве Карнавала и Поста» главные герои (жирный Карнавал, восседающий на бочке, и тощий Пост) вынесены на первый план, но их фигуры нетрудно потерять в шумной толпе ряженных, торговцев, музыкантов, гуляк и монахов. Люди, опьяненные весельем, находятся в непрерывном движении, устраивают шествия, водят хороводы, делают покупки, подают милостыню, дудят на волынках... Но это движение «вхолостую», подобное бегу белки в колесе. Под праздничной шелухой таятся ирония и горечь художника, прекрасно понимающего бессмысленность всего происходящего.

В картине «Фламандские пословицы» Брейгель высказывается еще более определенно, создавая совершенно очевидную сатиру на современное общество. Скупость, тупость, ограниченность, трусость, чревоугодие — все эти абстрактные пороки обретают под кистью Брейгеля вполне конкретную форму. Впрочем, художник не пытается навязывать свои взгляды или нравоучительно потрясать указательным пальцем перед носом зрителя. Главные отрицательные персонажи никак не выделены из общей массы, полностью растворяясь в толпе (все, как в жизни!), и тут уж каждый сам волен выбирать — посмеяться над занятой сценкой, восхититься мастерством художника или ужаснуться количеству

Избиение младенцев

1566. Художественно-исторический музей, Вена





Триумф смерти
1562. Музей Прадо, Мадрид



пороков, в которых погрязло человечество.

Равным образом занимательные «Игры детей», иллюстрирующие веселые детские забавы, являются символом абсурдной деятельности всего человечества.

За внешней легкостью и увлекательностью подобных сюжетов кроется глубокое содержание. «Истину с улыбкой говорить» — таков замысел художника. Быть может, кто-то из тех, кто примется разглядывать его картины с намерением разогнать скуку, вдруг задумается о себе и о своих грехах.

Символ отчаяния

Брейгель начинал свой творческий путь с рисунков на морально-религиозные аллегорические сюжеты. Этот период продолжался не так уж долго, но, безусловно, наложил отпечаток на все его последующее творчество. Художник понял, что в иносказательной форме можно говорить о самых серьезных и волнующих его вещах. Среди работ Брейгеля подавляющее большинство представляют собой именно аллегории.

В одной из первых своих картин «Падение Икара» Брейгель говорит о необходимости каждому делать свое дело, не пытаясь уйти от предназначения, данного ему судьбой. Маленькая, но бесконечно грустная картина «Две обезьяны» рассказывает о неизбежных последствиях скупости и расточительности. «Вавилонская башня» предупреждает об опасности излишней самоуверенности и бесполезности человеческой деятельности, идущей вразрез с законами природы. Список можно продолжить.

Последние годы жизни художника совпали с тяжелым временем в жизни его страны, когда в Нидерланды вступили войска жестокого герцога Альбы. Подобного террора Нижние земли еще не видели. В этот период виселиц было едва ли не больше, чем деревьев, а слухи и доносы стали обычным явлением. Столько казненных не было за всю историю существования страны. Видел это и Брейгель, и произведения его наполнялись горечью осознания бесполезности борьбы с захватчиком. Например, «Сорока на виселице» есть не что иное, как образ испанского правления, причем сорока символизировала тех сплетников и предателей, которых он хотел бы увидеть повешенными. Картины «Триумф смерти», «Безумная Грета» несут в себе осуждение человеческого безумия, превосходя по своей жестокости и фантастичности даже самого Босха!

Иносказание помогало художнику выразить то, что лежало у него на душе. И действительно — как еще мог он во всеуслышание сказать о зверствах испанцев, как не в алле-

горической форме? Зато сцены из библейской истории внешне выглядели вполне безобидно, но каждый житель Нидерландов видел в них отражение тех страшных событий, которые стали происходить вокруг с приходом герцога Альбы. В картине «Перепись в Вифлееме» под видом переписи Брейгель изобразил взимание налогов с фламандского народа, тогда как в «Избиении младенцев» было представлено нападение испанского отряда на мирную деревню.

Чем дальше жил художник, тем больше разочаровывался в людях. Символом его отчаяния стала знаменитая картина «Слепые». По диагонали полотна движется колонна безобразных бродяг с пустыми глазницами.

Выражение этих, с позволения сказать, лиц, так же как обилие написанных на них пороков: алчности, жестокости, тупости, – поражает. Первый бродяга в этой веренице изображен падающим в канаву и тянущим за собой остальных. Уродливый оскал, злобное и бесильное выражение лица отражают сущность человечества такой, какой видел ее Брейгель.

В этих безобразных лицах столько откровенной злобы, что вряд ли даже самый сердобольный зритель преисполнится жалостью к обреченным калекам. Через физическое уродство художник показывает духовную слепоту, неизбежно ведущую людей к гибели.

Созданная как иллюстрация к евангельской притче, картина стала олицетворени-

Охотники на снегу
1565. Музей истории искусств, Вена



Мизантроп
1568. Национальный музей
и галерея Каподимонте,
Неаполь



ем убожества человека, не ведающего своей судьбы. Но если слепые ведут слепых, их неизбежно ждет падение. Зато тих и прекрасен окружающий пейзаж: безмятежно зеленеют холмы, деревенская церковь виднеется вдалеке. Духовную красоту Брейгель видит только в природе.

Образ мира

Уже в ранних работах, выполненных во время пребывания в Италии, Брейгель проявил себя новатором пейзажного жанра, обнаружив и, главное, сумев передать целостное «чувство природы» во всем многообразии ее проявлений.

Традиционная для художника высокая точка зрения позволяла достигать ощущения грандиозности пространства. Безграничные просторы равнин, речных долин, лесов и холмов воссоздаются в его картинах с искренней любовью и восхищением. Насколько Брейгель не любит человечество в целом, настолько он преклоняется перед Naturой. Его пейзажи

тонко передают пространство и изменчивость световоздушной среды, он владеет секретом виртуозного мастерства, позволяющего с невероятной точностью изображать жизнь природы в разное время дня и в разные сезоны года. Не будет преувеличением сказать, что творчество Брейгеля заложило основы развития реалистической пейзажной живописи в Нидерландах.

Взаимоотношения человека и природы издавна занимали важное место в творчестве мастеров эпохи Возрождения, создавших прекрасные работы, которые демонстрировали гармоничность существования людей в окружающем их мире. Ренессанс объявил человека венцом творения, Брейгель же показал его ничтожность и слабость. Что бы мы ни делали, как бы ни пытались подчеркнуть свое могущество, Природа всегда останется госпожой, готовой показать зарвавшемуся человечеству его место.

Природа не фон, на котором происходит основное действие (жизни в целом и картины

в частности), не просто красивый ландшафт, но универсум, живущий по своим законам, независимо от людей. Уже в ранней картине «Падение Икара» есть отзвук размышлений художника о смысле бытия. Гибель античного героя, дерзнувшего добраться до солнца, не имеет никакого значения в общем потоке жизни. Пахарь продолжает идти за плугом, пастух гонит стада, рыбак ловит рыбу. Но точ-

но так же ничтожно и само существование человека по сравнению с величием и гармонией Nature.

В первых работах Брейгеля вообще нет людей — лишь абстрактная суетящаяся масса. Только природа осталась тем зеркалом, в котором замысел Творца отражается чистым и неискаженным. Человек же, вопреки уверениям гуманистов, настолько погряз в грехах

Птицелов
и разоритель гнезд
1568. Художественно-
исторический музей, Вена



Крестьянский танец
1568. Музей истории искусств, Вена



Крестьянский танец
Фрагмент
1568. Музей истории искусств, Вена



и самоуверенности, что превратился в карикатуру на самого себя. Отказавшись от жизни согласно естественным законам, люди вступили на путь духовной деградации, отражением которой являются безобразие и безликость брейгелевских героев. Однако природа остается неизменно прекрасной, какие бы ужасы ни творило человечество. Даже в одной из самых страшных картин Брейгеля, «Избиение младенцев», действие происходит на фоне умиротворенного, почти хрустального зимнего пейзажа.

В цикле «Месяцев», прославляющем простой крестьянский труд, художник создал поистине космический образ природы, которая является перед глазами зрителей во всех своих состояниях, от момента оживания ранней весной до глубокого зимнего сна. Свидетельство ее всемогущества Брейгель видит в смене времен года, состоянии постоянного обновления. Нехитрые сельские занятия показаны на фоне пейзажей, в которых причудливым образом соединились виды родных художнику земель и воспоминания о величественных альпийских ландшафтах. Брейгель изображает не какое-то конкретное место, но образ целого мира.

Этот суровый и язвительный мастер стал совершенно иным, когда дело касалось природы. Пожалуй, самый прекрасный пейзаж предстает перед глазами зрителей в картине, получившей название «Охотники на снегу». Удивительно, как удается Брейгелю настолько живо передать прозрачный морозный



Крестьянская свадьба
1566–1567. Художественно-
исторический музей, Вена



воздух, низкие тучи, набухшие снегом, сплетение тонких ветвей деревьев и кустарников, покрытых инеем, и даже тепло далеких деревенских жилищ. Впервые в творчестве Брейгеля природа, хотя и грандиозна, все же выглядит близкой человеку, соразмерной ему.

Есть ли у человечества шанс?

Прозвище Мужичий Брейгель получил не случайно — ведь именно мужик, крестьянин, простой человек является главным действующим лицом всех произведений художника. Рассказывают, что вместе со своим приятелем художник любил захаживать на деревенские праздники и ярмарки. «Они являлись на свадьбы переодетыми крестьянами... Здесь Брейгелю доставляло большое удовольствие следить за теми безыскусными приемами крестьян в еде, питье, танцах, в прыганье, ухаживании за женщинами и других забавах, которые он так красиво и смешно воспроизводил».

Удивительно, но в творчестве этого мастера, большую часть жизни проведшего в городе, среди дворян и аристократов, мы не найдем ни одного сюжета, иллюстрирующего жизнь высшего сословия. Разве что изредка возникает, если того требует необходимость, изображение какого-нибудь правителя со свитой или военачальника с отрядом солдат, но и то явно не на первом плане. Зато крестьяне присутствуют во многих картинах Брейгеля, хотя в большинстве случаев это огромная безликая масса.

Лишь в поздние годы жизни художник начал проявлять интерес к отдельным фигурам, по отношению к которым окружение стало играть явно подчиненную роль («Мизантроп», «Птицелов и разорители гнезд», «Слепые»). Правда, приблизившись к своим героям, Брейгель еще отчетливее увидел их неприглядность — массивные фигуры с вечно согнутыми спинами, одутловатые лица без всяких признаков интеллекта. И все же он на некоторое время смог поверить в возможность спасения.

Да, человек действительно далеко ушел от природы, но у него есть шанс вернуться к своему божественному предназначению, и шанс этот заключается в труде. Сельский труд облагораживает, заставляет людей возвращаться к земле, подчиняться законам и правилам мироздания. Именно поэтому, когда Брейгель обращается в своем творчестве к будням крестьян, его картины теряют былые сарказм и горечь.

