Искусство

№ 9
2015

8
Выставка «Хрустальный дворец»
Чудеса стеклоделия

48
Абстракция. Цвет и форма вне сюжета
Из опыта занятий в детских колониях

56
Штампы и оттиски
Техники для работы с детьми

страница
28

ДЕЛО ТЕХНИКИ

Виды живописи и графики и художественные средства для них

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
1september.ru
Первое сентября
сентябрь
2015
Искусство Подписка на сайте www.1september.ru или по каталогу «Почта России»: 79067 (бумажная версия); 12688 (CD-версия)

Уважаемые подписчики бумажной версии журнала!

Все подписчики журнала имеют возможность получать электронную версию, которая не только является полной копией бумажной, но и включает дополнительные электронные материалы для практической работы. Для получения электронной версии:

1) откройте Личный кабинет на портале «Первое сентября» (*www.1september.ru*).

2) В разделе «Газеты и журналы/Получение» выберите свой журнал и кликните на кнопку «Я — подписчик бумажной версии».

3) Появится форма, посредством которой вы сможете отправить нам копию подписной квитанции.

После этого в течение одного рабочего дня будет активирована электронная подписка на весь период действия бумажной.

Искусство 2015 №9

Галерея

Выставки

Виктория Хан-Магомедова
Необычный взгляд 4
Выставка в Еврейском музее и центре толерантности

Музеи

Людмила Ведерникова, Иван Гольский
Выставка «Хрустальный дворец» 8
Чудеса стеклоделия

Гостиная

Интервью

Мария Шенталинская
В джазе только... все! 20
Интервью с Александром Винницким

Мансарда художника

История искусства

Янина Белошапкина
Дело техники 28
Виды живописи и графики и художественные средства для них

Музыка

Николай Барабанов
«Хованщина» 40
Прошлое и настоящее великой оперы

Классная комната

Нетрадиционный урок

Виктория Ломаско
Абстракция. Цвет и форма вне сюжета 48
Из опыта занятий в детских колониях

Мастерская

Мастер-класс

Дарья Герасимова
Штампы и оттиски 56
Техники для работы с детьми

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 9 (512)
СЕНТЯБРЬ/2015

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ
Главный редактор Ольга ВОЛКОВА
Ответственный секретарь Эльвира ТАХТАРОВА
Бильд-редактор Елена КНЯЗЕВА
Дизайн макета и оформление: Андрей БАЛДИН
Верстка: Петр ВОЛКОВ
Подготовка иллюстраций: Владимир СОЛДАТЕНКО
Корректор Галина ЛЕВИНА

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

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ
Подписка на сайте www.1september.ru или по каталогу «Почта России»: 79067 (бумажная версия); 12688 (CD-версия)
Цена свободная

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

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «Издательский дом «Первое сентября»
Зарегистрировано ПИ № ФС77–58448 от 25.06.14 в Роскомнадзоре
Подписано в печать: по графику 27.05.15, фактически 27.05.15
Заказ № Тираж 32 000 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

facebook.com/School.of.Digiital.Age

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)

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, ОБЖ, Русский язык, Спорт в школе, Технология, Управление школой, Физика, Французский язык, Химия, Школа для родителей, Школьный психолог

К материалам, отмеченным этим символом, есть приложения в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

На 1-й странице обложки: *В.Ван Гог.* Коридор в больнице Сен-Поль в Сен-Реми. 1889. Розовая бумага, гуашь, черный мел. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. *См. стр.28*

Виды живописи

и графики

и художественные

средства для них

Дело техники

Ю.Альберт. Я не Лихтенштейн. 2001

Необычный ВЗГЛЯД

Выставка в Еврейском музее и центре толерантности

Виктория Хан-Магомедова

«Если бы я не был евреем, как я это понимаю, я не был бы художником или был бы совсем другим художником», — писал Марк Шагал. Что скрывается за этим высказыванием мэтра? Как сохраняли и сохраняли ли отечественные художники еврейской национальности национальную идентичность? Какой была бы история искусства без этих мастеров?

Попыткой дать ответ на эти неоднозначные вопросы является выставка «Современники будущего. Еврейские художники в русском авангарде. 1910–1980» в Еврейском музее и центре толерантности. Устроители выставки предлагают нам посмотреть на историю искусства сквозь призму более

Н.Альтман. Портрет Михоэлса. 1927

М.Шагал. Метельщик. 1913

В.Комар и *А.Меламид.* Будущий американский флаг. 1980

140 произведений разных жанров тридцати четырех художников из музеев и частных собраний.

Выставка состоит из трех разделов: «Первый русский авангард» (1910–1930-е); «Второй авангард» (1956–1970-е); «Московский концептуализм и соц-арт» (1970–1980-е).

Выбор авторов тщательно продуман. Зрителю предлагается выявить своеобразие еврейских художников-авангардистов, их специфическое понимание жизни, найти в их работах еврейские мотивы, адекватные приемы для выражения национального самосознания.

Парадокс в том, что новое национальное самосознание требовало современной формы выражения, которой для этих мастеров стал русский авангард. Избрав свободу от любой цензуры, еврейские художники, которые глубже и более драматично ощущали давление, переживаемое интеллигенцией в советскую эпоху, стали авангардистами, потому что художники-авангардисты противостояли официальному искусству. Многие из них вдохновлялись еврейским народным искусством, где находили нужные приемы, знаки, которые использовали, стилизуя и трансформируя, в своих работах (Эль Лисицкий, Натан Альтман).

Очень оригинально проявлялся национальный стиль в творчестве М.Шагала, Н.Альтмана, Эль Лисицкого, Д.Штеренберга, Р.Фалька, И.Чашника, А.Тышлера, С.Никритина, И.Рыбака и других мастеров, ведь они развивались в русле русского авангарда. Безусловно связанные с еврейской средой, они все же осознавали себя русскими художниками. Начало XX века можно назвать временем расцвета еврейской литературы, театра, еврейского национального движения. Но в работах участников выставки еврейская тема проявляется чаще только в сюжетах. Они обращались к еврейской тематике, используя авангардистские средства и приемы.

Для Шагала в 1910-е Витебск был неиссякаемым источником вдохновения. Он перерабатывал в творчестве впечатления детства, особенности еврейского мышления, наивного восприятия мира, одухотворяя бытовые ситуации («Аптека в Витебске»). Мастер супрематической архитектоники и объемного супрематизма Илья Чашник представлен эскизом орнамента и супрематической композицией.

Особенность выставки и в том, что зритель не только задумывается об альтернативной истории отечественного авангарда, но и получает удовольствие от созерцания качественных, редко демонстрируемых работ, таких, например, как экспрессивные, эмоционально выразительные картины Фалька 1910–1920-х, когда он любил яркие цветовые сочетания.

Давид Штеренберг, сформировавшийся как художник в Париже, где рождался авангард XX столетия, один из лучших учеников Кеса ван Донгена, избрал в качестве формы для экспериментирования натюрморт. Препарируя структуру, конструкцию, самую суть натюрморта, он пытался выразить сложные проблемы. Предметы на его холстах чрезвычайно лаконичны, это почти знаки.

Художники «второго авангарда» сумели выбрать путь свободы в искусстве. Благодаря специфическому менталитету участники выставки находили яркие визуальные формы протеста против советского режима с его гонениями и репрессиями. И каждый выбирал свою формулу, не противопоставляя себя нонконформизму, а являясь органичной его частью. Многие из них получили признание на Западе.

О.Рабин. Рубль. 1966

Метафизическая белизна картин Владимира Вейсберга рождает ощущение абсолютной гармонии, он словно отчуждает себя от социальной активности мира. Захватывает «дематериализация» его работ с тающими контурами предметов. Мастер стиля «белого на белом», он создавал неповторимые, насыщенные тональными колебаниями, светящиеся изнутри субстанции. В действительности предметы на его картинах не «белые», они составлены из тончайших цветовых отношений.

Живопись Оскара Рабина, жутковатая, экспрессионистическая, с шероховатой фактурой, темным колоритом, с толстыми черными контурами, деформацией, нарочитой грубостью, была вызовом идеологическим штампам. Его художественный мир далек от праздничной риторики современного искусства. На картинах Рабина мы видим ворон и котов, воблу и бутылки, газеты и иконы, окраины и кладбища. А мастер штриха и линии, певец белого листа Дмитрий Лион воспевал в своих работах идею единства письма и рисунка, он нашел свою формулу цветового построения картины, гармонизации цвета.

Глумятся, пугают гротескные, демонические образы Олега Целкова — маски, загадочные застывшие личины с глазами-щелочками: символы тоталитарного мира. Эдуард Штейнберг творил свои миры из легких, парящих геометрических форм в нежных гармоничных тонах, соединяя мистическую идею символизма с пластической системой супрематизма. А «Цветы» Владимира Яковлева кажутся странниками, потерянными душами.

Московские концептуалисты и представители соц-арта (И.Кабаков, Э.Булатов, В.Комар, А.Меламид, А.Пивоваров, О.Рабин, В.Янкилевский…) нашли подходящие формы для демонтажа штампов советской действительности, напоминая об эфемерности любой художественной правды. Они сумели выявить живую суть языка, освобождая его от лживых официальных лозунгов, от демагогии советских политиков.

Очень своеобразно материализуется этот язык у Ильи Кабакова. Создатель новой формы станковой картины Эрик Булатов изобретательно трансформировал символы советской эпохи (лозунги, плакаты), создавая глубокие внутренние пространства. Виталий Комар и Александр Меламид, ловко манипулируя заимствованными или воссозданными предметами, лозунгами, плакатами, находят оригинальный способ пародирования изобразительных штампов. Они, авторы работ на темы официальных мифов советской истории, работают в «большом стиле», в стиле академической исторической живописи и в духе «магического реализма».

Какая же она, непостижимая еврейская душа? Возможно, национальные особенности в творениях евреев-художников не сразу бросаются в глаза, сокрыты в глубине, поскольку мастера использовали в своих работах универсальный авангардистский язык. Но эти особенности все же проявляются — в тонкой иронии, особом подходе к сюжетам, особых способах заполнения поверхности холста, особом внимании к слову.

Выставка позволяет задуматься об очень важной проблеме: сохранении национальной идентичности в эпоху глобализма.

искусство (сентябрь) 2015

Дополнительные материалы находятся в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

Галерея

журнал

Искусство – Первое сентября

1-е полугодие 2016 года

ПОДПИСКА

на сайте www.1september.ru и в почтовых отделениях РФ

Индекс	Название издания	Периодичн. в полугодие	1 месяц		6 месяцев	
			Каталожная цена (руб.)	Подписная цена (руб.)	Каталожная цена (руб.)	Подписная цена (руб.)
Название блока в разделе «Журналы»	**ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ. ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА** (499)249-31-38					
79067	**Искусство – Первое сентября. Бумажная версия** *В июне не выходит. Подписка на июнь не принимается* *(-) 160 г 64 стр.*	5	440.00		2200.00	
12688	**Искусство – Первое сентября. Электронная версия на CD (полная копия бумажной версии)** *В июне не выходит. Подписка на июнь не принимается* (-) *75* г	5	160.00		800.00	
сайт 1september.ru	**Искусство – Первое сентября. Электронная версия**	5	–		–	500.00

Подписку принимают во всех отделениях связи Российской Федерации, а также на сайте www.1september.ru

При подключении школы к проекту «Школа цифрового века» (см. digital.1september.ru) каждый учитель получает доступ ко всем журналам Издательского дома «Первое сентября». Стоимость подключения школы на год – 6 тыс. рублей независимо от количества учителей

При оформлении подписки на сайте оплата производится по квитанции в отделении банка или электронными платежами on-line

VISA MasterCard QIWI WebMoney

Афиша выставки «Хрустальный дворец». Дизайн А.Черняка. 2014

Генерал-губернаторский дворец. Архитектор Ф.Ф. Вагнер, инженер К.Е. Лазарев. 1859–1862. Один из корпусов Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

Выставка «ХРУСТАЛЬНЫЙ ДВОРЕЦ»

Чудеса стеклоделия

В мартовском номере журнала «Искусство» была опубликована статья «Золотая кладовая Сибири» — рассказ о коллекции Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, которому в декабре 2014 года исполнилось 90 лет.

К юбилею в генерал-губернаторском корпусе музея открылась экспозиция «Хрустальный дворец. Художественное стекло XVIII–XXI веков». Предлагаем читателям совершить виртуальную экскурсию по выставке.

Людмила Ведерникова, хранитель коллекции керамики и стекла

Иван Гольский, научный сотрудник фонда керамики и стекла, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля

Ваза «Физалис». Мануфактура «Братья Дом». Нанси. Франция. 1905–1910

Выставка «Хрустальный дворец» — первый крупный проект, посвященный стеклу. Коллекция музея из 800 произведений из стекла и хрусталя демонстрируется на экспозиционных площадях Дворца генерал-губернатора Западной Сибири и Степного края. Собственно, сам дворец — это экспонат № 1.

Было разработано тематическое решение экспозиции: в каждом из шести залов нашли отражение временные, географические, исторические и технологические аспекты развития мирового стеклоделия.

ПЕРВЫЙ ЗАЛ — «МАГИЯ ВОСТОКА»

Зрителя встречает одно из сокровищ музейного собрания — тронное кресло последней российской императрицы Александры Федоровны. Его буддийские мотивы задают тему залу. Экзотика Востока демонстрируется как в подлинных вещах Китая и Японии, так и в европейских репликах «в восточном вкусе».

Китай представляет искусственный бонсай — цветущее дерево дикой сливы Мэй, Японию — чашечка молочного стекла, имитирующая фарфор с традиционной росписью. Произведения мастеров Южной Богемии в подражание Японии, выполненные из гиалитового стекла, напоминают лаковые шкатулки: их черный цвет эффектно подчеркнут золочеными драконами в росписи. Изделия Северной Богемии, декорированные в технике «расчесанных» цветных нитей, вызывают в памяти египетские бальзамарии.

Вазы знаменитого французского многослойного стекла, выполненные на предприятиях Эмиля Галле, братьев Дом и на российском заводе в Гусь-Хрустальном в технике травления, представляют стиль модерн, возникший, как известно, не без влияния искусства Японии.

Произведения Императорского стеклянного завода в Петербурге своей формой и росписью цветными эмалями отсылают к искусству Персии и Византии. Необычно экспонируется флюоресцирующее урановое стекло российских заводов: нижняя подсветка витрины светодиодными лампами сменяется ультрафиолетовой, создавая поразительный эффект внутреннего свечения стекла.