«Крестьянская свадьба» и «Крестьянский танец» — полная противоположность тому, что художник делал до сих пор. Это первые примеры чисто бытового жанра в творчестве



Охота
на кроликов
1566

Вавилонская башня
1563. Музей истории
искусств, Вена



П. ВАН ДЕР ХЕЙДЕН
Лето
Из серии «Времена года»
По рисунку П. Брейгеля Старшего

Хмурый день (Февраль)
1565. Музей истории
искусств, Вена



Брейгеля, где он выражает свое представление о крестьянах. С одной стороны, мастер остро схватывает индивидуальные особенности героев, их характерные жесты, простодушные и грубоватые лица, но с другой — обобщает их, так что созданные образы могут стать квинтэссенцией крестьянства в целом.

Картина «Крестьянский танец» захватывает ощущением буйного веселья — не того, искусственного, запечатленного в первых работах Брейгеля, а настоящего, заслуженного праздника после нелегкого трудового дня. Фигуры выросли по отношению к пространству и выдвинулись на первый план картины, а резкое перспективное сокращение подчеркивает размах стремительной пляски. С виртуозным мастерством передано движение участников танца. Но в то же время при более пристальном взгляде оказывается, что стремительные пары застывают на месте, будто время внезапно прервало свой бег.

Замечательной иллюстрацией безмятежной жизни на природе является цикл из пя-



Сенокос (Июль)
1565. Дворец Лобковичей,
Прага

Притча о слепых
1568. Национальная галерея
и музей Каподимонте,
Неаполь



Жатва (Август)
1565. Метрополитен-музей,
Нью-Йорк



ти картин «Месяцы», в которых желчный художник буквально воспел простые крестьянские будни: сенокос, жатву, пастухов, гонящих стадо, охотников, возвращающихся домой. В этих произведениях, едва ли не самых прекрасных пейзажах в нидерландском искусстве, природа перестает быть такой далекой и непостижимой, как прежде. Совсем наоборот — именно присутствие людей наполняет ее содержанием.

Брейгель и прежде стремился найти единственно верное соотношение мира и человека, и вот, кажется, он нашел ответ. Только в сельском труде существование человека наполняется содержанием, попадая под власть законов высшего и единственно верного порядка. Если в предыдущих своих работах Брейгель неизменно сетовал по поводу бренности бытия и бесполезности человеческого существования, то теперь он, похоже, находит в нем смысл.

Однако в конце жизни художник все же разуверился окончательно в человечестве, и знаком тому стала его последняя картина «Слепые». Род людской, погрязший в пороках, обречен на гибель. Только что достигнутое единство между человеком и миром распадается, как карточный домик. Природа так и остается недостижимой и эмоционально противоположной людским чаяниям.

Будет ласковый дождь, будет запах земли.
Щебет юрких стрижей от зари до зари,
И ночные рулады лягушек в прудах,
И цветение слив в белоснежных садах.
Огнегрудый комочек слетит на забор,
И малиновки трель выткет звонкий узор...
И ни птица, ни ива слезы не прольет,
Если сгинет с земли человеческий род,
И весна... И весна встретит новый рассвет,
Не заметив, что нас уже нет.

САРА ТИСДЕЙЛ

Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАН

Сакральная трапеза

НОВОЗАВЕТНЫЙ СЮЖЕТ В ИСКУССТВЕ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Сакральная трапеза

Сюжет Тайной вечери присутствует во всех Евангелиях. Речь идет о последней трапезе Христа с учениками, на которой он утверждает суть новозаветной жертвы, устанавливает таинство евхаристии, преподает высший пример смирения, завещает ученикам любовь, пытается остановить предательство Иуды.

Реалии и структура Тайной вечери восходят к ряду корневых древних мифологем. Одни из них связаны с ритуалом сакральной трапезы-жертвоприношения, в которой большое значение имеет символика акта еды, в результате которого приумножалась жизнь — неживое превращалось в живое. Другие связаны с ритуалами жертвенного очищения — омовения. Третьи — с восстановлением всеобщих связей и порядка в космосе.

О самых архаичных **космогонических смыслах** возникновения мира путем поедания-жертвоприношения писала О. Фрейденберг: «В акте еды разыгрывалась смерть — воскресение объекта еды, тех, кто ел, и, кроме того, божества небесного или загробного. Такая связь между космическим олицетворением (божество), человеком единичным и коллективным, едой... говорит о том, что она создана не античным сознанием, а примитивным, архаическим, слитным; это типичное сознание тотемистического периода, которое отождествляет космос и общество в тотеме. Еда — центральный акт в жизни общества — осмысливается космогонически; в акте еды космос (= тотем, общество) исчезает и появляется».

В. Топоров обращал внимание на связь трапезы с «тремя элементами комплекса **смерть — плодородие — жизнь** и жертвоприношением, в котором мистерия смерти, гибели путем расчленения, разъятия частей, размельчения должна вызвать состояние плодоносящего изобилия и жизненного цветения».

Он писал, что «обряд еды входит в ритуал жертвоприношения (отсюда — нередкое обо-

значение еды тем же словом, что и жертва, ср. «жрать», «жратва», этимологически восходящее к словам «жертва» и «жрец») и сам имитирует жертвоприношение. Принесение в жертву тотема, бога, человека, животного связано с **разъятием целого на части** (смерть), подобно преломлению (и расчленению) хлеба за едой... плоть и кровь жертвы соотносятся с пищей и питьем в обряде еды (ср. хлеб и вино в евхаристии)... Итогом жертвоприношения и акта еды является достижение искомого состояния — **обращение к новой жизни, новому рождению**, воскресению».

Мироустроительная функция трапезы как фактора поддержания и упрочения жизни определяла сакральные **временные рамки** — «на рубеже любых двух временных циклов, т.е. на пороге нового неизвестного состояния [вечерняя трапеза типа агапэ (вечерней любви) у ранних христиан, или субботнее преломление хлеба у евреев, или годовое празднество на стыке старого и нового года, или рождественские или пасхальные изделия из теста и ритуальные блюда из мяса и птицы как пережиток]».

Трапеза-жертвоприношение как ритуал, призванный обновить и упрочить мироздание, восстановить связь земного и трансцендентального **интегрировал нижний мир смерти в структуру космоса**, строго определяя его место и роль необходимого звена в круговороте жизни/смерти.

Выход из нижнего мира отмечался обрядами очищения. К сакральным видам жертвенной трапезы, присутствующим в «Тайной вечере», относятся вино и хлеб.

Вино и хлеб

Вино считалось творящим божеством, эликсиром жизни, божественной кровью, древнейшим мифологическим символом плодородия, огненным напитком, напитком мудрости и божественного экстаза, напитком, восстанавливающим связи и гармонию мира. Оно отождествлялось также с кровью человека. Уже в древнехеттских текстах при возлиянии вином говорили: «Это не вино, это кровь ваша».





Тайная вечеря

XII в. Спасо-Преображенский Мирожский монастырь, Псков

В культе Диониса и Зевса Сотера («Хранитель», «Спаситель») вино участвовало в мистериальном ритуале смерти/возрождения. Залогом возрождения человека в новой жизни считалось омывание костей вином при вторичном погребении. Разбавленное водой вино осмысляется с космогонической точки зрения как зарождение в водах хаоса огня жизни. В евхаристии это означает двойную природу Христа — божественную и человеческую.

Комплекс **зерно/хлеб** связан с аграрной символикой умирающего и воскресающего

бога-зерна (Осирис, Таммуз, Адонис). Сам хлеб может соотноситься с островом первотворения, с небом (символика круглой формы; ср. рус. «кулич» и лат. *coelum* — «небо»), с солнцем и другими небесными светилами, с телом жертвенного животного. Он считался вместилищем житного духа и, следовательно, огня или самим божеством.

Хлеб — «наиболее сакральный вид пищи, символ достатка, изобилия и материального благополучия. Осмыляется как дар Божий или даже образ самого божества... Хлеб символизирует отношения взаимного обмена между людьми и Богом, между живыми и предками. Он теснейшим образом связан

с миром умерших, которые почти осязаемо участвуют в выпечке хлеба и получают от него свою долю в виде горячего пара или какой-либо выделенной для него части» (А.Л. Торков).

Более близким в историческом плане образом «Тайной вечери» является символика и ритуал еврейской Пасхи. Иудейская Пасха — это праздник-вспоминание об исходе еврейского народа из Египта, что представлялось как **освобождение из рабства, возвращение из тьмы нижнего мира** смерти в жизнь, **дарование милости Божьей**. Ритуальная еда была благодарственным жертвоприношением Богу за **спасение**.

Заклание и съедение агнца означало заместительную жертву, принесенную Богу вместо мальчиков-первенцев, погибших в египетских семьях от «Казни первенцев». Горькие травы символизировали горечь рабства. Пресный хлеб, в отличие от квасного хлеба, полученного в результате брожения/гниения, считался «чистым» ритуальным хлебом и символизировал очищение еврейского народа. Преломление хлеба и съедение его частей, а также обязанность выпить четыре чаши вина связаны с идеей преображения и воскрешения еврейского народа при исходе.

Мотив воспоминания

Тайная вечеря — ветхозаветное празднование Пасхи (исхода из Египта), которой Иисус Христос придает новый смысл: установление таинства евхаристии. Однако обрядность и символика его были заново переосмыслены в свете новых установлений Нового Завета.

Тема жертвоприношения — центральная в тематике Тайной вечери. Способ обращения с хлебом, «преломление» его и разделение на множество частей отсылают к древнему ритуалу жертвоприношения через разрывание. О том же говорит и благословение чаши с вином, разбавленным водой. На актуальность жертвоприношения указывает также время проведения трапезы — «В первый день опресноков, когда заклали пасхального агнца» (Мк. 14:12).

Однако на Тайной вечере нет агнца. Им является сам Христос. Именно так, Агнцем Божиим, называет Христа Иоанн Предтеча: «Вот Агнец Божий, который берет на себя грех мира» (Ин. 1:29). Позднее в Первом послании к коринфянам апостол Павел пишет: «Пасха наша, Христос, заклан за нас» (1 Кор. 5:7).

В раннехристианском искусстве Христос изображался в виде Агнца, а евхаристический хлеб называется агнец. Суть новозаветного жертвоприношения в том, что не Богу приносят жертву, а сам Бог добровольно приносит себя в жертву ради спасения человечества.

Евхаристия — это таинство новозаветной жертвы, преосуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Господню. Оно происходит по слову Христа. «Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое» (Мф. 26,26). Далее он дал им испить из чаши с вином, говоря: «сие есть кровь моя нового завета за многих изливаемая» (Мф. 26, 26-28; Мк. 14, 22-24, ср. Лк. 22, 19-20). Добровольная жертва Христа, евхаристические хлеб и вино отменили все кровные жертвы.

Христос завещал ученикам совершать таинство новой пасхальной трапезы в память о нем и впредь. «Сия чаша есть новый завет в Моей Крови; сие творите, когда только будете пить, в Мое воспоминание» (1 Кор. XI, 25). Мотив воспоминания в евхаристии переводит реальное время в вечность. Евхаристия как вечно повторяющееся таинство воспоминания обеспечивает вечное духовное присутствие Христа в мире, связывает на новых основаниях мироздание.

Любовь — основа единства Бога и человека

Причастие устанавливает символическое **единство человечества и Бога**: «Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь пребывает во Мне, и Я в нем» (Ин. 6:35, 48, 51, 54, 56). Это единство имеет конкретный телесный характер. Апостол Павел говорил: «Один хлеб, и мы многие одно тело; ибо все причащаемся от одного хлеба» (1 Кор. 10:17).