Массивные бокалы богемского стекла и немецкие вазы, скорее похожие на большие кубки, поддерживают тему дворцовой парадности. Ее продолжают предметы российского производства — штоф и бокалы с гравированными монограммами Елизаветы Петровны и Екатерины II. Здесь же разместились стопы с резными маргаритками и виноградом, парадные кубки с пасторальными и охотничьими сценками, декорированные в технике матовой гравировки — самым ранним приемом холодной обработки стекла.

В зале представлены также предметы из частной коллекции омича Евгения Николаевича Журавлева. Наиболее

Чашка. Япония. Йокогама. Имура. 1890–1920-е

Тарелка. Богемия. Завод графа Георга фон Бюкуа. 1820–1840-е

Ваза «Вероника». Мануфактура Э.Галле. Нанси. Франция. 1904–1906-е

Бонсай «Цветущая слива». Китай. 1850–1900

Искусство выращивания карликовых деревьев возникло в Китае в раннем Средневековье, одновременно с формированием эстетического миросозерцания. Гордость этим культурным достижением усиливается в представленном дереве использованием совершенных искусственных материалов, также изобретенных китайцами. Это фарфор, стекло, бумага и шелковая нить.

Тронное кресло императрицы Александры Федоровны. 1908

На обратной стороне спинки кресла на прямоугольной металлической дощечке выгравировано: «Поднесено Ея Императорскому Величеству Государыне Императрице Александре Федоровне депутацией от калмыцкого народа Донской области во главе с Бакшою Донских калмыков 25 ноября 1908 года в Царском Селе».

примечательны флаконы для нюхательного табака, относящиеся к периоду династии Цин (1644–1911).

Ранние табакерки китайских мастеров в виде маленьких бутылочек очень простой формы, снабженных миниатюрной ложкой, носили на поясе. Быстро утратив свое утилитарное назначение, они становятся исключительно предметами любования. Самые качественные табакерки вначале изготавливались в пекинских придворных мастерских, где применялся способ рельефной обработки накладного стекла, количество разноцветных слоев которого могло доходить до десяти.

На выставке демонстрируются табакерки в виде карпа и цикады, кочанного салата и пекинской капусты, тыквы и бамбука. Больше всего они напоминают изделия из камня, виртуозно обработанного резьбой. Благодаря форме и мотивам декора, имеющего глубокий символический смысл, табакерки становятся еще и благопожелательными амулетами, ведь изображения карпа, лотоса, тыквы, персика в китайской мифологии олицетворяют счастье, здоровье и долголетие. Популярные изображения Конфуция и его учеников представлены на табакерках, выполненных, как и другие предметы, с потрясающим мастерством.

Подробная аннотация рассказывает историю стеклоделия — от его появления на Ближнем Востоке до широкого развития в Причерноморском бассейне, включая основные этапы формирования и главные достижения этого важнейшего из ремесел — сложного сочетания науки, мастерства и искусства.

Набор для салата. Фирма «Братья Пальме-Кёниг и Хабель». Богемия. 1900–1910

Графин. Рюмка. Дятьковская хрустальная фабрика Мальцова. 1850-е

Урановое стекло окрашивается оксидом урана (молекулярный краситель) во флюоресцирующий в ультрафиолетовом свете зеленый цвет. Различают «желтое» (т.е. желто-зеленое) и «зеленое» (т.е. зелено-желтое) урановое стекло. Рецептуры обоих видов были разработаны Иозефом Ридлем в Богемии в 1830–1848 гг. и названы им в честь жены Анны Annagelb и Annagreun.

Табакерка (Конфуций). Китай. XIX в.

Табакерка (карп). Китай. 1850–1900

Кувшин в «восточном» стиле. Императорский стеклянный завод. 1880–1890-е. По рисунку И.И. Муринова

Новшество для русского художественного стекла 1880–1890-х гг.: использование росписи прозрачными эмалями, изобретенными, вероятно, под руководством технолога С.П. Петухова. Эмали — это силикатные краски на основе окислов металлов, смешанных с флюсом (легкоплавким стеклом), растертые в порошок и разведенные в масляной среде. Эмаль наносится кистью на изделие и затем обжигается.

Графин из сервиза яхты «Держава». Императорский стеклянный завод. По проекту И.А. Монигетти. 1871–1873

Рисунки убранства интерьера и парадного сервиза для яхты «Держава» выполнены в русско-византийском стиле. В описи имущества «Державы» 1890 г. – «парадный императорский» сервиз, состоящий из 816 предметов фарфора, 1428 предметов стекла и 802 предметов серебра. Банкетный живописный сервиз из стекла обошелся в 20 760 руб.

Предметы из «Готического сервиза» Зимнего дворца. По проекту архитектора И.А. Иванова (?). Императорский стеклянный завод. 1830-е

Предметы из «Банкетного сервиза» (приданого) великого князя Алексея Александровича (?). Императорский стеклянный завод. 1869–1887

Предметы сервиза с великокняжеским вензелем «А» фигурируют в фильме «Октябрь» (1927, реж. С.Эйзенштейн и Гр.Александров). Ряды бокалов и графинов в сравнении с рядами игрушечных солдатиков иллюстрируют бессмысленность имперских политических игр.

ВТОРОЙ ЗАЛ — «АЛМАЗНАЯ ГРАНЬ»

Природный горный хрусталь благодаря своей прозрачности и способности поддаваться обработке резьбой и гранением издавна находился под пристальным вниманием мастеров стекла. Совершенствуя материал, они стремились достичь максимальной степени прозрачности. Возможно, поэтому уже первые изделия из чистого и почти бесцветного стекла стали называть в разных странах хрусталем (от др.-греч. κρύσταλλος — лед). Но только в конце XVII столетия в Англии было сварено стекло с добавлением оксида свинца, удивившее своих создателей неожиданной тяжестью, необыкновенной прозрачностью и особым блеском поверхности.

Позже, применив к нему известный метод обработки драгоценных камней, английские мастера получили знаменитую игру алмазной грани. Эта игра, построенная на эффектах преломления и многократного отражения света, заставляла ослепительно сверкать полированные поверхности, а их пересечение, образуя целый ряд полных или усеченных призм, приводило к эффекту дисперсии — разложению света на составляющие его цвета, вызывая радужное сияние. Начиная с XVIII века и по сей день хрусталь сверкает, искрится своими резными гранями и поражает удивительным «хрустальным» звоном.

В этом зале зритель знакомится с техникой алмазной грани на примере произведений Императорского стеклянного завода в Петербурге и частных предприятий. Это прежде всего изделия из бесцветного хрусталя, созданные в стилях классицизма и ампира в соответствии с эстетическими вкусами времени. Такова ваза усеченной овоидной (яйцевидной) формы, чья сдержанность и некоторая строгость усилена декором, а блеск и сияние граней подчеркивают совершенство изделия.

Редкостью для музейных собраний является большого размера хрустальный поднос для холодного завтрака и графин с росписью золотом, созданные на Императорском стеклянном заводе на рубеже XVIII–XIX веков.

Во второй трети XIX столетия на Императорском заводе были изготовлены сервизы почти для всех резиденций Петербурга. На выставке представлены предметы «Готического сервиза» Зимнего дворца, сервиза «С резьбою виноградных

листьев», «Бахметевского» парадного сервиза, использовавшегося при коронации русских императоров в Кремлевском дворце.

В омской коллекции хранятся чаша из парадного сервиза, подаренного августейшими родителями великой княжне Ольге Николаевне по случаю ее бракосочетания, и предметы «Банкетного сервиза» с великокняжеским вензелем «А» под короной из приданого великого князя Алексея Александровича.

Помимо крупных заказов на сервизы для резиденций многочисленной императорской фамилии, завод регулярно исполнял распоряжения на изготовление сервизов для императорских яхт. Эта страница истории на выставке представлена графином с росписью из сервиза яхты «Держава» императора Александра II.

В большом настенном зеркале в обрамлении хрустальных канделябров отражается массивная шаровидная ваза с декором из веток вишни — подлинное украшение зала.

Звонким аккордом в зале звучат изделия Императорского завода: высокая трехъярусная ваза для фруктов и цветов глушеного голубого стекла, ваза молочного стекла с терракотовой росписью «на манер греков», кобальтовый стакан с росписью золотом и серебром, креманка золотого рубина, зеленые бокалы уранового и хромового стекла для рейнского вина.

В двух подвесных витринах размещены стаканы — от самого большого, предназначенного для пива, до крохотной стопки для водки, а также бокалы и рюмки самых разнообразных форм и декора.

Аннотация этого зала раскрывает сложный и драматичный путь развития стеклоделия в России: от указов царя Алексея Михайловича об устройстве Измайловского завода «про обиход великого государя» до экспериментов с цветным стеклом Михаила Ломоносова. Здесь рассказывается и об истории Императорского стеклянного завода и многочисленных частных предприятий, развитие которых уже к концу XVIII века позволило русскому стеклоделию встать вровень с европейскими производствами.

Ваза-геридон.
Императорский стеклянный завод.
1850–1890 (?)

Раструб верхней части вазы предназначен для размещения букета цветов. «Особенные украшения для стола, многоярусные геридоны с фруктами и сладостями (провинциальные дворяне назвали их плодоменажами) поражали воображение гостей...»

Ваза. Императорский стеклянный завод.
По рисунку И.И. Муринова (?)1890-е

Ваза в «этрусском вкусе».
Императорский стеклянный завод. 1790-е

«Этрусским стилем» во второй половине XVIII в. называли ранний неоклассицизм, художники которого ориентировались на памятники римского, «этрусского», как тогда говорили, искусства, обнаруженные в 1760-х гг. при раскопках Геркуланума, Помпей и Стабии, погибших при извержении вулкана Везувия в 79 г. н.э.

Ваза. Императорский стеклянный завод.
1820-е

виртуальная экскурсия

Ваза-жардиньерка. Императорский стеклянный завод. 1855–1881. По проекту В.Босе (?). Декор по аллегорическим рисункам Ф.Буше «Воздух» и «Земля».

ТРЕТИЙ ЗАЛ — «ЗАЗЕРКАЛЬЕ»

Из всех предметов обихода зеркало — самое противоречивое и загадочное, с ним связано множество мифов и легенд о взаимоотношениях человека со своим отражением-двойником. В зеркале видели как инструмент исправления нравов, так и атрибут порока. В пушкинской сказке зеркало может сказать неприятную правду самой царице: «Свет мой зеркальце! Скажи… Я ль на свете всех милее?» — «Ты прекрасна, спору нет, но живет без всякой славы… та, что все ж тебя милей…»

Тему зала задает гарнитур середины XIX века — зеркало с консолью, выполненное в причудливых формах рококо — стиля XVIII столетия. Творчество Франсуа Буше — ярчайшего представителя галантного стиля — нашло отражение в росписи ваз молочного стекла, ранее принадлежавших убранству Ново-Михайловского и Каменноостровского дворцов. Ваза-жардиньерка в золоченой бронзе, поступившая в музей в 1925 году с серьезными повреждениями, впервые предстала перед зрителем после сложной комплексной реставрации.

Туалетному столику с зеркалом уделял внимание и стиль модерн. В витринах демонстрируются подсвечники, лампа с бисерной бахромой, лотки, пудреницы, шкатулки, миниатюрные фигурки животных и птиц, вазы и вазочки, флаконы и флакончики — предметы особого женского мира. В большом разнообразии окраски стекла предстают на выставке узкие четырехгранные вазы для искусственных цветов, так называемые косточки, необычайно популярные на рубеже XIX–XX веков.

Особое внимание уделено флаконам — небольшим изысканным «хранилищам» волшебных ароматов. В 1709 году появляется одно из лучших ароматических средств — одеколон, торговая марка духов, созданных Йоганном Марией Фарина. С этого времени ароматы начинают делить на женские и мужские. Раздел парфюмерных флаконов в музейной коллекции только складывается: в многочисленных ячейках подвесных витрин расположились флаконы российского, советского и европейского производства. Состав экспонатов в них постоянно пополняется благодаря участию зрителей.

ВЫСТАВКА «ХРУСТАЛЬНЫЙ АВОРЕЦ»

Ваза. Императорский стеклянный завод. 1874. По проекту В.Босе (?). Декор по рисунку Ф.Буше

Аннотация зала, помимо обозначенных выше тем, прослеживает историю изготовления зеркал от каменных и металлических до зеркального стекла, обретшего после долгих поисков безопасный для жизни мастеров способ его производства. Технологическое открытие XIX века, решившее эту проблему, совершил француз Франсуа Пти-Жан, разработавший метод «озеркаливания» стекла серебром вместо ртути, добившись при этом более ясного и четкого отражения.

Флаконы для духов. СССР (?). 1954

Вазы «Берцовая кость». Россия. 1900-е. СССР. 1920–1950-е

Флакон. 1850–1900 (?)

Несессер (фр. nécessaire — необходимый) — специальный контейнер (сумка, шкатулка, футляр и пр.) для мелочей. Как правило, в несессере для каждого предмета имеется специальное отделение. Впервые слово появилось в обиходе французских аристократов начала XVIII в., совершавших длительные путешествия. В начале XX в. несессеры в стиле ар-деко стали частью модного образа женщины

Предметы из несессера. 1908–1910

Бутылка (бюст А.С. Пушкина). Завод Альбрехта Ликфельда (?). 1890

С.Ф. Либрович в издании «Пушкин в портретах» (СПб., 1890) писал: «Пушкинская бутылка. Итак, те любители водки, которые вместе с тем являются любителями... поэзии, имеют теперь возможность в одно и то же время пить живительную влагу и созерцать голову поэта... До такой странной популярности не дошли ни Шекспир, ни Гёте, ни Мольер, ни Мицкевич, и «пушкинская» бутылка является поистине совершенно оригинальным изобретением».

Стакан в виде сапога. Никольско-Пестровский завод Бахметьевых (?). 1890-е (?)

Пивной бокал в форме сапога относится к типу заздравных сосудов. Как гласит легенда, он появился в результате шуточного спора: одному генералу, одержавшему победу в сражении, пришлось выпить пива из собственного сапога. Особо востребованы стаканы-сапоги стали во время Первой мировой войны, их использовали в ритуалах посвящения и братания.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЗАЛ — «ХРУСТАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК»

Новогоднее застолье невозможно без звона и блеска хрустальных бокалов. Взрослый семейный праздник сложно представить без «детского», с его неизменной елкой. По этому принципу праздничная тема витрин с питейными и мерными сосудами во всем их многообразии объединена с коллекцией елочных игрушек в ячейках подвесных шкафов.