Единение человечества с Богом через причастие к евхаристическому таинству дарует ему **бессмертие**. Обретение бессмертия соотносится с **концом света** и преосуществлением земного мира после Страшного суда в Царствие Божие: «Очень желал Я есть с вами сию пасху прежде Моего страдания, ибо сказываю вам, что уже не буду есть ее, пока она не совершится в Царствии Божием... Не буду пить от плода виноградного, доколе не придет Царствие Божие». Таким образом, Тайная вечеря потенциально связана с апокалиптическими мотивами.

Основой единства Бога и человека и залогом бессмертия человека становится **любовь**. В конце трапезы Христос объявляет свое завещание: «Заповедь новую даю вам: любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы любите друг друга. Потому всякой и будет знать, что вы Мои ученики, если будете иметь любовь между собою». Омовение ног своим ученикам можно рассматривать как последнее свидетельство любви Христа к ним и смирения (омовение ног было рабской обязанностью, и среди апостолов возникли споры, кто это должен совершить).

Проявлением любви можно считать тот факт, что омовение ног Христос совершил до объявления предательства Иуды. До последнего момента он не лишил Иуду возможности приобщиться своей божественной благодати. Даже объявив о предательстве («истинно

говору вам, что один из вас предаст Меня»), Христос не называл имени, предоставляя Иуде до последнего свободу воли, определиться с выбором. И только потом прозвучит: «Что делаешь, делай скорее» (Ин. 13, 24-27).

Таким образом, история Тайной вечери обнаруживает сопричастность кругу проблем, связанных с **понятием свободы**. Сам факт, что Иисус Христос «возлег с двенадцатью учениками», свидетельствует, что они вели себя как свободные люди, которые едят не стоя, как рабы, а возлежа.

Пасхальная молитва иудеев заканчивалась традиционной фразой: «Посему мы должны благодарить, восхвалять, славить, возвеличивать, возвышать, почитать, благословлять, прославлять и воспевать Того, Кто сотворил нашим предкам и нам все эти чудеса: Он вывел нас из рабства на свободу, из печали на радость, из траура на праздник, из тьмы на великий свет, из подчиненности на волю».

Мотив **пребывания во тьме** имеет отношение к обязательному для воскрешения условию — приобщению смерти. В том числе и этим определяется ночной топос Тайной вечери.

Сложение иконографии Тайной вечери

В зависимости от того, на чем был сделан акцент — на евхаристической символике или на историческом факте из жизни Христа, — актуальными оказались два источника: сцены шествия поклонения (принесение / получение даров) Богу и сцены поминальных пиров или ночных симпозиев с возрождающим подтекстом.

Символика шествия переосмысливается как происходящая здесь и сейчас и в то же время в вечности небесная литургия. В качестве приносящего жертву выступает сам Бог. Для формирования иконографии евхаристии имела значение ленточная композиция, которая дала возможность в условиях кругового интерьера храма и особенно апсиды замкнуть са-

кральный круг Нового Завета, внутри которого оказывались молящиеся, и сделать их участниками небесного действия.

Для иконографии Тайной вечери как трапезы имела значение символика древнегреческого пира-симпосия. Л. Акимова следующим образом описывает важнейшие символические моменты симпосия: «Пирывы начинались сразу после захода солнца и длились всю ночь до рассвета. Они совпадали с ночной фазой бытия бога-солнца... Напиток, вкушаемый на симпосиях, включал в себя известную космогоническую двоицу. Основу его составляла вода, дополняло его вино... Такой напиток воплощал огонь, рожденный аморфной водой; брачная смесь давала надежду на жизнь ночным симпосиатам. Как метафорически мертвые, они возлежали на ложах — приподнята была в основном голова... На симпосиях больше пили, чем ели, и характерно, что прежде вкушали яства, а потом пили вино: сначала обновлялась плоть, а затем уже и кровь человека (так в сказках сначала вспыскивают тело мертвой водой, а потом живой водой)».

Для иконографии Тайной вечери стала значимой круговая композиция расположения симпосиатов — по кругу сосуда с вином и водой, что связывалось с идеей вечности, гармонии, солнечной символикой возрождения и просветления, с очистительными ритуалами. Уже в краснофигурной вазописи присутствовала идея света, изнутри пронизывающая тела возрождаемых участников трапезы. Свет делал их бесплотными и одновременно одухотворенными. То же можно сказать и о погрельной живописи, в которой преобладали белые фоны («Гробница ныряльщика», Пестум).

Раннехристианская символика

РЫБА

Иконография Тайной вечери оформилась около V в. в двух типах изображения — литургическом (или символическом) и историческом. В первом случае Христос представлен как первосвященник, вершащий литургическое таинство евхаристии. Во втором случае изображалась собственно трапеза. В разные эпохи господствовал то один, то другой тип. Возможны были смешанные изображения или изображения, совмещенные со смежными событиями: омовением ног, молением о чаше.

В раннехристианской мозаике из Равенны (церковь Сант-Аполлинаре Нуово, 520 г.) на первое место выступают символические смыслы телесного единения апостолов с Христом и друг с другом и их преображения в результате приобщения к евхаристическим дарам. Значение новозаветной жертвы подчеркнуто символикой рыбы на блюде. Христос присутствует в антропоморфном виде и в виде символа-жертвы — рыбы (др.-греч. ἰχθύς — «рыба» — монограмма имени Иисуса Христа,

Симпосий. Гробница ныряльщика
480–470 гг. до н. э. Пестум



Тайная вечеря
520. Церковь
Сант-Аполлинаре Нуово,
Равенна



состоящая из начальных букв греческих слов Иисус Христос Божий Сын Спаситель).

Изображение рыбы, несущей хлеб и вино, часто встречается в живописи катакомб как знак причастия. «Более всего, — писал Л.А. Успенский, — как в изображениях, так и в письменных памятниках, употребляющих

Тайная вечеря
XIII в. Церковь в Каппадокии



символ рыбы, подчеркивается евхаристическое значение этого символа. Всякий раз как изображается таинство Евхаристии, будь то в виде трапезы, совершения самого таинства или же чистого символа, рядом с хлебом обязательно изображается рыба. Между тем рыба никогда не употреблялась при совершении таинства Евхаристии. Она лишь указывает на значение хлеба и вина».

Значима также символика воскресения, связанная с образностью рыбы. Изображение рыбы было эквивалентом нижнего мира, через который необходимо пройти, чтобы воскреснуть (Осирис, ветхозаветная история Ионы). Она же указывает на эсхатологический конец этого мира.

Композиции с рыбой возникали всегда, когда актуализировалась тема искупительной жертвы Иисуса Христа. Крайне суровая и аскетическая «Тайная вечеря» в соборе Преображения Господня в Спасо-Преображенском Мирожском монастыре в Пскове является отражением именно таких догматических споров, возникших на константинопольских соборах 1156/1157 и 1167/1168 гг. Об этом

говорит сопутствующее Тайной вечере изображение «Этимасии», или «Престола уготowanego», — сложной символической композиции, подчеркивающей жертвенность Бога Сына.

Расположение Тайной вечери на западной стене, традиционном месте изображения Страшного суда, свидетельствует об акценте на эсхатологических смыслах. Сине-зеленая гамма и уподобление покрыва стола-престола волнам подчеркивает отнесение композиции к низу мироздания, дающего возрождение через смерть. Диалог жестов — благословляющего жеста Христа, жеста Иуды, посягающего на символическое Тело Христа, и молитвенного жеста одного из апостолов — может быть истолкован как свершение Христом суда над праведными и неправедными.

Прилегающие на сводах фрески «Вход в Иерусалим» и «Омовение ног» можно трактовать соответственно как предвосхищение входа в преображенный Новый Иерусалим и как указание на тех, кто войдет, — смиренных и любящих, как завещал Христос. Противостоящая сцена Евхаристии в апсиде указывает Путь.

ВОДА

Помимо евхаристии символика рыбы могла быть связана с крещением (крестная купель — *piscina*, дословно «рыбий садок»), через которую принявшие христианство обретают в себе Христа в еще одной его ипостаси — источника живой воды. Образ воды — образ Святого Духа: «Кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:14).

«Тайная вечеря» из пещерной церкви в Каппадокии (XIII в.) осенена источником живой воды, который бил после Страшного суда в Новом Иерусалиме. Преобладание голубых тонов во фреске также свидетельствует, что в данном случае преосуществление апостолов происходит не светом, а животворящей водой.

Животворящая сущность источника означена красным цветом фонтанирующей воды, которая схожа с пламенем. Данная ассоциация отсылает к космогонической истории зарождения огня жизни в хаосе вод, когда «Дух Божий носился над водой» (Быт. 1:2). Рождение мира и его перерождение после конца, начало и конец сходятся, осуществляя постулат Христа «Я Есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Отк. 21:6), вносит дополнительные смыслы в прочтение сюжета.

ЗОЛОТОЙ СВЕТ

В соборе Святой Троицы г. Норвича (XIII в.) «Тайная вечеря» с символикой рыбы возне-



Тайная вечеря

XIII в. Собор Святой Троицы.
Норвич, Великобритания

сена над головами прихожан и размещена на лучеобразном перекрестии стропил. В ее изображении бросается в глаза изобилие золота.

Тема трансцендентного золотого света — особая тема в средневековой интерпретации Тайной вечери всех типов. Световая сущность Христа («Я есмь свет мира». Ин. 8:12) в данном случае тесно связана с эсхатологическими мотивами Тайной вечери — обещанием Христа разделить вновь трапезу с апостолами в Новом Иерусалиме.

Сияние золота фона и белых одежд как бы выжигает земную телесность и преосуществляет апостолов в существа исключительно духовные, единые телом и ликом с Христом. Их сплетенные, наподобие венца, бесплотные тела зримо воплощают нерушимую крепость мироздания, скрепленного духовными узами любви.

В работах наивного народного искусства Христос рассматривается как новое Солнце



Тайная вечеря

Миниатюра
XIII в. Армения

Тайная вечеря

Миниатюра
XII в. Сирия



Причащение апостолов
XI в. Собор Святой Софии
Киевской



нового мира. Его светоносная сущность сближается с древней мифологемой о возрождающемся Солнце: «И просияло лице Его, как солнце» (Мф. 17:2). В соборе Норвича вся сцена Тайной вечери, излучая золотое сияние, как Солнце, парит в воздушных сферах собора. В сирийской миниатюре XII в. солнечная суть светоносности Христа передана с помощью круговой композиции, на которой трапеза-алтарь уподоблена солнечному диску, а апостолы – лучам солнца. Новое Солнце, созданное Новым Заветом, преображает небо в трансцендентные золотые небеса Нового мира.



Тайная вечеря
XIII в. Собор Сан-Марко,
Венеция

В золотофонных византийских мозаиках, изображающих сцены Небесной литургии / причащения апостолов (Св. София Киевская, XI в.), Тайной вечери как трапезы (Собор Сан-Марко в Венеции, XIII в.), омовение ног (монастырь Осиос Лукас, Греция, XI в.), а также в иконописи (икона праздничного ряда иконостаса, Благовещенский собор Московского Кремля, XV в.) акцент сделан на описанном в Откровении Иоанна таинстве световой сути Христа: «И город [небесный Иерусалим] не имеет нужды ни в Солнце, ни в Луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» (Откр. 21:23).