В одной витрине — стопа, созданная богемскими мастерами в середине XVIII века, соседствует с братиной и ковшом, выполненными по эскизам Елизаветы Бём на Дятьковском заводе Мальцовых в 1900-х годах. Рядом со стаканом в виде сапога завода Бахметьевых (?) — высокий бокал с гравированной надписью «Пиво заводовъ Ф.А. Злаказова С-вей. Екатеринобургъ, Ирбитъ» и пивные бутылки. В соседней витрине экспонируется известный набор Бём со штофом на подносе в окружении стопок (1897), фигурные бутылки в виде бюста Пушкина и сидящего медведя, а также необычной формы «лежащая» бутылка для искусственных минеральных вод, изготовленная в Петербурге.

Третья витрина посвящена разным способам формования стекла, основанным на его свойстве переходить из жидкого состояния в твердое и обратно через вязкую фазу. Посетители знакомятся как с методом свободного выдувания — самого удивительного процесса изготовления изделий (скульптурный «сосуд-медведь»), выдувания с применением формы (крынка, банка для варенья, мухоловка, чернильница и бутыль, именуемая в народе «четвертью»), так и со способом прессования изделий (поднос с рельефной надписью «Приветствую васъ хлебом и солью»). Экспонаты позволяют узнать, как способность стекла к свободному течению применяется при литье скульптур (техника моллирования).

В остальных витринах зала представлены изделия советских мастеров стекла, связанные с темой праздника: сервизы и декоративные композиции, в которых повторяются или угадываются формы бокалов и кубков.

Бутылки. Стекольный завод наследников А.Ф. Поклевского-Козелл (?). 1890–1910-е

Братина с ковшом-черпаком. Дятьковская хрустальная фабрика Акционерного общества Мальцовских заводов. 1900-е (?). По модели Е.М. Бём

Братина — чаша для кругового братского питья. Из большой братины черпали ковшами. Ковш также употреблялся и как питейный сосуд, и как мера объема жидкости. На братине надпись: «Чару пить здраву быть»; на ковше-черпаке: «Во здравие».

виртуальная экскурсия

Водочный набор. Дятьковская хрустальная фабрика Акционерного общества Мальцовских заводов. 1897. По модели Е.М. Бём

Среди работ Елизаветы Бём, отмеченных на Всемирной выставке в Чикаго 1893 г., был набор, состоящий из штофа, двенадцати стопок и подноса. Художница избрала зеленый цвет стекла, форму штофа и технику эмалевой росписи, свойственные русскому народному стеклу XVIII в. Сервиз Бём пользовался большим спросом. Он вошел в прейскурант завода и выпускался значительными тиражами.

Стопа. Богемия. 1700-е

Мухоловки. 1900–1910-е (?)

В.Шевченко. Композиция «Метаморфозы». 1976. Стекольный завод «Красный Май», Тверская обл.

Х.Пыльд. Ваза «Морское дно». 1956. По эскизу В.И. Мухиной. Ленинградский завод художественного стекла

Б.Смирнов. Декоративная композиция «Стеклодувы». 1961. Ленинградский завод художественного стекла

С.Коноплев. Композиция «Знамена». 1976. Стекольный завод «Красный Май», Тверская обл.

ПЯТЫЙ ЗАЛ — «ПОЭЗИЯ СОВЕТСКОГО СТЕКЛА»

Это зал славы отечественного стеклоделия, галерея советского авторского стекла. Посетителям предоставлена редкая возможность увидеть экспонаты в открытом показе, ибо стекло за стеклом неминуемо теряет легкость авторской задумки, перестает дышать. На короткий срок музей снимает барьеры между зрителем и произведением и позволяет почувствовать, как эти вещи представляли СССР на международных выставках.

В конце 1939 года на базе ленинградской зеркальной фабрики открывается экспериментальный цех по созданию художественных образцов для стекольной промышленности. Творческую группу, состоящую из лучших химиков и технологов по стеклу, возглавила Вера Мухина, ею были приглашены живописец Николай Тырса и график Алексей Успенский. Этому небольшому коллективу удалось поработать вместе чуть более года. Они заложили основы современного облика изделий, создали совершенно новые формы при минимуме декора, получив звучную галерею образцов художественного стекла.

В 1979 году в омский музей были переданы 34 предмета из музея Ленинградского завода художественного стекла — произведения художников, по которым можно проследить историю развития советского стеклоделия. Наиболее ценны и значимы вазы, выполненные в 1939–1941 годах Алексеем Успенским. Отдать дань уважения Вере Мухиной позволяет ваза «Морское дно», выдутая по ее модели и гравированная в 1956 году Хелле Пыльд.

Борис Смирнов, признанный лидер ленинградской школы стеклоделия, генератор идей, воспитавший целое поколение художников, представлен своей программной работой «Стеклодувы» (1961).

Особое внимание в зале уделено открытию сульфидно-цинкового стекла в лаборатории Ленинградского завода художественного стекла. Именно его называют «русским чудом» за неисчерпаемое богатство цвета при неизменности состава массы. Множество оттенков цвета создается изменением температурного режима, без использования дорогостоящих компонентов.

Сульфидно-цинковое стекло обязано своим появлением в 1958 году технологу Евгении Ивановой и инженеру Александру Кирьенену. В 1959 году этот новый материал осваивает завод «Красный Май», ставший единственным предприятием, где сульфидное стекло закрепилось как непременное звено заводского ассортимента.

Сергей Коноплев использовал пламенеюще-красный сульфид для создания композиции «Знамена». Эти знаковые для художника работы в 1982 году были помещены на обложку альбома «Советское цветное стекло». Их знает весь мир.

Виктор Шевченко представлен в зале композицией 1979 года «Метаморфозы». Он сумел дать сульфидному стеклу своеобразную цветопластическую трактовку. Его текучие монументальные формы-объемы тяготеют к организации пространства, они созданы для размещения в интерьере больших общественных зданий.

В зале широко представлено творчество художников и технологов-экспериментаторов Людмилы и Дмитрия Шушкановых. Они создали неповторимое по структуре многоцветное стекло.

Любовь Савельева, свободный художник и поэт, представлена в зале в обеих ипостасях. Штоф 1977 года из красномайского сульфида «Стеклодув» дополняется образной росписью и поэтическими строчками автора.

В аннотации зала содержатся сведения об истории стекольных заводов нашей страны, продукция которых обладает своим неповторимым обликом. Анализируя этапы развития отечественного стеклоделия, куратор выставки заостряет внимание на периоде 1960–1980-х — времени, когда художественное стекло впервые становится стилеобразующим материалом.

ШЕСТОЙ ЗАЛ — «АРТ-СТУДИЯ»

В последнем зале выставки представлены работы студентов и преподавателей кафедры монументального и декоративного искусства факультета искусств Омского государственного педагогического университета. Это курсовые, дипломные и выставочные проекты, выполненные в техниках витража и фьюзинга (спекания). Созданные в наши дни, они динамичны, жизнерадостны, разнообразны. Стекло тяготеет к насыщенному открытому цвету, к масштабности форм.

Отдел пропаганды и музейной педагогики проводит в этом зале игровые и обучающие занятия, представляя свойства оптики стекла, в зале проходят мастер-классы по росписи елочных шаров и стеклянных сувениров. Здесь демонстрируются фильмы, где можно увидеть, как мастера создают произведения из этого волшебного материала, используя самые разные приемы его формообразования и редкие техники декорирования.

искусство (сентябрь) 2015

Дополнительные материалы находятся в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

Л.Савельева. Штоф «Стеклодув». 1977. Стекольный завод «Красный Май», Тверская обл.

Д.Шушканов, Л.Шушканова. Композиция «Весеннее настроение». 1978. Львовская керамико-скульптурная фабрика

Александр Винницкий

Известный во многих странах композитор, аранжировщик, гитарист. Преподавал в Государственном музыкальном училище им. Гнесиных и в Тартуском университете. В настоящее время работает в музыкальной и общеобразовательной школах, ведет летние и зимние гитарные школы, дает мастер-классы, преподает в собственной гитарной студии.

Александр Винницкий

В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО... ВСЕ!

Александр Винницкий

Э.Нольде.
Буйно танцующие дети.
1909. Городской музей,
Киль

Беседовала Мария Шенталинская

М.Ш. *Александр Иосифович, я знаю, что вы занимаетесь композиторской и концертно-исполнительской деятельностью, но, помимо этого, вы являетесь еще и автором многих уникальных образовательных программ, охватывающих практически все возрасты. Мне хотелось бы поговорить с вами о детских программах. И первый вопрос будет достаточно общий. Насколько важен детям именно джаз? И что джаз как некая система дает для детского музыкального развития?*

Александр Винницкий. Джаз для меня не только музыка, но и определенный язык, образ жизни, образ мышления. Основными характеристиками языка джаза являются ритмическая пульсация и импровизация, которые я использую в начале обучения. Особенно это важно в донотный период, когда ребенок еще не знает нот, не соприкоснулся с трудностями исполнительства, а только входит в музыку без зажимов и страхов, эмоционально, как бы с чистого листа. И вот

Ж.Дюбуффе. Большой джаз-бэнд. 1944. Музей современного искусства, Нью-Йорк

здесь, я считаю, важно обращать внимание, как в ребенке проявляется его природа.

У всех детей разные способности — чувство ритма, слух, пластика, координация. С этим багажом они приходят в музыкальный мир, впервые переступают порог музыкального заведения, встречаются с педагогом. По моему убеждению, вхождение в мир музыки должно означать не только изучение нотной грамоты, но и развитие опоры на природные слуховые данные. Нужно развивать связь с инструментом, не теряя при этом своей слуховой природы и самое главное — ритмической свободы.

Для этого необходимы специальные занятия по ритмике и основам импровизации, а так как наш музыкант только начинающий, ему сначала нужны очень простые упражнения — как на инструменте, так и без него. Такие занятия должны сразу же, с первых же шагов, быть включены в процесс обучения одновременно с изучением нотной грамоты или, может быть, даже нотная грамота чуть-чуть попозже. Резкое переключение в рациональное изучение нотной грамоты не должно убивать естественную радость от музыки.

Существует в мире несколько систем, когда детей учат играть на инструменте раньше, чем они начинают изучать ноты. Например, методика доктора Сузуки или немецкая система Kinder Music. В российских условиях их применять не очень просто. Но в русской музыке такие традиции тоже существуют.

М.Ш. *Вы имеете в виду традиционную русскую музыку?*

А.В. Да, традиционную русскую музыку, ту, что мы могли услышать в деревнях или у тех, кто собирает фольклор в экспедициях. К сожалению, в городе она утратила свою импровизационность, утратила этот первобытный ритм, который передается от человека к человеку при вождении хороводов, при пении, в коллективном сотворчестве. Именно этот элемент джаза — ритмическая пульсация и импровизация — существует в этнической русской музыке, в русской культуре. Это нам близко.

Современный джаз сложен и многообразен, но в нем остается и архаический, базовый, корневой уровень, который зиждется на том же, что и этническая музыка. Ученик, от которого требуется только выучить, где находятся ноты, чисто интонировать при пении и зазубрить фамилии композиторов, вырастет не музыкантом, а бухгалтером — носителем мертвой информации. Нужно

В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО... ВСЕ!

научить ребенка пропускать исполняемую музыку через тело.

Что я имею в виду? Моя система упражнений, тренингов направлена не на сложные ритмы, допустим, Бразилии или Кубы, а на простые, чтобы тело почувствовало ритм, погрузилось в него, обрело свободу и получило удовольствие от этого. Нужно, чтобы ритм внутри тела рождал метрическую устойчивость и предсказуемость, чтобы он сочетался с артикуляцией произнесенных слов, слогов. В конце концов это ощущение переходит на музыкальный инструмент, который ребенок выбирает: гитара, скрипка, фортепиано, любой другой. То есть музыка, рожденная внутри тебя не только в момент извлечения звука, а чуть раньше, — это как мысли, которые мы произносим вслух. Когда ученик извлекает звук, его уши констатируют факт, который исправить нельзя. Звук уже родился. Формирование внутренней ритмической свободы, участие тела, развивает в ученике чувство предслышания, предощущения, которое, я думаю, имеет этнические корни. И джаз также опирается на эти базовые чувства.

Поэтому, когда ребенок реагирует на музыку, подпевает, качается, притопывает, попадает в ритм, — это первые признаки его музыкальных способностей. Мы забываем, что такие гении музыки, как Бах, Верди, были великие самоучки. Обратите внимание, как они учились. Верди учился, слушая музыку свадебных ансамблей скрипачей. Бах учился, изучая партитуры и слушая музыку, анализируя ее по партитурам. То есть их природа развивалась естественно, все дальше и дальше… Таких примеров выдающихся музыкантов и композиторов можно привести много. А в джазовой музыке их большинство.

М.Ш. *Что делать с тем, что на занятия приходят дети с разными способностями? Когда приходят ребята, которые не могут интонировать заданный звук, мелодию, их чаще всего отсеивают, не берут, например, в музыкальную школу. Родители начинают думать, что у ребенка нет музыкальных способностей и он растет с диагнозом «медведь на ухо наступил». Мне такое часто приходилось слышать уже от взрослых.*

Винницкий. Если я правильно понял вопрос: что делать педагогам и родителям с теми детьми, которые обладают средними и ниже средних способностями?

С природой не поспоришь. Но если нет музыкальных способностей, это не означает, что дверь в музыку закрыта. Не забывайте, что тех, кто любит и слушает музыку, гораздо больше, чем ее исполнителей. Поэтому я считаю, что в любом случае ребенок должен слушать хорошую музыку с самого начала своей жизни, а возможно, еще и раньше. К тому времени, когда принимают решение, заниматься музыкой или нет, у ребенка должен быть сложившийся вкусовой ориентир. И вопрос, станет ли он музыкантом или будет только благодарным слушателем, во многом зависит от того, *что* он слушал и *что* ему давали слушать.

Как и вся музыка, джазовая имеет свои уровни сложности. Если ребенок услышит ранний джаз, я думаю, он сможет почувствовать основные его элементы — это завораживающий ритм, оригинальная манера исполнения и танцевальность. Если мы музыку будем воспринимать как духовную пищу, то надо выбирать ее так же тщательно и даже привередливо, как мы выбираем пищу телесную.

М.Ш. *Как вы относитесь к жесткой, агрессивной музыке? Ведь в традиционной народной музыке достаточно много агрессивной ритмической формы. И дети ее слышат с рождения.*

Винницкий. Наверное, вы имеете в виду все-таки «припопсованные» формы народной музыки, где и проявляются зачастую и агрессивность, и дурновкусие.

В исполнении музыкальных произведений всегда присутствуют в той или иной степени человеческие эмоции. Они рождаются от отношения исполнителя к жизни, к самому себе в этой жизни и от желания говорить на языке музыки со своими слушателями. Если в самом исполнителе есть агрессивная позиция, разлад, мы ее всегда услышим и почувствуем.