Золотой фон воплощает свет как таковой без материального источника. Солярная символика в этом предельно абстрагированном от конкретики мире приобретает новый смысл духовной гармонии. В иконе из Благовещенского собора среди общего сияния выделяется золотой круг стола с жертвенной чашей. Этот круг образуется благодаря венцу сплетенных тел тесно сидящих плечо к плечу апостолов. Новое Солнце любви творит жертва Христа (чаша) и братская любовь апостолов, завещанная им Христом.

Икона «Тайная вечеря»

*Праздничный ряд
иконостаса*

XV в. Благовещенский
собор, Московский Кремль

Омовение ног

XI в. Монастырь Осиос Лукас,
Греция



Анна
ГРАЧЕВА

Оптимистичное пророчество великого пессимиста

ФРИЗ ЖИЗНИ
НОРВЕЖСКОГО ХУДОЖНИКА
ЭДВАРДА МУНКА

Норвежский художник Эдвард Мунк за-
вещал городу Осло более тысячи своих кар-
тин, четыре с половиной тысячи рисунков,
восемнадцать тысяч эстампов, гравюр, фо-
тографий. После смерти Мунка в 1944 г. кол-
лекцию оценили в 10 миллионов крон, астро-
номическую по тем временам сумму. Между
тем единственными ценными вещами в до-
ме, кроме его работ, оказались два ордена
Святого Улафа и карманные часы на шнурке
от ботинок.

Мунк жил в обстановке не просто бедной
— нищенской: стол, обшарпанные стулья, го-
лые лампы без абажуров, не замечая убого-
сти жилья и дорожа одним — живописью. Пи-
сать и никогда не расставаться со своими по-



Автопортрет с рукой
скелета
1895

лотнами (ими доверху были забиты второй
этаж, чердак и погреб дома) — вот все, что
было ему нужно. Однажды, когда он подписы-
вал проданную картину, его друг заметил на
глазах художника слезы. Мунк иронизировал:
«Теперь мне платят тысячу крон за отпеча-
ток ноги... Но я больше не продаю картин».
Прав был его первый биограф: «Мунк принад-
лежит только своему искусству».

Терпящий бедствие корабль

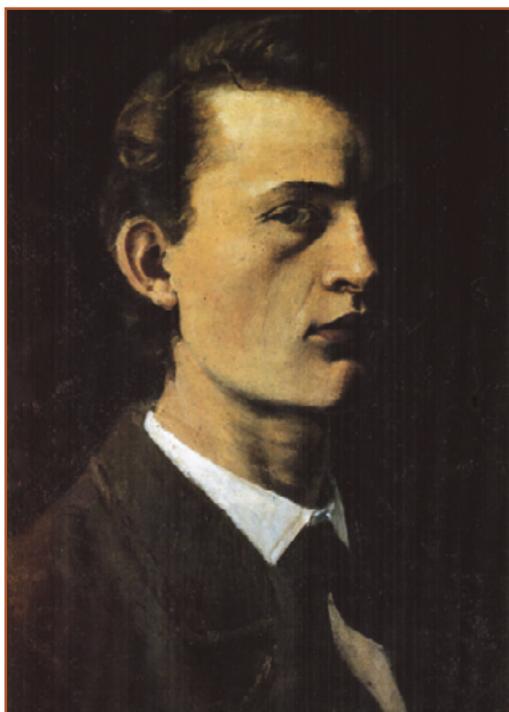
В этом году исполнится 150 лет со дня
рождения Мунка. 12 декабря 1863 г. в семье
военного врача на окраине норвежской сто-
лицы, которая до 1924 г. называлась Кристи-
анией, появился мальчик, один из пяти детей.
Детство Эдварда было омрачено смертью ма-
тери от чахотки, когда ему едва исполнилось
пять лет. Позже он писал: «Мать, умершая мо-
лодой, передала мне склонность к туберкуле-
зу, а легковозбудимый отец, потомок старин-
ного рода, набожный до фанатизма, посе-
ял во мне семена безумия. Болезнь, тревога,
смерть — черные ангелы, слетевшиеся к моей
колыбели, сопровождали меня всю жизнь...
Часто я просыпался ночью, оглядывая комна-
ту и спрашивал себя: «Не в аду ли я?».

Спустя девять лет от туберкулеза умерла
и его любимая сестра София. Дочери, метав-
шейся в горячке, отец велел петь лютеранские
гимны. Эдвард, приобретший от пережитых
несчастий склонность к депрессии, винил в
ее смерти не только отца-врача, не сумевшего
спасти Софию, но и Бога, оказавшегося, увы,
не всесильным.

В 20 лет Мунк отрекся от религии, убеж-
денный, что бессмертие можно обрести толь-
ко благодаря искусству. Темы его будущих кар-
тин — болезнь, смерть, одиночество. «С само-
го рождения меня преследовал страх перед
жизнью. Мое искусство — ответ на отчаянные
радиосигналы терпящего бедствие корабля».

Отказавшись от намерения стать инже-
нером из-за слабого здоровья, Эдвард в 18 лет
поступил в Королевскую школу живописи.
Это стало для него попыткой освободиться
от мрачной атмосферы в доме, где он не на-
ходил семейного тепла. Отец замкнулся, был
строг до жестокости. Мунк напишет потом
много его портретов: читающим, молящимся
на коленях — от них веет гнетущей печалью.

В те времена в Норвегии, малонаселен-
ной и бедной провинции Швеции, официаль-
но отделившейся от нее в 1905 г., несколько
местных живописцев писали романтические



Автопортрет
1882



Больной ребенок
1886

пейзажи. Наиболее известными из них были художник-натуралист Кристиан Крог и Фритс Таулов, близкий к французским импрессионистам. Юный Эдвард поначалу следовал по стопам Крога. «Уголок природы, окрашенный темпераментом художника» – так определял Эмиль Золя работы натуралистов.

Интенсивный колорит Мунка уже тогда сближал его с импрессионистами, хотя впервые он увидит их работы только спустя пару лет в Париже. Однако в консервативной Норвегии импрессионизм приравнялся чуть ли не к анархизму. Не потому ли местная критика, встретившая в штыки его дебют, с первой же выставки в 1884 г. и до самой старости беспощадно преследовала Мунка, объявляя бредовым все: сюжеты его полотен, широкие мазки, цвет.

Между тем уже в ранних работах Мунка видна кисть мастера. Среди них – первый из множества автопортретов (1882): красивый

юноша глядит на мир напряженно и настороженно. До начала XX столетия он напишет их пять, до конца жизни – еще сорок, словно следя пристальным взглядом-наблюдением, который Макс Эрнст называл внутренним зрением, за тем, как на него воздействует время: медальный профиль викинга постепенно сменяется изображением уставшего от жизни человека. Менялся он сам – менялась его живопись.

Один из биографов находил сходство в чертах и судьбе Мунка с Леонардо да Винчи: оба обладали огромной силой воли, оба остались чужаками, так и не понятыми современниками. И, похоже, этим дело не ограничивалось. Спустя годы Мунк записал в своем дневнике, который вел всю жизнь: «Подобно тому, как Леонардо да Винчи изучал органы человеческого тела, рассекая трупы, так я стремлюсь обнажить человеческую душу. Леонардо приходилось описывать свои опыты индустриально, поскольку в те времена вскрытие мертвых было запрещено. В наши дни аморальным считается исследование психологического состояния человека».

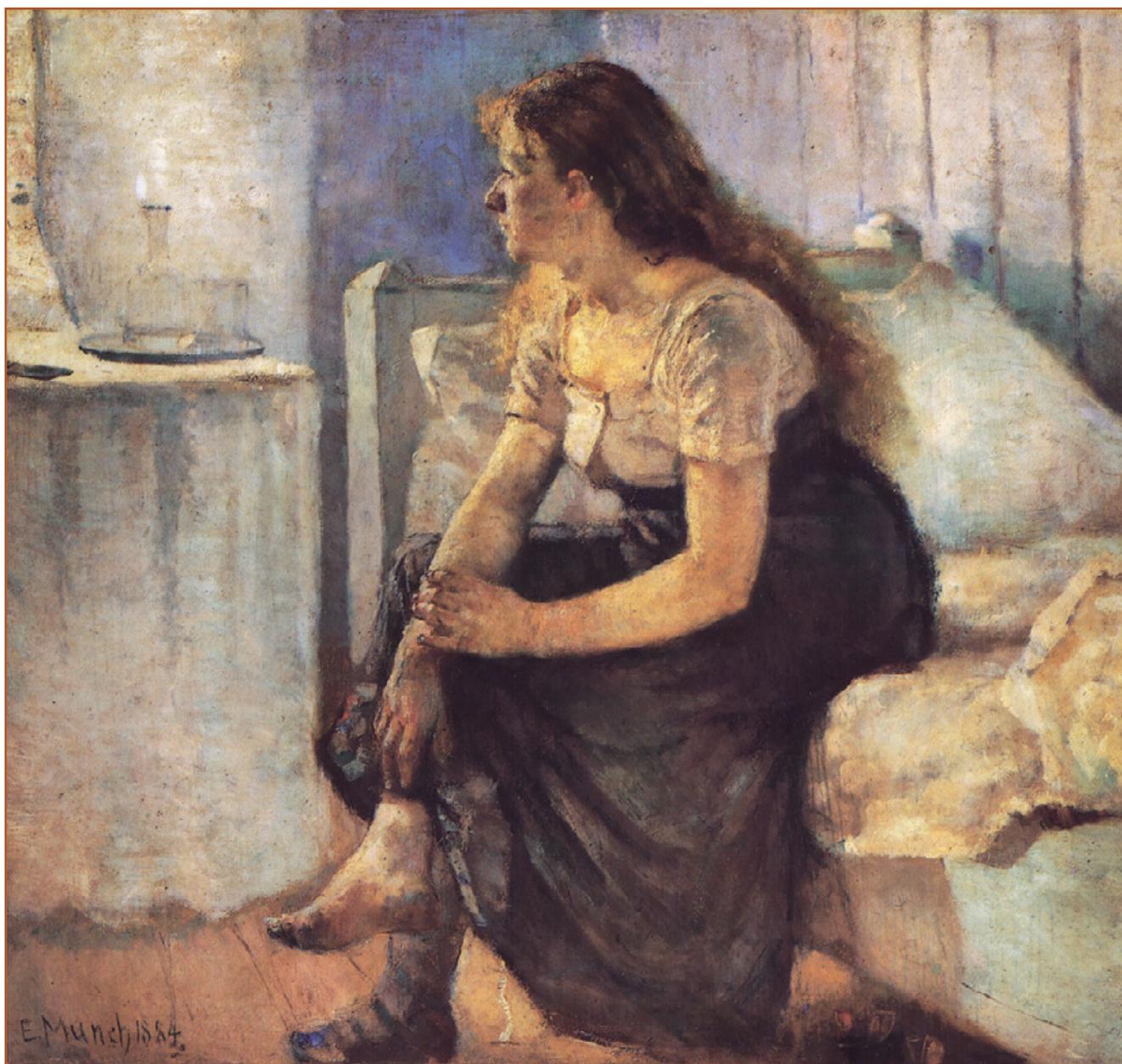
Из жизни богемы

В 1882 г. вместе с шестью художниками Эдвард снял студию, чтобы продолжать занятия живописью. Кристиан Крог, живший по соседству и бесплатно правивший их работы, сразу обратил внимание на его талант. Именно он ввел Мунка в кружок молодежной богемы Кристиании, взалхлеб читавшей Маркса и Кропоткина. Ее лидер Ханс Ягер проповедовал абсолютную свободу от общественной и религиозной морали и свободную любовь. После выхода его повести «Из жизни богемы Кристиании», опубликованной в 1885 г. и немедленно запрещенной и конфискованной властями, Ягер был арестован за аморальность и богохульство. Название его книги дало имя кружку художников и писателей, к которому примкнул Мунк.