Сегодня существует много агрессивных форм в разных жанрах. Ребенок, не имеющий ни жизненного опыта, ни опыта оценивать музыку, может воспринимать агрессивную музыку как эмоциональную, а пошлую — как веселую. Я думаю, что в период формирования вкуса у ребенка окружающие его взрослые могут влиять на это, слушая дома или на концертах хорошую музыку вместе с ним, комментируя ее. Здесь важно понимать, что Музыка — это воображаемый мир, и ребенок должен иметь о

ПОРТРЕТЫ ИЗВЕСТНЫХ ДЖАЗОВЫХ МУЗЫКАНТОВ

Квартет Дейва Брубека. 1966

Оркестр Глена Миллера. 1939

Билли Холидей. 1947

Элла Фицджеральд. 1940

Уинтон Марсалис.1982

Луи Армстронг. 1964

Рей Чарльз. 1980

Испанский гитарист
Густаво Монтесано

нем представление как о мире большом и разнообразном, в котором есть добро и зло, радость и страдание, веселые путешествия и грустные моменты.

Я считаю, что некоторые музыкальные стили в раннем возрасте слушать нежелательно. Например, если маленький ребенок вместе с родителями ходит на рок-концерты «тяжелого металла» или слушает это дома, скорее всего другую — классическую, джазовую — музыку он будет воспринимать как «нудную». У него может деформироваться вкус, представление о ритме, у него могут появиться изменения в пластике, речи, координации движений, может наблюдаться некая истеричность. Музыка и характер ее исполнения оказывают мгновенное эмоциональное воздействие на человека, а на ребенка в еще большей степени. Именно поэтому нужно внимательно относиться к музыкальному воспитанию с самого рождения ребенка, а возможно, даже немного раньше, когда он только еще внутри мамы.

Дюк Эллингтон
в клубе Хурикейн
в Нью-Йорке. Май 1943

М.Ш. *Существует электронная обработка классической музыки, это сейчас модно. Особенно часто можно найти такую обработку, сделанную специально для малышей. Мне кажется, это вредно для воспитания хорошего музыкального слуха и вкуса.*

Винницкий. Знаете, есть очень интересные и талантливые обработки шедевров классической музыки. Такие примеры существуют и на стыке джазовой и классической музыки. Например, французский вокальный ансамбль «Swingl Singers» записал немало музыки И.С. Баха, Ф.Шопена в своей интерпретации и с джазовым аккомпанементом. Великий Дюк Эллингтон играл музыку Грига. Французский джазовый пианист Жак Лусье со своим трио исполняет музыку Баха, развивая ее в джазовых импровизациях. А испанский гитарист Густаво Монтесано вместе с испанским королевским филармоническим оркестром записал великолепный диск с музыкой Альбинони, Бетховена, Моцарта, Шуберта, Вивальди, Равеля. Блестящих примеров много, но и примеров примитивного и даже пошлого использования классической музыки тоже много. Частным случаем такого применения и опошления я считаю использование классических мелодий в мобильных телефонах и в рекламе.

М.Ш. *Я знаю, что у вас есть целый цикл пьес для детей. Как рождалась эта музыка?*

Винницкий. Меня часто спрашивают: а как это — писать музыку? Как получается мелодия? Это из детства…

Родители специально не занимались моим музыкальным воспитанием, но они люди с хорошим вкусом, поэтому у нас дома звучала и джазовая, и эстрадная, и классическая музыка, песни из фильмов. И это быстро наполнило меня мелодиями, исполнителями и стилями. Сюда же вплетается не только сама музыка, но и атмосфера, в которой она звучит, какая-то ситуация, связанные с ней эмоции, поведение окружающих людей. Звучит музыка, и ты чувствуешь, как люди ее слушают или как они общаются друг с другом в это время. Иногда она звучит во мне как сопровождение жизненных ситуаций, сценок.

Я написал и пишу много джазовой музыки для детей. Это очень непростая задача, так как нужно чувствовать, как ребенок, но при этом оставаться взрослым, опытным музыкантом. Не нужно заигрывать с ребенком, он всегда распознает фальшь. Лучше говорить на понятном ему языке, оставаясь взрослым, и воспринимать ребенка вполне серьезно.

Исполняя пьесы для детской аудитории на сцене, я сам перевоплощаюсь в образы своих маленьких джазовых историй: «Случилось что-то необычное в волшебном лесу», или «Любимый червячок из дикой земляники», или «Маленький ковбой», или «Бабушкина шкатулка». Это все легкие, мелодичные джазовые пьесы, которые исполняют и сами дети на концертах, конкурсах, фестивалях.

Важный момент — моя музыка не должна унижать детей своей сложностью. Существует «композиторский эгоизм», когда композитор пишет, с его точки зрения, умную и глубокую музыку, но дети не способны ее воспринять.

Французский джазовый пианист
Мишель Петруччиани

В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО...

Детская джазовая музыка — это особый ритм и гармония, а также особая интонация мелодий, заключенных в определенный стилистический язык, который легко слушается, но при этом требует хорошей классической школы, технических навыков и серьезного музыкального багажа. Или, иначе говоря, ребенку нужно слушать хорошую музыку, чтобы подражать лучшим образцам.

Стиль, который я использую в джазе, называется «страйд». Это стиль танцевального шага, с левой на правую ногу. В этом шаге напевается мелодия. Я пишу так, чтобы пьеса ассоциировалась у детей с ее названием, с характером вымышленных героев. Например, «Акробат», «В поисках Синей птицы», «Розовый слон», «Один день в Марселе», «В цирке». У меня такое ощущение, что мелодии в результате возникают сами собой из воспоминаний детства, из каких-то сценок. Конечно, взрослая жизнь рождает другие композиции. Они сложнее, они противоречивее…

Но что интересно: на детские концерты дети приходят со своими родителями или учителями, и эти взрослые слушатели превращаются в детей, слушая маленькие джазовые истории. А иногда и наоборот: на взрослых концертах дети с вниманием слушают серьезные пьесы.

М.Ш. *Расскажите о ваших мастер-классах. Как они строятся?*

Винницкий. Очень важно быстро определить, *кто* перед тобой — в смысле его способностей. И в зависимости от этого строить мастер-класс. У меня есть приемы «быстрой диагностики», которых ребенок не замечает. И, когда я понял, какие у него способности в ритмике, технике, координации, мы приступаем к игре подготовленной пьесы. Я строю урок по его возможностям и с учетом ограниченного времени. Главное, чтобы ребенок не закрылся. Ведь, играя для меня, он волнуется и скорее всего ошибается. Многое зависит от моей первой реакции на его ошибки. Я стараюсь их даже не замечать, а перехожу к существенным вопросам.

Я считаю: бороться с ошибками не нужно, нужно искать причину в системе занятий. Именно там чаще всего лежит какая-то неправильность. Я объясняю ученику, *что* нужно делать, чтобы он мог играть уверенно, красивым звуком и слушая себя. Девизом моих мастер-классов является только одна идея: помочь. Иногда проблему можно решить, изменив маленький элемент, но чаще

Выступает вокальный ансамбль «Swingl Singers». Франция. 2008

проблема находится в области правильных занятий, умения распределять свое время и умения добиваться цели.

Вот об этом, о цели занятий, о пьесе, авторе и эпохе, мы должны успеть поговорить, попробовать что-то исправить. Но самое главное, чтобы после мастер-класса у ученика было сильное желание трудиться и знать, на что ему нужно обратить внимание.

М.Ш. *А как проходят групповые мастер-классы? Понятно, что, когда работаешь индивидуально с ребенком, возникает ниточка между двумя людьми. Как удержать общее внимание в джазовом тренинге, скажем, для не особо подготовленных людей?*

Винницкий. Главный принцип на групповых тренингах по ритмике — задать темп этих занятий и вовлечь в него всех. Я начинаю разговаривать с ребятами не спеша, иногда об отвлеченных вещах. Но придаю своей речи характер спокойного ритма. Это не стихи. Стараюсь «встроить» моих собеседников в него. Эта пульсация не осознается напрямую и не носит явно выраженного характера ритма. Мне нужно вывести их из их реальности, из суеты и привести в мой темп. Потом я им предлагаю просто походить. Можно ходить на месте.

Как мы обычно ходим: левая нога, правая. Это и есть основной ритм, на котором будет строиться второй ритм. Ребята начинают втягиваться. Моя задача: «оживить» тело, чтобы оно участвовало в движении. Походка — это индивидуальная характеристика и в каком-то смысле танец.

Потом я предлагаю им в этом ритме диалог: «Я буду с вами разговаривать, вы — от-

В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО... ВСЕ!

вечать, но только не останавливаться, а продолжать ходить». Речь и есть второй ритм, который существует одновременно с ритмом ходьбы. Постепенно возникает устойчивость, ходьба и речь начинают существовать независимо, не мешать друг другу. Говорить можем с паузами, жестикулировать руками, использовать мимику. И это становится увлекательным.

В это время я рассказываю, как ритм в давние времена собирал людей, как они обращались к своим идолам, прося у них удачи в охоте, дождя или здоровья. Из этого рождались простейшие танцы. Во время этой беседы мы продолжаем ходить. Не останавливаясь, я предлагаю, хлопая в ладоши, воспроизвести простую ритмическую фигуру, которую можно запомнить сразу же. И так возникает полиритмический момент — шаг левой и правой ноги задает постоянный ритм всего тела, который называется «граунд бит», а ритм руками (хлопками) дает второй ритм, который может меняться и не совпадать с «граунд битом». Это элементарная полиритмия, основанная на развитии чувства взаимодействия «граунд бита» и ритма выстукивания.

Все ритмические модели для выстукивания я готовлю заранее и заключаю их сначала в 2-тактовый период, а позже в 4-тактовый. Из периода рождается фраза, затакт. В теле возникает ощущение предвкушения, удовольствия и предслышания.

Такие занятия с повторяющимися ритмическими моделями служат для освобождения тела. А если и возникнет ошибка, то основной пульс останется неизменным. Первые ощущения у ученика: есть внутренний незыблемый пульс в его теле, а то, что он выстукивает, может меняться. Это основы музыкальной речи.

На следующем этапе я делю ребят на две группы. У нас общий темп, шаг и соответственно «граунд бит». Одна группа хлопает одну фразу, другая группа ей отвечает. Для того чтобы возник диалог, нужно не только находиться в одном темпе, но и слушать своих партнеров, то есть другую группу. Цель таких занятий — погружаться в свободу такого разговора, чувствовать в своем теле все больше свободы. И это происходит на одной повторяющейся модели. Именно принцип одного элемента позволяет все глубже ощущать свободу в теле, получать от этого удовольствие и передавать ее другим ученикам из другой группы.

То, что выхлопывают ученики, со временем становится сложнее, в дальнейшем это может быть мелодия, которая будет опираться на устойчивую внутреннюю пульсацию. Так мы идем к освобождению мелодии при постоянном ритме. И здесь соединяются все музыкальные стили — от фольклора до джаза, классики и латиноамериканской музыки.

М.Ш. *А нужен ли джаз в музыкальной школе? И как выстраивать практические уроки джаза?*

Винницкий. Джазовая музыка имеет свою историю. Она не такая огромная, как у классической, но все же есть истоки, начало, развитие. Конечно, джазовая музыка должна входить в программу музыкальной школы, так как она уже давно интегрирована в разные стилистические направления. Наверное, нужно разделить джазовый стиль исполнения и джазовую импровизацию. Если джазовый стиль исполнения доступен ученику 2–3-го класса музыкальной школы, то искусство импровизации предполагает как более высокотехничное владение инструментом, так и достаточно высокий уровень знаний гармонии, формы и законов импровизации.

Именно для начинающих мною написано несколько сборников. И даже в этом случае их преподаватели должны быть готовы работать с такими «легкими» пьесами. К сожалению, многочисленные конкурсы, в жюри которых меня часто приглашают, показывают огромный пробел в знании джазовых стилей как у самих юных исполнителей, так и у их преподавателей. К этому я бы добавил ритмическую несвободу и зажатость. Но у молодых музыкантов есть огромный интерес к джазу, блюзу, музыке в стиле латино.

Я считаю, что в программу музыкальной школы должны быть включены лекции об истории джаза, о выдающихся джазовых композиторах и исполнителях, а также прослушивание лучших образцов джазовой классики. О джазовой импровизации можно говорить и в рамках программы музыкальной школы, но только в старших класса.

Если педагог не знает даже основных периодов джаза или просто считает это «не музыкой», он будет готовить ортодоксального, ограниченного музыканта. Ведь я говорю не о специальной подготовке джазовых исполнителей в рамках музыкальной школы, а только о том, что мир музыки разнообразен.

Выбор можно сделать, когда у тебя есть с чем сравнить.

В этом смысле джазовая музыка с ее импровизационной природой может реагировать на меняющийся мир мгновенно, во время импровизации. Это уникальное качество сохраняется именно в джазе и в народной музыке. Скажу не очень оптимистичную вещь — к импровизации необходимо иметь способность. К этому нужно добавить очень хорошее владение инструментом и знания. Из этого вытекает, что импровизацией могут заниматься только хорошо подготовленные преподаватели-исполнители, которые могли бы это и объяснить, и показать ученику. Такая программа не исключает серьезной классической подготовки. Конечно, нужна основательная подготовка в области джазовых стилей и соответственно стилей импровизации.

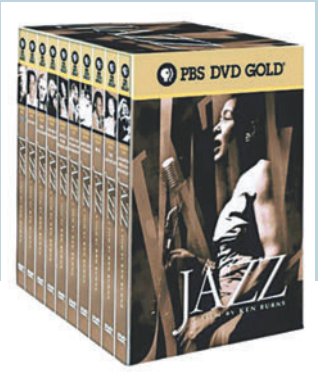
М.Ш. *А какие джазовые стили можно взять за основу для изучения в музыкальной школе? Ведь в каждом есть особенности, которые помогают развитию разных качеств.*

Винницкий. Сегодня есть много книг по истории джаза, многие из них переведены на русский язык. Есть прекрасный дублированный фильм «История джаза» Кена Бернса. Это 16 серий по одному часу каждая об истории джаза, где рассказывается о возникновении стилей и об исполнителях, об их жизни. Еще существует замечательная книга американского музыкального историка Дж.Коллиера «Становление джаза». И в нашей стране о джазе написано немало. Есть, например, фундаментальная работа В.Фейертага «Энциклопедия джаза».