В 1885 г. благодаря поддержке Таулова Эдвард получил стипендию на трехнедельную поездку в Париж. По возвращении, очарованный портретами Мане, он показал в Осеннем Салоне Кристиании четыре работы, не похожие на прежние его реалистические полотна. Среди них «Больной ребенок» – прощание с умирающей сестрой, картина, особенно дорогая художнику и много раз повторенная им. Этот шедевр, украшающий ныне Национальную галерею Осло, объявили неудачей. Его отвергли все, даже члены семьи.

Меланхолия, трагические события детства навевали целую серию картин. «Утро», «Весна» – поэмы печали и поэтической грусти. Один из немногих почитателей Мунка, впоследствии директор Национальной галереи в Осло, считал их ярким событием на фоне бесстрастных

Утро
1884



Улица Карла Юхана
1892



«фотографических» работ других живописцев. «Фотоаппарат не выдерживает сравнения с кистью и палитрой, – говорил Мунк, – поскольку его нельзя использовать в раю и в аду». Столкнувшись в молодости с внезапной смертью близких, Мунк решил писать не то, что видел, а то, что пережил. «Я живу среди мертвых», – признавался он.

Бегство из Норвегии

Надо ли говорить, что сто десять работ, представленных в студенческом клубе на первой персональной выставке художника в 1889 г., – портреты родных и друзей, жанровые сценки, простые по композиции, в большинстве своем лирические, – критики разнесли в пух и прах, объявив их плодом сумасбродной фантазии. Тридцать лет художника, составившего вместе с Г. Ибсеном в литературе и Э. Григом в музыке «великую тройку» – гордость и славу Норвегии, не признавали на родине.

Но Мунку и в голову не приходило подлаживаться под вкусы обывателей. Осенью 1889 г., получив благодаря поддержке нескольких художников стипендию на трехлетнее обучение в парижской Академии художеств, Мунк покинул родину на двенадцать лет, бывая здесь лишь наездами.

Волна бегства из Скандинавии, не принявшей нового искусства, накрыла не только художников. Уехали в Париж и Берлин и обрели там мировое признание драматург Генрик Ибсен, композитор Эдвард Григ, скульптор Густав Вигеланн, шведский драматург Август Стриндберг.

Бедность, в которой Мунк жил в Париже, чувство заброшенности и одиночества могла заглушить только работа, и он исступленно пишет размашистыми мазками городские пейзажи в манере Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Гогена («Улица Карла Юхана»). Искусство должно служить жизни, считал он. «Нет смысла писать мертвые интерьеры, читающих мужчин и женщин, занятых вязаньем. Надо изображать людей, которые дышат и чувствуют, страдают и любят. Зрители должны понять святость и силу этого и снимать перед картинами шляпы, как в церкви».

В Париже Эдвард подружился с датским поэтом-символистом Эммануэлем Гольдштейном, таким же одиноким и погруженным в меланхолию, как и он сам. Тот сравнивал литературное творчество с кровавым цветком, прорастающим сквозь внутренности автора. Образ громадного цветка или кровавого растения встречается с тех пор на многих полотнах Мунка.

После того как Эдвард получил из дома известие о смерти отца, начались его беспрерывные метания по Европе: Франция, Ита-

лия, Бельгия, Германия. Чувство потери отразилось в картине «Ночь» (1890) с одинокой фигурой, повернутой к окну, и блеклой палитрой, напоминающей краски Уистлера. В «Аллегории смерти» тот же одинокий человек пересекает площадь – это начало серии картин, изображающих безымянных людей с тусклыми лицами или вовсе без лиц.

«Я услышал крик природы...»

Разделяя пессимизм Шопенгауэра, Ницше, Стриндберга, Мунк считал жизнь слепой игрой, а людей – пешками в ней. Человек, по его убеждению, бессилен, обречен на поражение в неравной борьбе с силами природы. Увиденный однажды заход солнца над фьордом вызвал у него такую тревогу, что в своем дневнике Мунк записал: «Я шел по дороге с двумя друзьями, когда солнце садилось. Небо стало вдруг красным, цвета крови. Смертельно уставший, я остановился, облокотился о перила, фьорд окрасился в черно-синие тона, город, будто тонущий в крови, пожирала языки пламени. Мои друзья, как ни в чем не бывало, продолжали путь, а меня охватил трепет, я чувствовал, как окружающая природа словно издает нескончаемый крик».

Так появилось его знаменитое полотно «Крик». На фоне кроваво-красного пейзажа, напоминающего застывшую лаву, человек на мосту в ужасе обхватил голову руками, лицо – маска с пустыми глазницами, рот раскрыт в немом крике, его окружает невидимое, враждебное «нечто». «Крик» стал одним из самых узнаваемых произведений мирового искусства и столь знаменитым полотном Мунка, что словно зажил собственной жизнью. В 2004 г. картина мистическим образом исчезла среди бела дня из Национальной галереи Осло. Спустя два года при до сих пор не выясненных обстоятельствах она была найдена норвежской полицией.

Один из вариантов «Крика» (существует две картины, две пастели и одна литография), проданный на аукционе Сотбис в Нью-Йорке в мае прошлого года за 120 миллионов долларов, оказался самым дорогим в истории открытых продаж.

Надломленность и страх царят в мире, и художник стал резонатором этой тревоги, предвестником Судного дня, потрясений наступающего века с его невиданным насилием.

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

О. МАНДЕЛЬШТАМ

Много ли изменилось с тех пор, и не в этом ли причина популярности «Крика»?

Скандал и успех

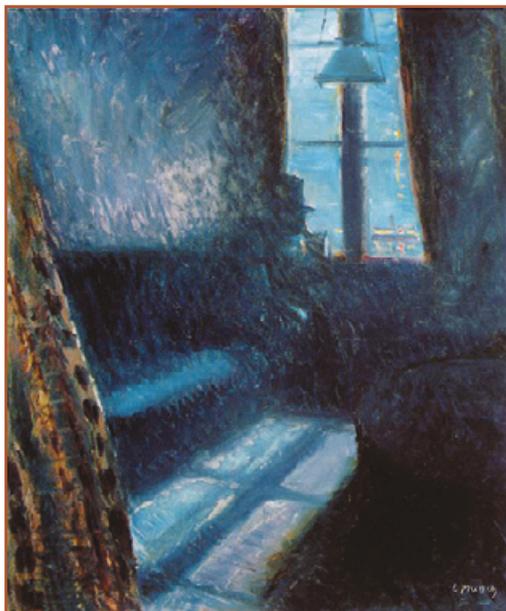
Поворот в жизни Мунка наступил осенью 1892 г., когда по приглашению ассоциации берлинских художников он привез пятьдесят своих картин, в очередной раз отвергнутых на родине, в только что открытый в Берлине Дом архитекторов.

Даже он, привыкший к враждебности публики, не ожидал такого скандала. Через неделю выставку закрыли. Разразилась настоящая буря: 45 немецких художников выступили с протестом, кайзер Вильгельм вынудил трех членов берлинской Академии художеств, поддержавших Мунка, изменить свои взгляды. Норвежец стал причиной раскола среди немецких художников. Но нет худа без добра: передовая артистическая молодежь вышла из германской ассоциации, организовав новый союз – Берлинский Сецессион, а Мунк приобрел европейскую славу.

Теперь он мог зарабатывать себе на хлеб благодаря меценату из Любека Макс Линде и двум немецким галереям, регулярно выставившим его полотна. Линде в 1902 г. написал о нем книгу «Эдвард Мунк и искусство будущего».

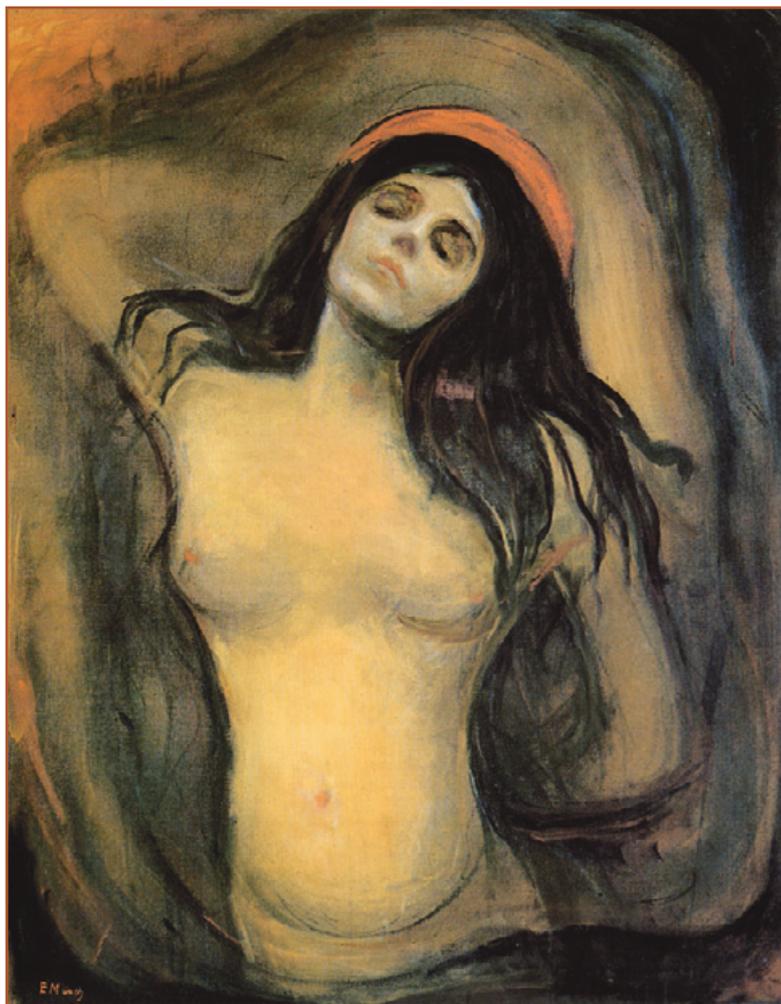
В Берлине норвежец сошелся с кружком интеллигенции «Черная свинка», состоявшим в основном из иностранцев. Август Стриндберг, придумавший название группы, определял ее как «сборище проклятых душ, в котором не было никого, кто бы не нес на своих плечах тяжесть судьбы». Мунк, вполне отвечавший этим критериям, разделял взгляды, стиль и, увы, излишества и заблуждения писательской богемы, ведь только там его понимали.

Он написал портрет Стриндберга, который первым в своих статьях поддержал его живопись. Название картины «Любовь и боль» шведский драматург предложил Мунку изменить на более выразительное «Вампир». В провокационной статье «Неполноценность



Ночь
1890



Мадонна
1895

женщины» Стриндберг так представил картину «Поцелуй», написанную в Париже и изображавшую мужскую и женскую фигуры без лиц: «Слияние двух существ, одно из которых, не больше карпа, кажется, готово поглотить более крупное, как это делают микробы, черви, вампиры и женщины». Таким было отношение к слабому полу целого поколения символистов, и Мунка в их числе.

Художник создал также графический портрет Ибсена. Никогда прежде не иллюстрировавший книг, он сделал множество рисунков к его «Перу Гюнту», «Столпам общества», «Привидениям», оформил афишу к спектаклю «Пер Гюнт», который поставил один из парижских театров.

В кружке «Черная свинка» верховодил польский критик и романист Станислав Пшибышевский, утверждавший в своей трилогии «Хомо сапиенс», что поступками человека управляет не разум, а биологические влечения и первобытные инстинкты. Под его влиянием в картины Мунка переключался ряд сексуальных символов. Пшибышевский назвал творчество норвежца психическим натурализмом: «Эдвард Мунк – первый, кто затронул самые delicate душевные процессы так, как они проявляются в жизни, – спонтанно, в чистом сознании индивидуума».

Под впечатлением от бурных отношений поляка с женой Дагни (эту красивую шведку, кстати, сам Мунк и привел в «Черную свинку») Мунк написал полотна «Вампир» и «Ревность»

(1896). Он изобразил на первом плане своего друга в облике мертвенно-бледного дьявола и женщину, срывающую яблоко с древа познания, чтобы отдать его другому мужчине..

Вернувшись в Норвегию летом 1893 г., Мунк начал работать над новым циклом «Мадонна», написав несколько графических вариантов, картину маслом и пометив в дневнике: «Древо познания добра и зла. Пауза – и вся земля перестает вращаться. Твое лицо отражает красоту целого мира. Твои губы карминно-красные, как у спелого плода, открыты в болезненной улыбке. Улыбке мертвеца. Вот жизнь, протягивающая руку смерти. Цепь, соединяющая тысячи исчезнувших поколений с теми тысячами, которые родятся, восстановлена».

И вновь варианты «Мадонны», изображенные Вечной Женщины, представленные им в Кристиании и воспринятые как святотатство, вызвали скандал, а газеты хором требовали вмешательства полиции.

Фриз жизни

Именно в Берлине у Мунка родилась идея «Фриза жизни», над которым художник работал более тридцати лет, но так и не закончил. Стремясь изменить отношение публики к своему творчеству, он решил представить сразу серию связанных друг с другом работ о ра-

достях и бедах человека. «Эти полотна, – писал он, – которые на самом деле нелегко понять, гораздо проще воспринимать, если их показать все вместе».

Он сгруппировал их вокруг четырех тем: «Зарождение любви», «Расцвет и угасание любви», «Страх перед жизнью» и «Смерть», – лелея мечту поместить всю серию в Храме искусства, и даже набросал его план в надежде, что Норвегия построит такой храм специально для его коллекции. Возможно, поэтому он и завещал в конце жизни все содержимое своего ателье городу Осло. Музей Мунка был открыт спустя почти двадцать лет после его смерти, однако заветная мечта художника – установить весь «Фриз жизни» в одном месте – осталась неосуществленной.

В цикл входили такие известные его картины, как «Мадонна», «Вампир», «Крик», «Страх», «Танец жизни», «Женщина в трех стадиях своего существования», и другие, написанные в 1890-е годы во время летних поездок в Норвегию, а также появившиеся до того, как он задумал «Фриз»: «Поцелуй», «Меланхолия».

Точный состав «Фриза» неизвестен до сих пор. Серия обновлялась с течением времени, проданные картины заменялись новыми версиями. Мунк делал множество вариантов своих основных работ, в том числе и в графике. Его копии не похожи друг на друга. По его словам, он всякий раз хотел углубить сюжет. Цикл, задуманный как «поэма о жизни, любви и смерти», посвящен главным элементам человеческого бытия, превращенным в мистерии.

Пейзаж в полотнах «Фриза» – море, лес Скандинавии – приобретает у него космический, почти религиозный масштаб. Природа – и источник неиссякаемых сил, оказывающий магнетическое влияние на людей, и причина тревог и страданий. Ингмар Бергман в своих фильмах унаследовал от Мунка его мифологию северного мира с хижинами рыбаков на пустынных островах.

Женщина-вампир

Для Мунка любовь и смерть тесно связаны. Женщина на его картинах влечет и пугает одновременно, она – средоточие темного начала, воплощение греха, вампир, чей поцелуй лишает сил ее партнера. Страсть у Мунка разрушительна, это источник страданий, ревности, уничтожающих мужчину. Любовь – зло, а женщина – тиран, такова тема его гравюры «Гарпия», повторившей композицию работы французского символиста Одилона Редона: фантастическое существо склоняет крыла смерти над трупом мужчины, терзая его когтями.

С такими взглядами мог ли сам Мунк быть счастлив в любви? Бурный роман в молодости с Милли Таулов, первой из двух его фатальных женщин, привел и без того не-