Я думаю, что в музыкальной школе необходимо изучать ранние периоды джазовой музыки и джазовых стилей. Очень интересной темой для юных музыкантов является блюз с его историей, а также бразильская босанова. Такую программу можно было бы написать по каждому инструменту, и это дало бы прекрасные результаты в формировании у юных музыкантов многогранного представления о музыке и обогатило бы их репертуар, улучшило вкус. Наверное, в этом случае можно говорить о музыкальной, культурной «прививке» от пошлости и китча.

В России проходит много детских джазовых фестивалей. И с каждым годом их становится все больше. Интерес к такой музыке растет, что дает надежду на достойную альтернативу диктату попсы. А начинается этот музыкальный процесс в семье и в музыкальной школе.

Дополнительные материалы находятся в Личном кабинете на сайте www.1september.ru



Видеокассеты фильма Кена Бернса «История джаза». 2000

На мастер-классе А.Винницкого

Обложка книги Дж.Коллиера «Становление джаза». 1984

Обложка DVD-диска фильма Кена Бернса «История джаза». 2000

Обложка книги В.Фейертага «Энциклопедия джаза». 2008

П.Брейгель. Автопортрет (Художник и знаток). 1563–1566. Коричневая бумага, чернила, перо. Галерея Альбертина, Вена

Мансарда художника

ДЕЛО техники

Виды живописи и графики и художественные средства для них

Янина Белошапкина

Приходя в художественный музей и любуясь произведениями искусства, посетители вряд ли могут определить с первого взгляда, как именно, с помощью каких средств, в какой технике создана та или иная картина или тот или иной рисунок. Чтобы облегчить им эту задачу, рядом с экспонатом всегда располагается табличка с указанием автора и названия произведения, а также способа исполнения, например: «холст, масло». Это сочетание слов стало уже настолько привычным, что мы даже не задумываемся об их значении. А ведь за ними кроется долгая история появления и развития самых разных техник и, следовательно, искусства в целом.

РИСУНОК

Самый распространенный вид

Наш небольшой экскурс правильнее всего будет начать не с живописи, а с **графики**. Возможно, это не слишком очевидно с пер-

Наскальные рисунки в национальном парке Серра-да-Капивара. XXIV в. до н.э. Бразилия

Л. да Винчи. Аллегория с волком и орлом. 1516. Бумага, красный мел. Виндзорская королевская коллекция, Англия

вого взгляда, но именно графика — самый распространенный вид изобразительного искусства. С графическими изображениями ежедневно сталкивается каждый человек, начиная со школьника, рисующего чертиков на полях школьной тетради, и заканчивая офисным работником, машинально чиркающим карандашом по бумаге во время скучного совещания. Графические произведения окружают нас буквально повсюду: чертежи, подготовительные наброски, проектная документация и — книжная иллюстрация, этикетки, плакаты, афиши и многое другое. Важно обратить внимание, что графика делится на две большие группы — рисунок и печать.

Само название «графика» имеет греческое происхождение. Глагол *graphein* означает «скрести, царапать, рисовать», что недвусмысленно дает понять, каким образом создаются графические произведения, вне зависимости от того, к какой из групп они принадлежат. Тем не менее разница между ними весьма ощутима. Если рисунок создается художником в первую очередь для себя и существует в единственном варианте, то печатная графика рассчитана абсолютно на всех.

Для начала обратимся к **рисунку** как к самому древнему виду искусства. Это любое изображение, выполненное от руки с помощью контурной линии, штриха и пятна. Рисунок впервые появился на стенах пещер, где жили люди эпохи палеолита, он занимал важное место в культуре Древнего Египта и Древней Греции, но по-настоящему его история началась только во времена Средневековья. Да и тогда на протяжении долгого времени рисунок имел вспомогательный

Миниатюра из манускрипта «Hugonis de Folleio Aviarium». Франция или Фландрия. Ок. 1280–1300. Британская библиотека, Лондон

характер при создании крупных произведений, став самостоятельным явлением только в XVII–XVIII веках. Средневековые рисунки отличались легкостью линий, декоративностью и некоторой плоскостностью, однако уже в эпоху Ренессанса художники начали активно использовать штриховку, что позволяло им достигать в своих работах большей рельефности и глубины пространства.

Поначалу рисовали на специально загрунтованных деревянных дощечках, процарапывая на них изображения металлическим грифелем. Позже дощечки уступили место пергамену (тонкой коже, обработанной особым образом), который тоже неминуемо был вытеснен из употребления — бумагой, до настоящего времени остающейся главной основой для рисования.

Старинная бумага имела шероховатую поверхность, поэтому, прежде чем наносить изображение, приходилось ее проклеивать и грунтовать. Кроме того, такая бумага отличалась не слишком изящным

Ф.Бароччи. Поклонение волхвов. Ок. 1561–1563. Голубая бумага, черный мелок, карандаш, кисть. Рейксмузеум, Амстердам

желтовато-коричневым оттенком, так что порой в процессе изготовления в нее добавляли специальные красители. Так, широкое распространение получила голубая бумага, которую особенно любили венецианские мастера Возрождения, да и художники XVII и XVIII веков использовали с удовольствием, ведь этот оттенок идеально подходил для передачи световых эффектов, например лунной ночи. Впрочем, в эту эпоху вообще любили рисовать на цветных листах.

Грифель, карандаш, перо...

Техники рисования различаются прежде всего инструментами, которые используются для создания изображения. Пожалуй, самым древним из них является **металлический грифель**, появившийся еще в Древнем Риме и сохранявшийся в арсенале рисовальщиков до конца XV века. Наибольшей популярностью у художников Возрождения пользовались грифели свинцовые и серебряные, особенно серебряные, несмотря на то что работа в этой технике была довольно сложна и требовала настоящего мастерства.

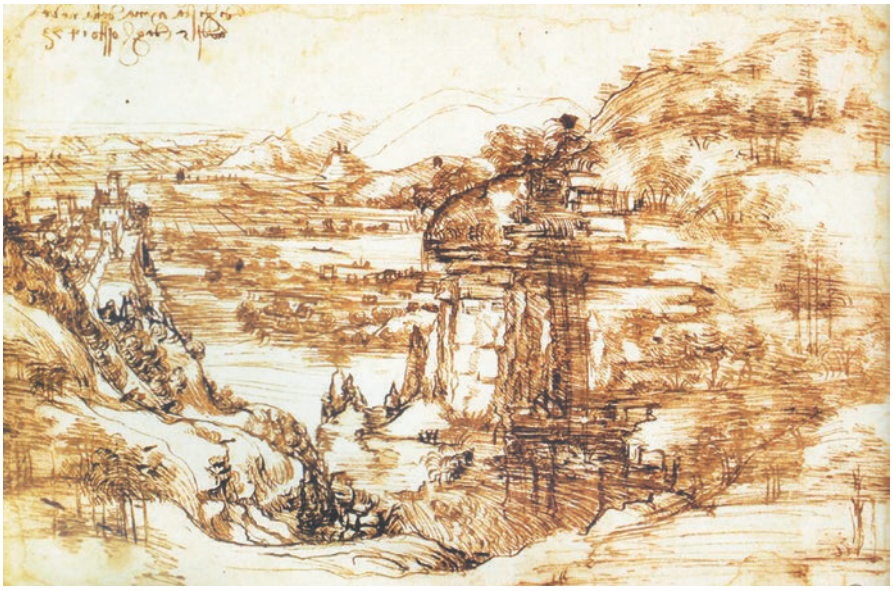
Тонкие, четкие линии серебряного грифеля почти не имеют тона, а рисунок, выполненный с его помощью, поражает легкостью и изяществом, виртуозным контуром и прозрачной штриховкой. Однако стереть такую линию было почти невозможно, поэтому рисовальщик фактически не имел права на ошибку. Уже к началу XVI века художники начали стремиться к большей свободе и живописности в ущерб ясности и строгости, которых требовал от них серебряный грифель. Постепенно он начал сдавать свои позиции, пока наконец в XVIII веке окончательно не уступил свое место в искусстве **графитному карандашу**, позволявшему создавать на бумаге и тончайшие линии, и прерывистые штрихи с растушевкой, которые к тому же было очень легко стереть.

Еще более распространенным инструментом графика на протяжении нескольких веков было **перо**, использовавшееся для рисования жидкими красящими веществами, будь то чернила, тушь, бистр из сосновой сажи или сепия из пузыря каракатицы. В древние времена в ходу было тростниковое перо, сменившееся впоследствии пером гусиным, а затем и металлическим.

По сравнению с серебряным грифелем перо обладало гораздо большей динамикой и экспрессией, позволяя делать сильные нажимы, выводить изящные завитки или передавать мощные контрасты света посредством штриховки. Не удивительно поэтому, что к этой технике чувствовали пристрастие самые выдающиеся мастера: Микеланджело, Рембрандт, Ван Гог. Правда, рисунок пером требовал верного глаза и точной руки, так

П.Пикассо. Девушка. 1946. Бумага, перо, тушь. Частное собрание

Рембрандт. Пожилая бедная женщина с тыквой. 1630. Бумага, перо. Частное собрание



Л. да Винчи. Пейзаж Арно «в день снега – чуда Св. Марии, 5 августа 1473». Бумага, чернила, перо. Галерея Уффици, Флоренция

В.Ван Гог. Стог сена. Июль 1888. Арль. Тушь, бамбуковая палочка

как даже малейший нажим создавал сильное утолщение линии, а вносить исправления было крайне сложно.

Довольно часто можно встретить рисунки пером и кистью — этот прием позволял создавать еще более эффектные композиции, обладающие богатой пластической моделировкой и яркими светотеневыми контрастами. С течением времени в содружестве пера и кисти последняя стала преобладать. В сущности, можно говорить о появлении в XVI веке нового типа рисунка — тонального. Если прежде художник всегда начинал с контура, постепенно заполняя его штриховкой, то теперь работа производилась с точностью до наоборот: рисовальщик первым делом брался за кисть и только в последнюю очередь обводил границы форм.

Особенной выразительностью отличаются работы Пармиджанино и мастеров его круга, но настоящий расцвет тонального рисунка произошел в XVII–XVIII веках. Для художников этой поры (Гверчино, Фрагонар) главным было изображение пространства, света и воздуха, и «тональная» техника прекрасно позволяла это сделать. Однако во второй половине XIX века «союз кисти и пера» уже распался, возродившись век спустя в советской графике.

Перьевые инструменты: тонкое перо, заостренная палочка, пятиконечное перо, бамбуковая палочка, плоское перо

Уголь, мел, сангина...

Если грифель и перо создают на бумаге твердый жесткий штрих, то уголь, сангина и итальянский карандаш тяготеют к плавной линии. Например, **уголь** — материал мягкий, податливый. Изготавливался он из разных видов дерева, но самыми удачными считались орех и ива, дававшие особенный бархатистый тон. Тем не менее в средневеко-

Дж.Ф. Гверчино (Барбьери). Укрощение коня. Начало XVII в. Бумага, перо, кисть, бистр. Частное собрание

А.Дюрер. Портрет мужчины (Иоганн Стабий). Бумага, уголь. Собрание князя Лихтенштейнского, Вена

вом искусстве уголь поначалу не пользовался популярностью — широкие свободные штрихи по стилистике совсем не подходили тонкому орнаментальному узору готических рисунков. Кроме того, уголь очень легко размазывался и осыпался, поэтому его почти не использовали, пока не изобрели средство для фиксации: сначала бумагу надо было смочить клеевой водой и высушить, а после нанесения рисунка — обработать паром. Зато с этой поры уголь вошел в число излюбленных графических техник. Даже Дюрер не миновал увлечения этим «изобретением», и именно с его легкой руки уголь попал в Северную Европу.

Техника работы углем очень разнообразна и позволяет и делать тонкие линии (заточенным стержнем), и покрывать широкие поверхности (боковой стороной). Таким образом, меняя силу нажима, используя разные стороны угля, можно добиться выразительности рисунка и легко решать самые

А.Ватто. Наброски женских фигур. Середина 1710-х. Бумага, сангина, итальянский карандаш, мел. Лувр, Париж

сложные светотеневые задачи. Похожими качествами обладал также **итальянский карандаш** (черный мел).

Позже всего вошла в употребление **сангина,** хотя на самом деле она принадлежит к числу древнейших средств рисования, встречавшихся еще в палеолитических пещерах. На первых порах сангину изготавливали из смеси охры с красителями, которые впоследствии пережигались. Отличить ее от других материалов очень легко по специфическому красновато-коричневому оттенку, что, кстати сказать, заставляло художника уделять больше внимания проблемам цвета и тона.

Как и уголь, сангина позволяла работать разными методами — и заточенным концом, и боковыми сторонами, ее можно было с легкостью растирать и растушевывать, добиваясь богатых цветовых переходов. Особенно хороша сангина в изображении теплых тонов человеческого тела, поэтому в большинстве случаев эту технику использовали при написании портретов. Единственным серьезным ее недостатком можно назвать сложность передачи глубоких теней. Вероятно, именно поэтому сангина долго не входила в широкое употребление. Пожалуй, впервые ее по-настоящему оценил только Леонардо да Винчи. Зато в XVII–XVIII веках она прочно вошла в число самых любимых инструментов рисования в творчестве таких выдающихся колористов, как Рубенс, Корреджо, Понтормо, Ватто, Фрагонар, Шарден и др.

В каждую эпоху использовался определенный набор графических инструментов, соответствующих вкусам времени. Готика и раннее Возрождение предпочитают строгость и изысканность металлического грифеля и пера, Высокое Возрождение обращается к итальянскому карандашу и сангине, позволяющим уделять больше внимания эффектам светотени, а в XVI веке, когда линия уступает ведущую роль пятну, на первый план выходит сочетание кисти и пера.

Художники XVII века виртуозно владели всеми техниками рисунка, однако использовали их так, как будто рисуют кистью. А начиная с XVIII века наблюдается все большее тяготение к многокрасочности, пятну и тону.

ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА
Ксилография

Рисунок — искусство индивидуальное. Совсем другое дело — печатная графика, рассчитанная на массового потребителя.

А.Дюрер. Рыцарь и ландскнехт. Ок. 1497. Ксилография. Британский музей, Лондон

У. да Карпи. Герон и сивилла. После 1518. Кьяроскуро (4 доски). Национальная галерея искусства, Вашингтон

Самая ранняя ее разновидность — **ксилография** (гравюра на дереве) скорее всего пришла в Европу из Китая. Изготавливалась она так: на гладко выструганную доску наносился рисунок карандашом или мелом, а затем контуры линий вырезались специальными ножами. Во время вырезания гравюры резчик держал нож почти вертикально и вел его прямо на себя (так доску было легче обрабатывать).