Гарпия
1900

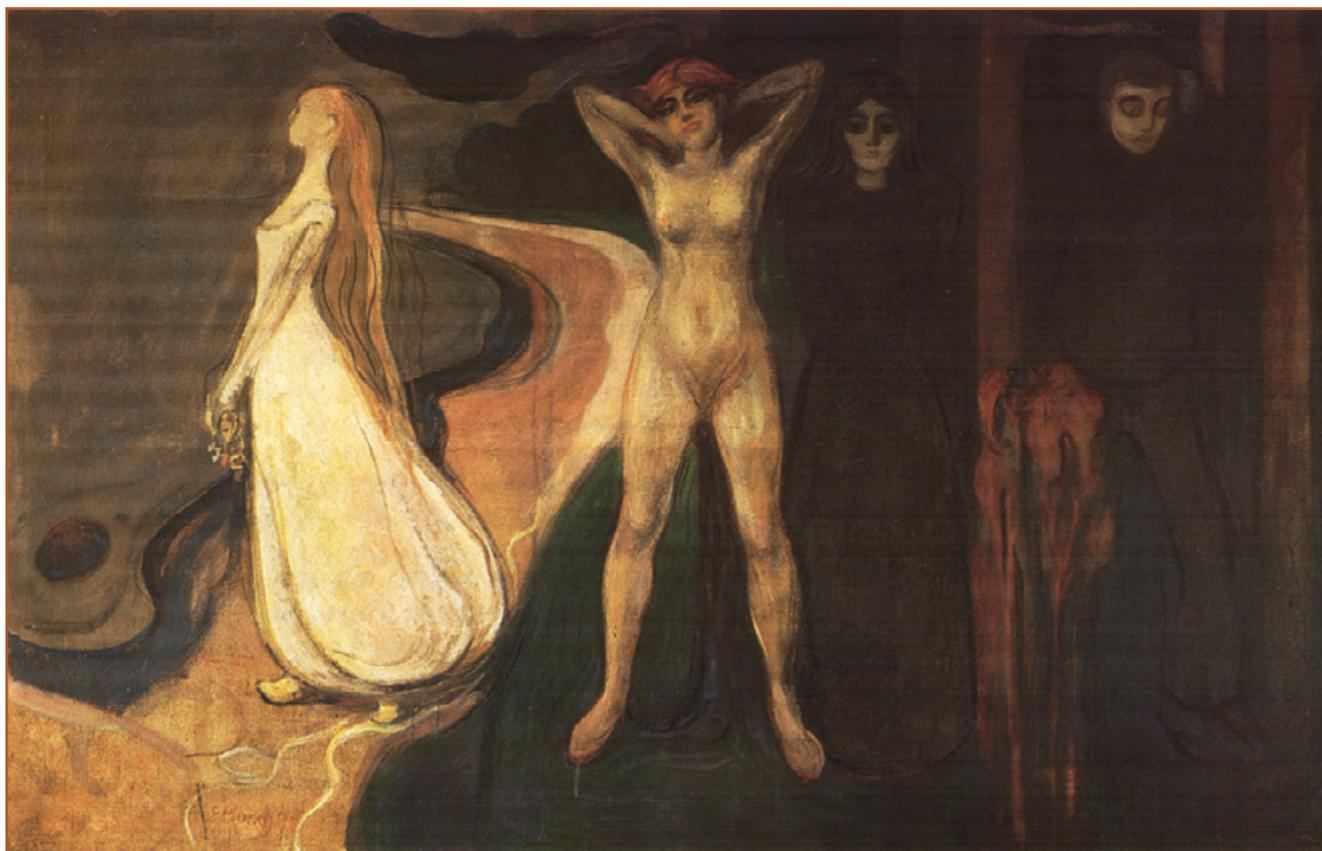


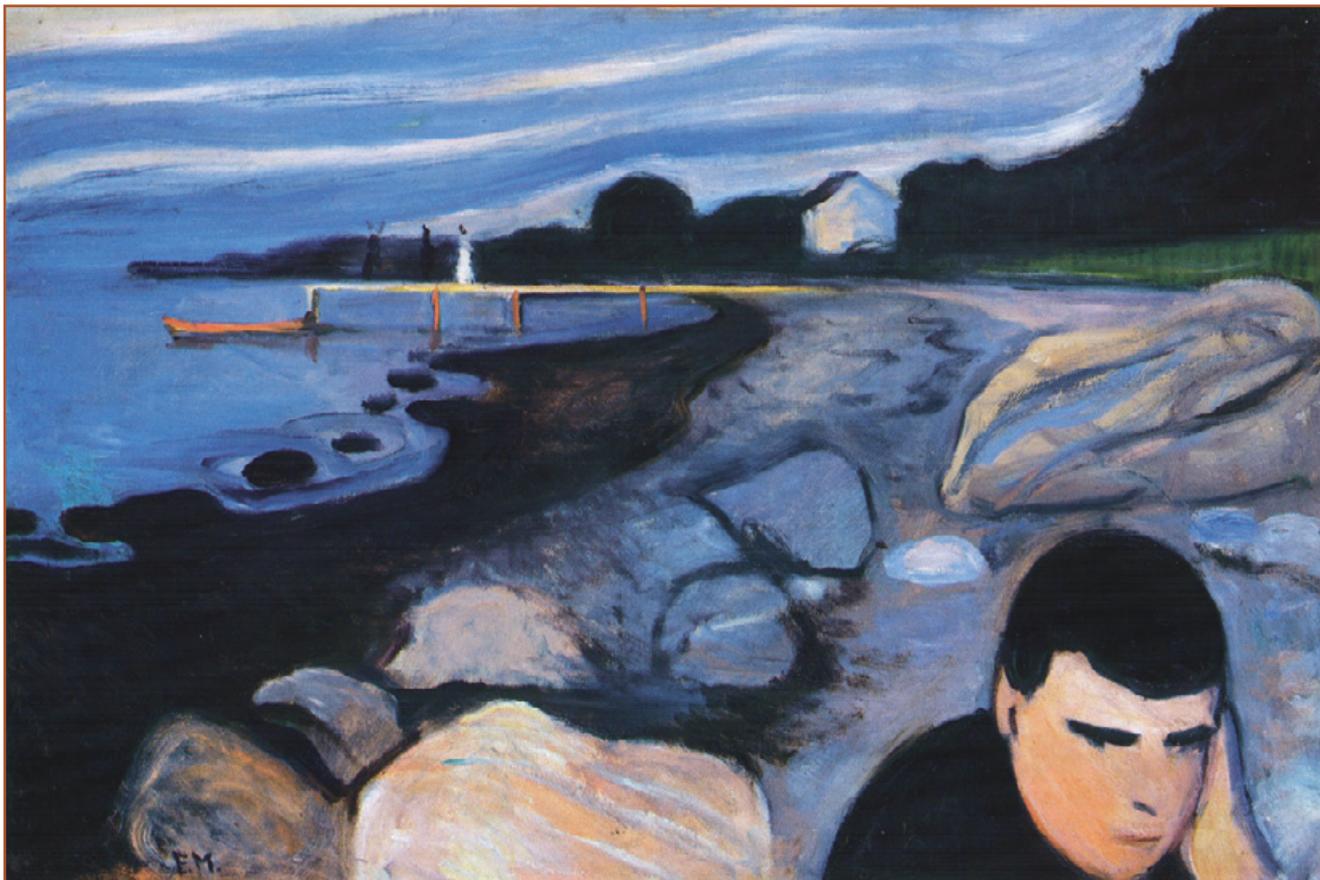


уравновешенного художника на грань нервного срыва. О своих эмоциях и чувствах, отраженных в полотнах того времени, он говорил, что хотел бы испить горечь этого сюжета до последней капли. Еще более мучительной оказалась долгая связь с Туллой Ларсен, дочерью богатого торговца, мечтавшей о браке, тогда как Мунк исповедовал свободную любовь.

Он писал той, кого любил и отталкивал одновременно: «...не упрекай, но пожалей меня, того, кто не может и не хочет жить нормально, меня, сидящего у окна и терзаемого болезненным влечением, в то время как вокруг шумит жизнь, удивительная и пугающая». Их роман закончился странным инцидентом с револьвером – при выстреле пуля прострелила палец левой руки художника. Эта травма

Женщина в трех стадиях
своего существования
1902





привела его к мании преследования и в конце концов к психиатрической лечебнице.

Мятущаяся душа, Мунк не знал покоя и безмятежности. Малейшее прикосновение к его обожженным нервам вызывало нестерпимую боль, доводило до отчаяния, он видел галлюцинации, не оставлявшие его до конца жизни. Запой, нервные срывы, наркотики, а в старости частичная потеря зрения – Мунк примерил на себя трагическую судьбу своих героев. Однако, несмотря на все превратности судьбы, он прожил долго, перешагнув восьмой десяток.

«Моя страна протянула мне руку...»

В том же 1944 году, что и Мунк, ушли из жизни Василий Кандинский и Пит Мондриан. Норвежец, их современник, воспринимается скорее как художник девятнадцатого века, хотя львиная доля его работ написана в двадцатом, и его как символиста и предтечу экспрессионизма чаще всего ставят в один ряд с Ван Гогом и Гогеном.

Крог объявлял Мунка отцом фовизма, хотя его цвет имел целью прежде всего воздействовать на эмоции. Его искусство отличалось не столько радикальной новизной, сколько исключительной интенсивностью, оно – страстная исповедь, близкая к романам Достоевско-

го. Говорят, что Мунк умер в кресле и из его слабых рук выпал томик «Бесов».

Разве мог он удовлетвориться созерцательностью импрессионистских пейзажей, игрой красок и оттенков, когда душа у него кричала? В повторенном семь раз полотне «Больной ребенок» даже спустя годы не исчез невротический трепет, знаменовавший начало экспрессионизма. Родство его с этим движением не нуждается в доказательствах. Художники из немецкого кружка «Мост» в Дрездене считали его своим великим предшественником.

Более ста выставок работ Мунка прошло за 1892–1909 гг. в столицах мира – от Скандинавии и России до США. Осенью 1908 г., изнуренный непрерывной работой, бесконечными переездами, злоупотреблением алкоголем и болезненным разрывом с Туллой Ларсен, Мунк погрузился в тяжелую депрессию, полгода ему пришлось провести в клинике доктора Якобсона. Здесь он неожиданно получил известие о том, что произведен в кавалеры королевского ордена Св. Улафа. Хотя художник не питал особого почтения к наградам, он тем не менее признавался в письме к другу: «Ты знаешь, что я никогда не придавал значения такого рода отличиям, вроде почетного ордена, но на этот раз похоже, что моя страна протянула мне руку...»

О лечении в клинике Мунк написал: «Я испытал большое потрясение и понял, что надо

мне как-то самому из этого выбраться. Надеюсь, что этот инцидент станет отправной точкой в новом этапе моего творчества». На самом деле изменилась его жизнь, манера письма, краски стали более светлыми, исчезли мрачные темы. В 1909 г. Мунк окончательно поселился в Норвегии, купил дом в городке Крагер, и в этом уединенном месте прожил около семи лет, живописуя природу северного края. Он пишет девушек на мосту – эту тему повторял не менее пятнадцати раз. От его «Мостов», то ярких и праздничных, то озаренных светом луны, веет неповторимым очарованием.

Он был одним из первых художников XX века, кто обратился к образам пролетариев («Рабочие на пути домой»). Сильное напряжение, когда-то присутствовавшее в изображении смерти и тревоги, отныне исходило от мощной толпы рабочих. «Теперь эпоха трудящихся, разве искусство не станет общим достоянием?»

Последняя часть жизни

В Париже, где в свое время всего за год Мунк стал искусным гравером и перевел в графику многие полотна, с успехом издавал его эстампы. Выставка в Кёльне в 1912 г., представившая его работы наряду с Сезанном и Ван Гогом, принесла ему мировую известность – только тогда наконец Норвегия признала своего гения. Музей Кристиании приобрел многие его картины, был принят его проект росписи актового зала столичного университета, осуществленный в 1916 г.

За монументальным циклом полотен, созданных для его оформления – «История», «Альма-матер», «Солнце», – с реальными и сказочными пейзажами Скандинавии последовали роспись шоколадной фабрики Фрейа (1922) и проект оформления ратуши, который он не смог закончить из-за болезни глаз. В ратуше есть комната Мунка, украшенная его панно «Жизнь». По случаю 50-летия его наградили вторым орденом Св. Улафа.

В 1916 г. Мунк купил усадьбу в Экелю с яблоневым садом и домом, оставшимся после его смерти столь же пустым, как и тогда, когда он в него переехал.

Мунк удаляется от людей, допуская к себе лишь немногих избранных, оставаясь наедине со своими картинами. Едва ли найдется другой живописец, кто бы с таким рвением собирал собственные работы: «У меня нет детей, кроме моих картин, – заявлял он. – Они должны быть рядом, чтобы я мог работать». Он относился к ним как к живым существам и, если оставался недоволен своей картиной, выставлял ее на дождь и солнце, называя это лошадиным лечением.

Признанный ведущим художником Норвегии и одним из самых крупных в Европе, Мунк мог бы стать лидером целого художественного направления, но его это не интересовало. «Последняя часть моей жизни – не что иное, как борьба за то, чтобы держаться на ногах. Мой путь вел в пучину, к бездонной пропасти. Временами я удалялся с этой дороги, чтобы броситься в водоворот жизни, к людям. Но всякий раз возвращался на тропу, ведущую в бездну», – заключал он.

В 1937 г. в Германии, которую считал второй родиной, еще недавно признававшей его выдающимся художником, 82 картины Мунка были объявлены «дегенеративными», конфискованы из музеев и частных коллекций и проданы с аукциона.

После оккупации гитлеровцами Норвегии в 1940 г. его полотна выдворили и из Национальной галереи Осло. В отличие от коллаборациониста Кнута Гамсуна, Мунк не желал видеть «саранчу в зеленых мундирах», как он называл фашистов. Квислинговцы пытались заполучить художника с мировым именем в «почетный совет искусства», куда входили Гамсун, Вигеланн и другие прислужники режима. Гамсун даже послал к нему своего сына, чтобы тот склонил затворника из Экелю к сотрудничеству. Мунк выставил его за дверь, отвергнув заодно и предложение пышно отпраздновать свое 80-летие и устроить большую выставку картин.

В декабре 1943 г. от взрыва склада немецкой амуниции в доме Мунка выбило стекла, он простудился, но нашел в себе силы написать последнюю картину «Взрыв по соседству». Спустя месяц его не стало, он не дожил чуть больше года до разгрома Третьего рейха.

Сбылось казавшееся в свое время чересчур оптимистичным пророчество великого пессимиста: его «Крик» стал иконой для многих зрителей, понявших ее святость и силу и снимающих перед ней шляпу, как в церкви.



Автопортрет
между часами
и кроватью
1942



Анна
ВАЧЬЯНЦ,
архитектор,
кандидат педагогических наук,
учитель ИЗО и МХК
ГБОУ СОШ № 1205,
Москва

Мир вещей глазами художника

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НА ИНТЕГРИРОВАННОМ УРОКЕ

Искусство смывает
пыль повседневности с души.
Пабло ПИКАССО

За пределами рутины

Важнейшую роль в становлении творческой личности играют предметы гуманитарного цикла: литература, музыка, история, изобразительное искусство и, конечно, мировая художественная культура — интегрированный мировоззренческий курс, выходящий за рамки одного искусства. Именно уроки МХК дают возможность детям рассматривать явления и проблемы с разных точек зрения. Важно, что при этом происходит перенос акцента с изучения на творческую активность детей.

Творчество как базовая составляющая человека является неотъемлемой частью предметов образовательной области «Искусство», позволяющих раскрыть и развить креативные способности ребенка. Именно потребность в творчестве становится необходимым условием профессионального успеха и важной характеристикой гармонично развитого современно

го человека, который способен решать проблемы нестандартно, творчески.

Понятие «творчество» определяется в слове Ожегова как «создание новых по замыслу культурных или материальных ценностей, обладающих общественной значимостью». По словам Выготского, «в каждодневной окружающей нас жизни творчество есть необходимое условие существования, и все, что выходит за пределы рутины и в чем заключена хоть йота нового, обязано своим происхождением творческому процессу человека».

Но в учебной деятельности новизна решений выступает и в объективном, и в субъективном плане, когда творческие задачи обладают субъективной новизной и являются «открытием» только для данного ученика. Поэтому многие исследователи подчеркивают, что основной признак творчества не внешний результат, а внутренний продукт. «Когда учащиеся проявляют творчество не только в ситуации новой творческой задачи, но и в выполнении самого широкого круга учебно-практических задач, они уже приобретают характер творческой активности» (А.А. Кирсанов), которая создает благоприятные предпосылки для роста самостоятельности ребенка.

Для того чтобы овладеть творческим стилем мышления и деятельности, чтобы творчество стало для ребенка не только средством самовыражения и самопознания, но и важным условием его существования, надо создать определенные педагогические условия.

В.А. Левин подчеркивал необходимость готовить каждого растущего человека к творчеству, воспитывать творческую активность, так как стремление к творчеству является результатом воспитания, а не природным даром. Анализ передового опыта педагогов-новаторов (Е.Н. Ильина, С.Н. Лысенковой, В.Ф. Шаталова, М.П. Щетинина и др.) подтверждает значение личностно-деятельностной основы творческой активности учащихся, которая базируется на совместной творческой деятельности всех участников учебного процесса — многоплановом творческом сотрудничестве.