Подобный метод работы во многом объясняет специфические особенности ксилографии, для которой характерны отчетливость контуров и почти полное отсутствие волнистых и диагональных линий. Чем больше тонких деталей требовалось воспроизвести мастеру, тем сложнее оказывалась его задача, ведь любое неверное движение могло испортить всю работу. Чтобы исправить ошибку, приходилось вырезать из доски целый кусок и вклеивать на его место новый — с правильным рисунком. А такие ошибки были вполне реальны прежде всего потому, что художник, создававший изображение, не всегда учитывал возможности резчика и особенности работы с деревом, либо сам резчик не обладал достаточным уровнем мастерства.

Гравюры на дереве, как правило, легко отпечатывались на бумаге или вручную, или под типографским прессом, не требуя особо сложных процедур. Эта техника позволяла сделать довольно много (иногда даже несколько тысяч) вполне четких отпечатков с одной только доски.

Ксилография широко использовалась в XV веке, что, возможно, во многом было связано с началом изготовления дешевой бумаги вместо дорогого пергамена. Ксилографским способом печатались священные изображения, религиозные книги, но в то же время иллюстрированные брошюры, сатирические листки и даже игральные карты. Непревзойденным мастером гравюры на дереве был Альбрехт Дюрер, создававший совершенно уникальные произведения, поражающие тонкостью деталей, казалось бы, невозможных для воплощения в этой непростой технике.

В XVI веке появилась цветная ксилография (так называемая **кьяроскуро** — итал. «светотень») — совершенно особый тип гравюры на дереве, в которой основное внимание уделялось не линии, а пятну. Этот способ подразумевал последовательную печать с нескольких досок, каждая из которых использовалась для нового цвета. Ксилография с переменным успехом продолжала существовать на протяжении всех последующих веков, неизменно совершенствуясь.

Линогравюра, гравюра на металле, резцовая гравюра

Гравюре на дереве близка по характеру **линогравюра**, появившаяся в Новейшее время. В сущности, процесс ее создания почти не отличается от гравюры на дереве, хотя представляется гораздо более удобным для воплощения. Линолеум дешевле дерева, намного легче подчиняется обработке и позволяет создавать крупноформатные произведения. Но в целом и линогравюра, и ксилография имеют ярко выраженный специфический стиль, несколько угловатый, с резкими контрастами цветовых пятен.

Совсем иначе выглядит **гравюра на металле,** позволяющая воспроизводить гораздо более разнообразные и трудоемкие сцены. Ее линии тонкие, гибкие, а рисунок возникает из сложного сочетания перекрестных штрихов, с эффектными переходами от света к тени. Но, даже если бы отличия этой техники не были столь очевидны, у нее есть еще одна чисто «механическая» особенность: на готовой работе всегда заметны отпечатки краев металлической доски, возникающие из-за слишком сильного давления пресса.

Существует несколько разновидностей гравюры на металле, отличающихся прежде всего способом нанесения рисунка на доску. Самая старая техника — **резцовая гравюра**. Контуры изображения процарапывались

Д.Брюханов. Иллюстрация к сказке «Пять девушек и Майирахпак» из книги «Эскимосские сказки и легенды». Линогравюра. 1958

Лука Лейденский. Давид, играющий на арфе перед Саулом. Ок. 1508. Гравюра резцом. ГМИИ им. А.С. Пушкина

Рембрандт. Три распятия. 1653. Пергамент, сухая игла, резец. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

в металле специальным инструментом — резцом или штихелем, причем в отличие от ксилографии мастер резал не «на себя», а в противоположном направлении.

Во время работы доска лежала на подушке, которую можно было поворачивать и получать таким образом волнообразные линии. Нажимая на резец с разной силой, гравер легко добивался самых разнообразных штрихов. Затем доска покрывалась слоем краски, которую постепенно стирали так, чтобы она оставалась только в процарапанных бороздках. Печать производилась с помощью особого пресса, причем для каждого последующего отпечатка требовалось наносить краску заново.

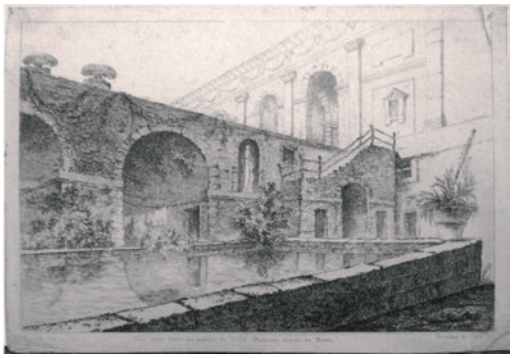
От постоянного использования медная доска стиралась, и самые тонкие линии понемногу совсем исчезали с ее поверхности. Стальные доски, появившиеся в XIX веке, оказались более долговечными, но гораздо сложнее подвергались обработке. В целом сложная техника резцовой гравюры требовала слишком значительных затрат времени, силы и внимания, поэтому художники были вынуждены искать новые методы работы. Так появились «сухая игла» и офорт.

«Сухая игла», офорт

«Сухой иглой» (стальной иглой с острым наконечником) гравер мог рисовать на металлической доске, будто на бумаге. Она не врезалась в металл глубоко, но легко царапала поверхность доски, оставляя по краям небольшие возвышения-кромки. Если в резцовой гравюре эти кромки специально сглаживались особым инструментом, то в «сухой игле» они становились главным средством воздействия на зрителя. Черные бархатистые следы, возникавшие на их месте при печати, были главной отличительной особенностью этой техники. В сущности, «сухая игла» была довольно удобна для исполнения, но, к сожалению, позволяла делать очень небольшое количество отпечатков и именно по этой причине скоро вышла из употребления.

Офорт отличался от прочих техник тем, что прорезанные линии изображения закреплялись при помощи травления. Сначала доска нагревалась и покрывалась особым слоем кислоупорного грунта. После этого ее требовалось слегка подкоптить, и на получившемся черном фоне уже можно было рисовать острыми иглами. Затем пластина

Рембрандт. Мельница. 1641. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам



Ж.К. Ришар, аббат де Сен-Нон (с оригинала Ю.Робера). Вид парка на Вилле Мадама под Римом. 1765. Акватинта

В.Вайлант. Сидящий мальчик, изучающий рисунки перед статуей Купидона. С одноименной картины. Середина XVII в. Меццо-тинто. Британская национальная галерея, Лондон

Ф.Гойя. Один другого стоит. Серия «Каприччос». 1797–1799. Офорт, акватинта, сухая игла

помещалась в кислоту, которая вытравливала металл в областях, не покрытых лаком.

При таком способе гравирования художник легко мог вносить поправки, единственное, что ему следовало сделать, — это заново покрыть лаком неудачные линии. Офорт как никакой другой вид гравюры позволял художникам проявлять свою индивидуальность, ведь для работы в этой технике не существует жестких ограничений. Многие мастера отдавали офорту предпочтение, но самые важные открытия и достижения в этой области связаны с именем Рембрандта, поднявшего офорт на недосягаемую прежде высоту.

В конце XVII — начале XVIII века появились новые типы гравюры на металле, в которых акцент делался не столько на линии, сколько на пятне и переходах тона. Одна из самых сложных техник из этого ряда — **акватинта**, являющаяся разновидностью офорта. Прежде всего на доске вытравливался сам рисунок, покрывавшийся специальным травильным грунтом. Далее — с тех мест, которые должны остаться в готовом изделии темными, грунт смывался, а на его место накладывался асфальтовый порошок. При последующем нагреве порошок плавился и отдельные его зерна приставали к доске, создавая своеобразную шероховатую поверхность. Повторное травление позволяло создавать темные глубокие тени, которые, собственно, и являются отличительной чертой акватинты. Правда, из-за особенностей техники переходы от света к тени выглядят слишком уж резкими.

Еще одной манерой работы, получившей широкое распространение, было **меццо-тинто**, основанное, в отличие от акватинты, на принципе вырабатывания светлого из темного. Поверхность доски заранее обрабатывалась качалкой (своеобразным дугообразным инструментом с тонкими зубцами), в результате чего она становилась шероховатой, зато после покрытия лаком приобретала ровный бархатистый тон. Затем художник начинал понемногу стирать лак, причем в тех местах, которые должны были остаться светлыми, доска полировалась начисто.

Постепенная шлифовка позволяла воспроизводить самые мягкие и незаметные светотеневые переходы, чего не могли добиться мастера, работающие с акватинтой. Впрочем, обе техники получили широкое

распространение и во многих случаях использовались для целей репродуцирования, позволяя прекрасно воспроизводить в гравюре памятники живописи.

Литография

В конце XVIII века появилась **литография** (плоская печать на камне), в основу создания которой было положено наблюдение, что сырая поверхность камня не принимает жировых веществ, а жир не пропускает жидкость. Художник при помощи специального литографского карандаша наносил рисунок на камень, слегка протравливал его и покрывал печатной краской. Там, где оставался жир, кислота не действовала, соответственно краска ложилась только на места, прорисованные жирным карандашом.

Литография более других техник гравюры позволяла работать с максимальной свободой, почти не требуя при этом специальных знаний. Причем мастер мог себе позволить рисовать на камне и кистью, и пером. Пожалуй, лучшие примеры в этой технике принадлежат французам — Жерико, Делакура, Домье, а позже Дега, Мане и особенно Тулуз-Лотреку. Единственный недостаток литографии — сложность исправлений, ведь даже дыхание художника оставляет следы на камне, так что работать приходилось с предельной осторожностью.

В конце XIX века литографский камень заменили алюминиевой пластинкой, дав рождение новой технике, получившей название **альграфия.**

ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Пастель

Да, графика действительно окружает нас буквально повсюду, но все же, приходя в музей, мы прежде всего сталкиваемся с произведениями **живописи**, которая, в отличие от черно-белых графических изображений, воспроизводит мир в богатом разнообразии цветов и красок.

На стыке живописи и графики находится **пастель** — сухие мягкие мелки без оправы, которые изготовляются из спрессованных пигментов с добавлением молока, клея или гипса. Пастельные карандаши мягкие и сухие, что позволяет без ущерба перекрывать один слой другим, но в то же время эти слои настолько плотные, что грунт сквозь них не просвечивает.

Хотя цвета пастели выглядят матовыми, приглушенными, они в то же время остаются нежными и чистыми. Эта техника особенно хороша для создания камерных произведений, а расцвет ее относится к XVIII веку, когда к ней обратились лучшие французские мастера — Шарден, Латур, Лиотар, чья «Прекрасная шоколадница» была одно время чрезвычайно популярна в России. И пусть с наступлением эпохи классицизма пастель на некоторое время уступила свои позиции, однако уже в XIX веке она пережила второе рождение в творчестве импрессионистов.

М.К. де Латур.
Автопортрет с кружевным жабо.
1751.
Бумага, пастель.
Музей Коньяк – Жей, Париж

А.Тулуз-Лотрек. Английская кибитка. 1893. Литография

В.Житенёв. Косынка. 1960-е. Альграфия

Андрей Рублев. Спас. Икона из Звенигородского деисусного чина. 1410-е. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Акварель и гуашь

Это, пожалуй, самые распространенные живописные техники, с которыми мы сталкиваемся еще в школе, несмотря на то что они принадлежат к числу самых сложных. И та и другая основаны на использовании красок, которые разводят водой.

Акварель всегда можно отличить по мягким, текучим переходам оттенков и прозрачности красок, сквозь которые просвечивает тон основы (преимущественно бумаги, но иногда также слоновой кости или даже шелка). Другая особенность этой техники — размывка и затеки краски, создающие эффект подвижности изображения. Акварель требует очень быстрой работы, но именно благодаря этому и создается характерный эффект свежести восприятия и непосредственности впечатления.

Хотя она известна довольно давно, нередко встречаясь в произведениях лучших мастеров Возрождения (Дюрер, братья Лимбург), однако долго не имела самостоятельного значения, применяясь преимущественно в пейзажных набросках, книжных иллюстрациях, и всегда находилась в подчиненном положении по отношению к графике. Отчасти это оправданно, ведь нежные, прозрачные акварельные тона особенно выигрышно смотрелись в произведениях малых форм.

Настоящий расцвет акварели случился во второй половине XVIII века, когда живописцы стали больше интересоваться рисованием с натуры. С этого времени трудно найти мастера, который ни разу не прибегал бы к этой технике.

Гуашь — почти та же акварель, но с примесью белил, благодаря чему художник мог достичь большей плотности красочного слоя. В чистой же акварели белила категорически не допускаются, так как эту роль выполняет сама бумага.

Темпера

Говоря о традиционной станковой картине, нельзя обойти вниманием две самые распространенные техники — темперу и масло. В основе обеих лежат одни и те же пигменты, отличающиеся только связующими веществами.

Темпера (от лат. *temperare* — смешивать) — живопись красками на основе эмульсии из воды и яичного желтка. Связующие вещества темперы (как правило, это яйцо, к которому добавлялись в разных случаях то мед, то фиговый сок, то казеин) после высыхания уже не растворяются, поэтому работать в этой технике довольно сложно. Получается, что темперные краски нельзя смешивать, только накладывать тонкими слоями, одну рядом с другой, без всяких тоновых переходов. Именно благодаря подобной особенности в темпере преобладают простые сочетания цветов.

Эта техника как никакая другая требует от художника большого мастерства, диктуя свои условия — строгость и кристальную ясность стиля, поэтому она как нельзя лучше подходит для создания икон. К числу положительных качеств темперы следует также отнести ее прочность и долговечность — она сохнет равномерно, не образуя трещин-кракелюр. На протяжении всего XV века темпера оставалась самой распространенной техникой для создания алтарных картин и отошла на второй план только с появлением масляной живописи.

С течением времени менялась и основа, на которую наносился живописный слой. В самые ранние эпохи для этого чаще всего использовалось дерево, распространенное и в Египте, и в Греции и популярное в Сред-

ние века и в эпоху Возрождения. Но, что ни говори, в представлении обывателя самой распространенной основой считается холст. Правда, в самом начале его использовали преимущественно для обтягивания досок, но уже с XV века холст окончательно закрепился в искусстве как самостоятельный материал.

Впрочем, какой бы ни была основа, для нее всегда требовалась специальная грунтовка для сглаживания поверхности. Кроме того, цвет ее подбирался так, чтобы оказывать влияние на общий колорит картины. Вплоть до XVI века преобладал белый грунт из гипса и мела, впоследствии основательно потесненный цветным. Рубенс, например, любил пользоваться разноцветными грунтовками в зависимости от того, какой теме была посвящена его картина.

Масляные краски

Холст и масло — это словосочетание давно уже стало синонимом живописи в целом, хотя на протяжении долгого времени масляные краски использовались только для раскрашивания деревянных статуй.