Подобная деятельность подразумевает интеграцию в обучении, активное взаимодействие всех участников образовательного процесса: учащихся, родителей, учителя и других членов педагогического коллектива. По словам Л.Г. Савенковой, «интегрированное обучение является фактором динамического развития и мобилизации совместных усилий всего творческого коллектива».

Художественное событие

Примером интегрированного взаимодействия в процессе многопланового творческого сотрудничества в нашей школе послужило



(1)

художественное событие, которое проходило при активном сотворчестве детей, родителей и педагогов гуманитарного цикла: литературы (А.Б. Романов), английского языка (О.А. Григорьева), изобразительного искусства и МХК (А.М. Вачьянц). Событие – это посещение учащимися пятых классов нашей школы выставки «Натюрморт. Метаморфозы», проходившей в Государственной Третьяковской галерее на Крымском Валу (1).

На лекцию куратора выставки С.В. Усачевой каждый пятиклассник взял планшет, бумагу и ручку, так как сразу после лекции, прямо в музее дети писали **сочинение** о понравившемся натюрморте (2, 3).

Лекция так заинтересовала ребят, что они решили расширить свои знания об этом жан-

ре. Учитывая подростковый возраст и огромный охват информации, им предложили сузить границы изучения и рассматривать историю развития только отечественного натюрморта. Пять наиболее активных учащихся вместе с учителем подготовили **рассказ** на 15–20 минут, оформив его мультимедийной презентацией из 20 слайдов (4).

После этого на уроке мы провели **викторину**, которая была направлена на актуализацию знаний, полученных на лекции в музее и при просмотре ученической презентации в школе (5).

После теоретической части было решено выполнить живописные натюрморты. На уроке изобразительного искусства дети рисовали с натуры и по представлению свой натюрморт,



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)

самостоятельно выбирая материалы и технику исполнения: акварель, гуашь, карандаши, фломастеры (6). Однако оказалось, что не у всех работы получились удачно.

Кризис подросткового возраста отражается и на изобразительном творчестве. Не все дети от природы одарены художественным талантом. Если в младшем школьном возрасте у них преобладает спонтанное творчество, то в подростковом дети, понимая и видя свои недостатки, часто остаются недовольными выполненной работой.

Это натолкнуло меня на мысль дать детям такое задание, чтобы каждый смог выразить себя и понять истинный смысл слова «метаморфозы» в названии выставки. Задание заключалось в следующем: создать композицию из своих любимых вещей – «Мир вещей глазами художника», сфотографировать ее, распечатать на матовой бумаге формата А4 и принести в школу, не показывая товарищам. В композиции нужно было не только подобрать любимые предметы, характеризующие круг интересов и предпочтений, но и продумать композицию, цветовое решение, передать настроение «хозяина» этих предметов. В этом-то и заключаются метаморфозы натюрморта, ко-



(7)

торый «заговорил», рассказав о своем хозяине через тихую жизнь вещей (7–12).

Именно эта работа вызвала большой отклик и у детей, и у родителей. На уроке все с большим интересом рассматривали фотонатюрморты товарищей и старались угадать их авторов (13).

На уроке английского языка вспомнили знатока дедуктивного метода Шерлока Холмса, по словам которого «вещи могут рассказать о человеке больше, чем человек о вещах». Задание звучало так: «Что мой натюрморт может рассказать обо мне». Ребята на английском языке представляли свою работу и таким образом, конечно, говорили о себе.

Завершением проделанной работы стала конференция, на которую были приглашены ученики, их родители и другие учителя школы. На конференции зачитывали лучшие сочинения, пятиклассники показали гостям слайдфильм о натюрморте, по-английски рассказали о своей работе. Была оформлена выставка фотографических и живописных натюрмортов (14).

Родители с энтузиазмом приняли участие в проекте. Они с удовольствием помогали своим детям в создании фотонатюрмортов, подготовили для самых активных участников и авторов лучших творческих работ замечательные при-



(8)



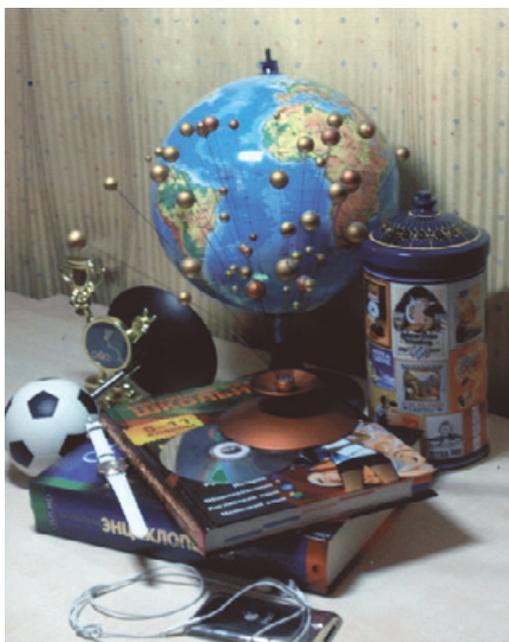
(9)



(10)



(12)



(11)

ты и подарки по теме «Натюрморт»: книги, открытки, DVD, сувениры из ГТГ (15–16).

Учителя, работающие в пятых классах, не остались в стороне и тоже создали свои фотонатюрморты (17–18). Это стало сюрпризом для детей, которым было предложено отгадать, кто из преподавателей является автором того или иного натюрморта (19). Игровое задание называлось «Загадки от Шерлока Холмса». Дети разделились на две команды. Если капитан команды угадывал автора и называл имя учителя, то получал какой-нибудь фрукт из общей корзинки с фруктами. Победила та команда, чья корзинка с фруктами (тоже натюрморт) была наполнена больше (20; 21 – учителя – организаторы проекта и куратор выставки в ГТГ С.В. Усачева).



(13)





(15)



(16)



(17)



(18)



(19)



(20)

(21)



Отправная точка и результат

Так работа над проектом «Мир вещей глазами художника» стала отправной точкой для размышления о себе, своих увлечениях и пристрастиях, о своих друзьях-товарищах и об учителях. В результате дети лучше узнали тех, с кем учатся, и тех, кто их учит. И самое главное — смогли задуматься о себе и, может быть, даже узнать о себе что-то новое.

При этом содержание обучения было общим объектом познавательной активности как со стороны обучающего, так и со стороны обучаемого. Учителя вместе с подростками ставили проблемы и задачи, обсуждали их, проводили дискуссии и планировали деятельность, решали поставленные задачи и оценивали полученные результаты.

Результатом такого многопланового творческого сотрудничества стали: создание в процессе обучения атмосферы радости, взаимного доверия, устремленности к успеху; активное формирование личности подростка и одновременно — профессиональный рост учителя.

ЛИТЕРАТУРА

Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк / Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1991.

Кирсанов А.А. Развитие творческой активности учащихся в педагогическом процессе. — Казань, 1995.

Левин В.А. Воспитание творчества. — Томск: Пеленг, 1993.

Савенкова Л.Г. Педагогические условия интегрированного освоения изобразительного искусства в общеобразовательной школе: Автореф. дис. ... докт. пед. наук. М., 2001.

Кирюшин В.В. О принципах эмоционально-образной педагогики // Игра. Творчество. Одаренность. — М.: НИИ ХВ АПН СССР, 1992.



ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

Ведется прием заявок на 2013/14 учебный год

образовательные программы:

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ **108** УЧЕБНЫХ ЧАСОВ

Стоимость – 2990 руб.

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ **72** УЧЕБНЫХ ЧАСА

Стоимость – 2390 руб.

По окончании выдается удостоверение о повышении квалификации
установленного образца

Перечень курсов и подробности на сайте edu.1september.ru

Пожалуйста, обратите внимание:

заявки на обучение подаются только из Личного кабинета,
который можно открыть на любом сайте портала www.1september.ru

ТАРИФНЫЕ ПЛАНЫ НА ПОДПИСКУ на 2013/14 учебный год

для образовательных учреждений, участвующих
в общероссийском проекте «Школа цифрового века»

ШКОЛА ЦИФРОВОГО ВЕКА

Электронные версии
всех журналов
для всех работников
образовательного
учреждения
(доставка в Личные
кабинеты)

электронная версия

4000 руб. за год –

оргвзнос от образовательного учреждения за участие в проекте
независимо от количества педагогических работников

подробности на digital.1september.ru

Образовательные учреждения, участвующие в проекте «Школа цифрового века», могут воспользоваться эксклюзивными льготными тарифами для обеспечения школьных библиотек бумажными версиями и CD-версиями предметно-методических журналов Издательского дома «Первое сентября»:

- тариф **«Школьная библиотека»** – комплект бумажных версий всех журналов Издательского дома «Первое сентября» (доставка по почте)
- тариф **«Школьная медиатека»** – комплект CD-дисков с электронными версиями журналов и методическими материалами (доставка по почте)

Подробности – в Личном кабинете школьного администратора проекта «Школа цифрового века» (раздел «Спецпредложения»)

ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

Комплект
бумажных версий
журналов и CD
с дополнительными
материалами
для практической
работы
(доставка по почте)

бумажная версия

19 000 руб. за полгода

для ОУ – участников проекта «Школа цифрового века»

(для сравнения: стоимость подписки на комплект на почте – 23 000 руб. за полгода)

ШКОЛЬНАЯ МЕДИАТЕКА

Комплект CD
с электронными
версиями журналов
и дополнительными
материалами
для практической
работы
(доставка по почте)

CD-версия

9000 руб. за полгода

для ОУ – участников проекта «Школа цифрового века»

(для сравнения: стоимость подписки на комплект на почте – 13 000 руб. за полгода)



Общероссийский проект Школа цифрового века

Интернет-поддержка проекта – Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

2013/14
учебный год

Дорогие участники проекта!

Учебный год завершается.

Спасибо за плодотворное сотрудничество!

Не забудьте напомнить администратору проекта продлить участие на 2013/14 учебный год!

Технология продления участия в проекте упрощена:
коды доступа, активированные педагогическими работниками в 2012/13 учебном году,
на следующий учебный год продлеваются автоматически
(при условии, что образовательное учреждение продолжает участие в проекте)

- Срок действия проекта в следующем учебном году:
с 1 августа 2013 г. по 30 июня 2014 г.
- Величина оргвзноса для образовательных учреждений остается прежней –
4 тысячи рублей за весь 2013/14 учебный год
независимо от количества педагогических работников.

НОВОЕ В СЛЕДУЮЩЕМ УЧЕБНОМ ГОДУ!

С 1 августа 2013 года:

- **расширяется линейка предметно-методических изданий** –
новый ежемесячный журнал «Основы безопасности жизнедеятельности»
- **спецпроект: журнал «Школа для родителей»** поможет учителю сделать
родителей союзниками в обучении и воспитании детей
- **каждый месяц – новый модуль** в цикле дистанционных модульных курсов
«Навыки профессиональной и личной эффективности», а так же вебинары
по всем курсам цикла
- **бесплатный доступ к методическим брошюрам и книгам**
«Библиотеки “Первое сентября”»

Подробности на сайте
digital.1september.ru