По сей день не стихают споры, кто же стал создателем этой техники, но очевидно, что широкое распространение она получила благодаря нидерландскому мастеру Яну ван Эйку. Стоило художникам оценить все преимущества масляной живописи, как она быстро завоевала ведущее положение. И в самом деле, пожалуй, только масло позволяет мастеру использовать весь арсенал самых разнообразных художественных средств: можно комбинировать различные живописные приемы — класть рядом плотные и прозрачные краски, смешивать их. Можно работать медленно, прорабатывая каждую деталь, а можно — быстро и экспрессивно. Кроме того, художник волен выбирать — накладывать ли ему мазки густо, пастозно, либо работать мелкими быстрыми штрихами.

Ни в одной из живописных техник мазок не играет столь важную роль. Правда, масляные краски имеют серьезный дефект, который проявляется далеко не сразу: с течением времени они теряют эластичность и интенсивность цвета, а холст покрывается трещинами, так как масло затвердевает и уменьшается в объеме. Тем не менее в XIX веке все мастера живописи использовали в своих полотнах (и даже в области монументальных росписей) только эту технику.

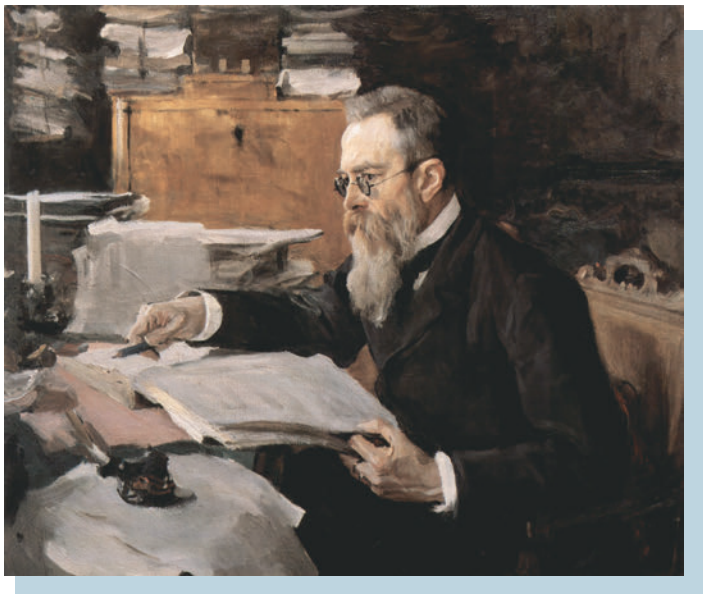
Дж. Тёрнер. Город и река на закате солнца. 1833. Акварель. Галерея Тейт, Лондон

Сегодня многие мастера ищут иные средства для своих произведений, стараясь обеспечить им большую долговечность. Какими будут эти новые техники — покажет время.

искусство (сентябрь) 2015

Дополнительные материалы находятся в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

В. Ван Гог. Поле пшеницы под грозовым небом, 1890. Холст, масло. Музей Винсента Ван Гога, Амстердам



В.Серов. Портрет композитора Н.А. Римского-Корсакова. 1898. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Автопортрет Ф. Шаляпина в роли Досифея. Мариинский театр. 1911

«ХОВАНЩИНА»

Прошлое и настоящее великой оперы

Николай
Барабанов

О различных редакциях «Хованщины»

Редакция Римского-Корсакова

Сначала несколько слов о том, в каком виде осталась «Хованщина» после смерти ее автора. Она, как уже говорилось, была почти закончена в клавире, но осталась практически не оркестрованной — существовали партитуры лишь двух ее эпизодов: песни Марфы «Исходила младешенька» и стрелецкого хора «Поднимайтесь, молодцы». Либретто же существовало в двух вариантах: полный, «избыточный» вариант (1872–1879) и сокращенная версия 1880 года, целью которой было придать драматургии оперы большую компактность и динамичность. Через какое-то время эта версия затерялась и была обнаружена в одном из московских архивов музыковедом-текстологом М.С. Пе-

Окончание. Начало см. в № 7–8/2015

Авторская рукопись «Хованщины» с пометками Н.А. Римского-Корсакова

келисом лишь в 1972 году. К чему привела эта временная утеря, мы еще увидим.

Исторически после смерти Мусоргского первой версией «Хованщины» стала редакция Римского-Корсакова, завершенная в 1883 году. Тогда же был издан клавир, а первое исполнение состоялось 9 февраля 1886 года в петербургском зале Кононова любительскими силами, ибо Мариинский театр оперу забраковал: его музыкальный руководитель, дирижер Э.Ф. Направник, в прошлом подготовивший премьеру «Бориса Годунова», с уважением отозвавшись об огромном таланте Мусоргского, тем не менее заявил, что в репертуаре театра не может быть более одного произведения подобного направления.

Первое исполнение «Хованщины», с интересом встреченное слушателями, выдающимся художественным событием, однако, не стало. Опера утверждалась на сценах медленно — достаточно отметить, что в Петербурге событием стало ее исполнение силами приехавшей на гастроли московской Частной оперы Мамонтова лишь в 1898 году.

Главное, что нужно сказать о редакции Римского-Корсакова, — это слова благодарности великому композитору, который был абсолютно искренен и бескорыстен в своей работе в память об ушедшем друге: без его труда «Хованщины», скорее всего, не существовало бы вообще. В то же время эта работа, выполненная с высочайшим профессиональным мастерством, объективно является во многих отношениях дискуссионной.

Завершая оперу Мусоргского, Римский-Корсаков явно ориентировался на сокращенную версию либретто — всего было сокращено более 800 тактов музыки, что количественно почти равно всему третьему акту. Одновременно Римский-Корсаков мастерски досочинил недостающие эпизоды «Хованщины». Но и этим его работа не ограничилась.

Дело в том, что по своим эстетическим устремлениям Римский-Корсаков во многом был далек от того, что утверждалось Мусоргским. Он откровенно пишет об этом в автобиографической книге «Летопись моей музыкальной жизни», упрекая Мусоргского при всей его художнической оригинальности в самоуверенном дилетантстве и профессиональной беспомощности. «Многое в «Хованщине» представлялось Римскому-Корсакову, по его собственному выражению, «безобразным», «варварским», и он внес весьма значительные *качественные* изменения в музыку Мусоргского, заново перестроив ее своеобразную *интонационно-ладовую* основу, ее тональный и модуляционный план, «исправил» гармонии, голосоведение и проч. Словом, музыкальная речь автора подверглась суровому «учительскому» контролю соавтора, по-своему интерпретировавшего ее и в партитуре» *(Г.Н. Хубов)*. Фактически Римский-Корсаков создал свой вариант «Хованщины», где он выступил как соавтор. Сделал он это искренне, убежденно, ярко, талантливо, и его труд имеет огромную самостоятельную художественную ценность.

В начале XX века «Хованщина» Мусоргского–Римского-Корсакова утвердилась на русской оперной сцене достаточно прочно — не в последней степени благодаря такому выдающемуся исполнителю партии

К.Коровин. Эскизы костюмов и декораций к спектаклю Большого театра. 1911: беглый люд, сенные девушки Хованского, трапезная в доме Хованского

Ф.Шаляпин в роли Досифея. Мариинский театр, 1911

1912

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ
въ Понедѣльникъ, 31-го Декабря,
ВНѢ АБОНЕМЕНТА,
артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ,
съ участіемъ
Солиста Его ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
Г. ШАЛЯПИНА
и заслуженной артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
Г-ЖИ ЗБРУЕВОЙ,
представлено будетъ:
ХОВАНЩИНА,

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Начало въ 7 час., окончаніе около 11 час.

Программа постановки «Хованщины» в Большом театре. 1912

Досифея, каким был Ф.И. Шаляпин. Но одновременно чем дальше, тем больше усиливался интерес к оригиналу Мусоргского.

Редакция Стравинского–Равеля

В 1910 году такой интерес проявил, в частности, С.П. Дягилев. «Всю прошлую зиму я просидел в Публичной библиотеке над автографной рукописью «Хованщины» и видел, что в единственном издании этой оперы, вышедшем под редакцией Н.А. Римского-Корсакова, не осталось, что называется, «живого места», то есть почти ни одной страницы оригинальной рукописи без многочисленных существенных поправок и изменений, сделанных Римским-Корсаковым». Так возникла идея постановки «Хованщины» в парижских «Русских сезонах» 1913 года, целью которой было приближение к оригиналу Мусоргского.

Эту реставраторскую работу Дягилев поручил Игорю Стравинскому, но тот был занят сочинением «Весны священной» и, опасаясь не уложиться в срок, обратился за помощью к Морису Равелю, который с радостью согласился работать с музыкальным материалом любимого им композитора. (Напомним, что позже, в 1922 году, Равель блистательно оркестровал фортепианный цикл Мусоргского «Картинки с выставки».)

В общей сложности редактура затронула около двадцати эпизодов разной протяженности, большую часть которых оркестровал Равель (в том числе песню Марфы «Исходила младешенька»); Стравинский же сделал новую оркестровую версию арии Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» и заново сочинил финал оперы.

Арию Шакловитого предполагалось передать Досифею — Дягилев вполне разумно полагал, что эта ария логичнее будет звучать у защитника старой веры, нежели у политического интригана и доносчика; поэтому ее транспонировали на полтона ниже, в басовую тональность (партия Шакловитого баритональная). Предполагалось, что эту арию будет петь Шаляпин, но тот отказался, считая подобное изменение недопустимым по отношению к оригиналу. В итоге ария не исполнялась вообще.

В целом же результат работы Стравинского и Равеля оказался неоднозначным — это была пестрая смесь из отрывков, взятых из редакции Римского-Корсакова, и музыкального материала, обработанного в новом виде. К тому же в данной версии был полностью исключен весь второй акт (кабинет князя Голицына со знаменитым гаданием Марфы). Опера Мусоргского трактовалась в значительной степени как религиозная хоровая мистерия, что явно противоречило авторской концепции. Но, с другой стороны, эта «Хованщина» завершалась не появлением петровцев около горящего скита, как это было в редакции Римского-Корсакова, а развернутым хором-молитвой, с которым раскольники уходили на добровольную смерть. Строфы этого хора представляют собой сделанную Стравинским мастерскую обработку записанной когда-то Мусоргским редкой красоты и величественности суровой раскольничьей молитвы.

Такое завершение оперы при всем несходстве музыкального материала перекликалось с «Весной священной» — в обоих случаях общинное начало подчиняло себе и поглощало одинокую личность. Так реставраторская работа привносила в оперу Мусоргского дыхание новой исторической эпохи, а попутно и опровергала бытовавшее и прежде и тогда пренебрежительное отношение к Мусоргскому как к гениальному дилетанту. Вот что писал по этому поводу за месяц до парижской премьеры Равель: «Автор «Хованщины» не был невеждою в отношении школьных правил, какие всякий найдет в первом попавшемся учебнике гармонии. Если он находит не всегда нужным держаться их, так, несомненно, лишь потому, что не смотрит на них как на непререкаемую догму. Будущее оправдало его. Смелый урок этого

Сцена из спектакля «Хованщина». Большой театр. 1950

К.Юон. Скит. Лунная ночь. Эскиз декораций к опере «Хованщина». 1940

неумелого композитора восприняли многие из новых авторов, которых никто не думал упрекать в неумелости».

Так Дягилевым, Стравинским и Равелем была обозначена «проблема подлинного Мусоргского» — при всей противоречивости ее практического решения в 1913 году.

Редакция Ламма–Асафьева

Спустя почти два десятка лет, в 1931 году, в СССР был впервые опубликован авторский клавир «Хованщины», подготовленный выдающимся музыковедом П.А. Ламмом, который после пятнадцатилетней исследовательской работы собрал и тщательно прокомментировал все автографы Мусоргского. В том же году Б.В. Асафьев сделал оркестровую редакцию оперы, которая до наших дней осталась неисполненной.

Вот что писал он тогда о своей работе: «Когда я вовлекся в подлинную «Хованщину», то оказалось, что в ней на каждом шагу столько свежего, неожиданного, столько мудрой простоты, что через нее открывается путь к разрешению многих острых музыкальных проблем нашей современности». И далее: «Что особенно поражает в музыке— это словно бы Мусоргский вполне осознанно поставил перед собой новую эстетическую проблему: *ничего лишнего*, пусть звучит только то, без чего не будет высказана социально-ценная мысль, не обнаружится социально-показательная эмоция. Ничего лишнего, формального для услады и забавы слуха, ничего, что заслоняет главное: выразительную музыкальную речь. Ни орнаментов, ни контрапунктов, ни отдельных эффектных эпизодов». Строгая простота, порой на грани аскетизма.

Отсюда — подход Асафьева к своей работе: «Я старался свести задание свое к самым скромным пределам: не инструментовать клавир Мусоргского в смысле превращения его в пышную партитуру с самодовлеющим театральным оркестром, а добиться всего-навсего перенесения «текста» Мусоргского на оркестр, взятый только в плане сопровождения».

Однако такой подход представляется до известной степени уязвимым: оркестр лишается важнейшей для него в оперном спектакле музыкально-драматургической функции. Может быть, именно поэтому редакция Б.В. Асафьева не привлекла к себе внимания музыкальных театров.

Редакция Н.С. Голованова

Эта редакция 1950 года по отношению к редакции Асафьева представляется антиподом. За ее основу была взята версия Римского-Корсакова, существенно «отретушированная» Головановым прежде всего в плане тембровой драматургии. На первый взгляд, обновленный подобным образом оркестр «Хованщины» стал более «цветистым», однако эта оркестровая многокрасочность все же не была самодовлеющей, но работала на выявление глубинного смысла оперы

Ф.Федоровский. Стрельцы. Эскиз мужских костюмов к спектаклю «Хованщина». 1949

(разумеется, так, как его понимал дирижер) — неизбежности гибели сил, противостоящих историческому прогрессу. Отсюда долгая (более сорока лет!) жизнь спектакля, даже несмотря на то что Голованов провел лишь пять премьерных представлений.

Редакция Шостаковича

Спустя два года после премьеры в Большом театре состоялась премьера «Хованщины» в Ленинграде, в Театре оперы и балета имени С.М. Кирова. Театр также решил вернуть в спектакль отдельные сцены, отсутствовавшие в редакции Римского-Корсакова, и музыкальный руководитель постановки Б.Э. Хайкин попросил Д.Д. Шостаковича оркестровать эти сцены. Тот согласился, и с этого началась работа композитора над оперой Мусоргского, продолжавшаяся с перерывами до конца пятидесятых годов.

Результатом этой работы стал выход на экраны в мае 1959 года фильма-оперы «Хованщина», поставленного режиссером В.Строевой, в оркестровке Шостаковича и с участием таких мастеров Большого театра, как Марк Рейзен (Досифей) и Алексей Кривченя (Иван Хованский); дирижировал тридцатилетний Евгений Светланов. Но в фильм из-за неизбежных ограничений по времени музыкальный материал оперы вошел не полностью — были, в частности, сделаны сокращения в партии Досифея, «выпала» песня Марфы «Исходила младешенька», а ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» была передана некоему безымянному Вожаку — представителю народа.

Через год с небольшим «Хованщина» в редакции Шостаковича прозвучала на сцене Кировского театра в Ленинграде — в этом виде она сохраняется в репертуаре Мариинского театра и сегодня.

Отличие от первоначальной «Хованщины» оказалось таким значительным, что впоследствии Б.Э. Хайкин, дирижировавший оперой Мусоргского в общей сложности более полувека, имел все основания сказать на страницах своей книги «Беседы о дирижерском ремесле» о вариантах Римского-Корсакова и Шостаковича: «… слово «редакция» здесь неприменимо. Это две совершенно разных оперы. Лишь изредка совпадают музыка и текст. Замысел Мусоргского совершенно по-разному воплощен двумя великими музыкантами, столь разными по своей сущности… Несомненно одно: если в первой редакции сквозь музыку Мусоргского явно слышен почерк и манера письма Римского-Корсакова, то во второй редакции в не меньшей степени слышен не только почерк, но и своеобразный музыкальный язык Шостаковича. Безусловно — это две совершенно разных оперы, не противоречащие одна другой, и обе они имеют равные права на существование».

Различия, о которых говорит Хайкин, вызваны следующими причинами. Прежде всего, оркеструя «Хованщину», Шостакович, в отличие от Римского-Корсакова, оставил в неприкосновенности музыкальную речь Мусоргского — мелкие сокращения или переделки носили чисто технический характер. Кроме того, Шостакович оркестровал оперу по ее первоначальному «избыточному» варианту, сокращенная версия в конце пятидесятых годов еще оставалась неизвестной, и это существенно удлинило время ее звучания.

Досочинение было неизбежным лишь там, где Мусоргским опера не была завершена. Так произошло, например, с окончанием второго акта («кабинет Голицына»): если Римский-Корсаков завершил его звучанием в оркестре темы вступления к опере, то у Шостаковича сразу после слов Шакловитого «Обозвал хованщиной и велел сыскать» звучат фанфары петровского марша как символ неотвратимых перемен.

Иным предстал финал оперы: у Шостаковича после пожара раскольничьего скита как итог, как обобщение звучит хор пришлых людей из первого акта «Ох ты, ро́дная матушка Русь…», за которым следует оркестровое заключение на материале интродукции «Рассвет на Москве-реке».

Партитура Шостаковича симфонична, и это симфонизм великого композитора XX века. Иногда приходится слышать мнения, что в «Хованщине» Шостакович порой находится на грани музыкального экспрессионизма, особенно в плане звучания оркестра. В какой-то степени это объяснимо: над музыкальным материалом Мусоргского Шостакович работал вскоре после того, как в середине пятидесятых отредактировал оперу «Леди Макбет Мценского уезда», получившую в обновленном виде название «Катерина Измайлова». «Леди Макбет» в обоих вариантах находится в русле традиций, идущих именно от Мусоргского: достаточно вспомнить преломленные в музыке психологические интонации ее героев, и особенно — хоры каторжан в последнем

В.Арефьев. Декорация спектакля «Хованщина». Театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. 2015

Сцена из спектакля. IV акт

Сцена из спектакля. II акт

Раскольничий скит. Финал спектакля

акте. В этом смысле «Хованщина» в варианте Шостаковича представляется своеобразной энциклопедией его оперного творчества, интонации которой позже зазвучали, например, в 13-й симфонии (1962) на тексты Е.Евтушенко, в поэме для баса, хора и оркестра «Казнь Степана Разина»(1964) также на стихи Евтушенко, в которой отчетливо звучит оперное начало.

Что же касается редакции «Хованщины», то в ней нет «ничего лишнего, привходящего, нейтрально красивого. Все подчинено драматургическому единству большой многоплановой композиции. Оркестр — чуткий и мощный резонатор, усиливающий динамику конфликтного развития народной музыкальной драмы. С громадной выразительностью передает он в народных сценах стихийный порыв и напряженную сосредоточенность крестьянской толпы, мятежное буйство и покаянные мольбы обманутых стрельцов, грозную своим фанатизмом одержимость раскольников и — посреди противоречивых, противоборствующих движений масс — ясно вырисовывает характеры героев» *(Г.Н. Хубов)*.

Все это — неоспоримые достоинства редакции Шостаковича, к которой ныне достаточно часто обращаются как отечественные, так и зарубежные оперные театры.

Проблемной, однако, представляется ее продолжительность, порой оборачивающаяся известной тяжеловесностью и громоздкостью. Во всяком случае эту проблему в известной степени высветил упомянутый в начале данной статьи спектакль Большого театра 1995 года, осуществленный Б.Покровским и М.Ростроповичем, когда редакция Шостаковича была исполнена целиком. Сценическая жизнь постановки оказалась непродолжительной.

Московская «Хованщина» 2015 года

В интервью для телеканала «Культура» Александр Титель обронил фразу, крайне важную для понимания концепции нынешней постановки: «Мы живем внутри «Хованщины», — задав этим проекцию оперы Мусоргского на сегодняшний день.

Отсюда — сдержанное, если не сказать аскетичное изобразительное решение спектакля, предложенное художником В.Арефьевым, где нет ни традиционной

Сцена из спектакля. IV акт

Марфа – Ксения Дудникова

Досифей – Денис Макаров

Шакловитый – Антон Зараев

Иван Хованский – Дмитрий Ульянов, Андрей Хованский – Николай Ерохин

для постановок «Хованщины» импозантности (порой выдающейся по своим художественным достоинствам, как это было у Ф.Федоровского, оформлявшего спектакль Большого театра 1950 года), ни тем более попыток прямолинейного визуального переноса классики в современность, зачастую именуемого ее «актуализацией». И режиссура, и сценография нацелены на выявление глубинного смысла произведения.

На сцене выстроена декорация в виде деревянного то ли сруба без окон, то ли сарая, и действие оперы происходит в этом пространстве от начала до конца. Меняется лишь функциональное использование длинных деревянных столов и лавок, поставленных по диагонали сцены. В первом акте за этими столами бражничают стрельцы, появляющиеся на сцене уже на музыку оркестрового вступления «Рассвет на Москве-реке» — так дивный мир русской природы оказывается противопоставленным миру людской жестокости. На одном из этих же столов Андрей Хованский будет грубой силой домогаться любви девушки-лютеранки.

Во втором акте за этими столами яростно, почти на грани драки, спорят о судьбе России рвущиеся к власти Голицын, Досифей и Иван Хованский (воду, на которой гадает Марфа, предсказывая судьбу Голицына, слуга принесет в обычном цинковом ведре). В третьем акте опять-таки за этими же столами стрельцы сначала будут предаваться буйному разгулу, а потом молиться о своей участи.

В первой картине четвертого акта на этих столах танцуют персидские девушки, отвлекающие от тягостных дум Ивана Хованского, а во второй картине столы превращаются в плахи, на которые покорно положат головы стрельцы — и будут помилованы Петром.

На сцене Петр, в отличие от предыдущих постановок, не появляется: царскую милость возглашает начальник петровского «потешного полка» Тихон Стрешнев. Здесь же трагически завершается судьба Василия Голицына: в момент отправки в ссылку петровцы разорят его дом, из которого на улицу полетят изорванные в клочья бумаги — книги из библиотеки боярина. И лишь в заключительном, пятом акте столы исчезнут со сцены вовсе — действие будет происходить внутри пустого раскольничьего скита.

Традиционного для «Хованщины» пожара, в котором гибнут Досифей, Марфа, Андрей Хованский и раскольники, в нынешнем спектакле также нет — есть лишь множество горящих свечей на огромной деревянной колоде, взмывающей ввысь на заключительных тактах оперы…

Особо нужно сказать о музыке. Нынешняя «Хованщина» исполняется три с половиной часа с одним антрактом (после второй картины). За основу авторы спектакля взяли редакцию Шостаковича, в которой сделаны некоторые сокращения. Главное же изменение касается финала, который Мусоргский, как уже говорилось, сочинить не успел. В данном случае по заказу театра короткое заключение «Хованщины» дописал композитор В.Кобекин. Не развернутый эпилог, как это было в версии Шостаковича, а вокализ для женского голоса, завершающийся на истаивающем пианиссимо. С подобным финалом можно спорить, но нельзя отказать ему в логичности и убедительности. Тихая молитва о судьбе России — таково теперь окончание народной музыкальной драмы великого композитора.

Что касается исполнителей, то среди них нет оперных «звезд», но они образуют редкостно слаженный ансамбль — как певческий, так и актерский. Прекрасно исполнены хоровые сцены (хормейстер С.Лыков). Главным же героем постановки, в решающей степени определившим ее успех, представляется Александр Лазарев. Оперой Мусоргского он дирижировал и ранее, в Большом театре, — упоминавшейся постановкой Баратова — Федоровского — Голованова. К варианту же Шостаковича он обратился впервые, и результат оказался более чем впечатляющим. Прочтение Лазаревым «Хованщины» воспринимается как музыкальный монолит, в котором гармонично сосуществуют и проникновенная лирика, и мощные звуковые массивы хора и оркестра, и неистовые страсти героев оперы. Однако присутствующее на многих страницах партитуры Шостаковича нервное экспрессионистское начало нигде не оборачивается перегруженностью и тем более взвинченностью звучания.

За последние несколько лет театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко выпустил ряд спектаклей, ставших яркими театральными событиями. Их художественный уровень свидетельствует о мощном исполнительском потенциале участников. «Хованщина» Мусоргского–Шостаковича уверенно попадает в этот список и позволяет надеяться на новые успехи оперной труппы.

Литература

Мусоргский М.П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971.

Мусоргский М.П. Литературное наследие. Литературные произведения. М.: Музыка, 1972.

Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. III. М.: Изд. АН СССР, 1954.

Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979.

Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.

Покровский Б.А. Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973.

Савенко С.И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004 (серия «Биографические ландшафты»).

Хайкин Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Сов. композитор, 1984.

Хубов Г.Н. Мусоргский. М.: Музыка, 1969.

Шкловский В.Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973.

http://library.kiwix.org/wikipedia_ru_all/A/html

искусство (сентябрь) 2015

Дополнительные материалы находятся в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

Система УМК «Алгоритм успеха»

Искусство

Авторы учебников — лауреаты премии Правительства РФ в области образования

Линия УМК для 1–4, 5–7 классов

Курс «Музыка»

- основывается на идее самоценности музыкального искусства
- способствует формированию эмоционально-ценностного отношения к музыке
- даёт возможность раскрыть творческие способности учащихся
- направлен на развитие образного и художественного мышления учеников

Линия УМК для 1–4, 5–8 классов

Курс «Изобразительное искусство»

- направлен на общее художественно-творческое развитие учащихся
- способствует развитию визуально-пространственных способностей учащихся
- ориентирован на ознакомление учащихся с культурой народов мира

Издательский центр вентана граф

+7 (495) 234 07 53
+7 (499) 641 55 29
metod@vgf.ru
pr@vgf.ru

www.vgf.ru

127422, Москва, Тимирязевская ул., д. 1, стр. 3

Посетите наш интернет-магазин на сайте www.vgf.ru

Классная комната

АБСТРАКЦИЯ

цвет и форма вне сюжета

Из опыта занятий в детских колониях

Виктория Ломаско

Провела еще один урок в колонии. Поговорили о Кандинском, Филонове и «Черном квадрате» Малевича.

ФОРМА

Возможны два типа восприятия нарисованного на плоскости изображения:

- как комбинации пятен и линий,
- как узнаваемого сюжета в «пространстве».

Второму типу восприятия человек учится в обществе. Для совсем маленьких детей фигуративная картинка остается набором пятен. Есть свидетельства исследователей, что, когда аборигенам, живущим вне цивилизации, показывали реалистические рисунки с ракурсами, светотенью и линейной перспективой или фотографии, те не могли понять, что изображено, и видели только бессмысленный набор пятен.

Но большинство современных зрителей, конечно, с легкостью считывают сюжет. И ограничиваются этим. На выставке вы обязательно услышите обсуждения картин в таком духе: «Какая красавица нарисована!», «Милый пейзаж. Я бы жила в таком домике на берегу моря», «Хорошо выписаны перси-

Продолжение. Начало см. в № 4, 5–6/2015

ки — так бы и съел». При таком поверхностном восприятии зритель ничего не получает от искусства, а только ищет красивые и занимательные сюжеты.

Художник и подготовленный зритель одновременно видят и фигуративный сюжет, и абстрактную конструкцию из пятен, которая лежит в его основе. Такое восприятие гораздо более сложное и захватывающее. Картины начинают восприниматься не только как описательный рассказ, но и в какой-то мере как музыка — мы считываем ритмы, движение, энергию.

Ритм — последовательность, чередование одинаковых или схожих элементов.

Мы уже говорили с вами, что художник — не литератор, не писатель. Он работает не только и не столько с сюжетом. Его язык — это пятна, линии, светлое и темное, теплые и холодные цвета. Так же как звуки разных инструментов образуют единую симфонию, линии и пятна образуют единую композицию.

Эксперимент 1

Возьмем две существующие картины и изменим их формат, или тон, или цвет. Теперь сравним оригинал и получившийся вариант.

— Опишите, по-разному ли вы воспринимаете эти картины?

— Как вы думаете, почему ваше восприятие изменилось?

а) «Молодой монах» из серии Павла Корина «Русь уходящая». Тема — уничтожение советской властью института монашества.

Фигура монаха, если воспринимать ее упрощенно, представляет собой темный треугольник, зажатый со всех сторон. Несмотря на это давление или даже благодаря ему, треугольник вытягивается, прорастает вверх. Если расширить формат, давление на фигуру исчезнет. Получается самодовольный устойчивый треугольник в центре квадрата. Смысл картины становится непонятным.

б) Если обрезать небо на картине Ивана Шишкина «Полдень. В окрестностях Москвы», смысл тоже изменяется. Вместо парения за счет большого светлого прямоугольника — растекание, размазывание по горизонтали. Вместо праздничного, приподнятого настроения — будничное, приземленное.

в) Если в портрете Надежды Забелы-Врубель Михаила Врубеля поменять цвет и тон фона и платья, как будто изменяется и настроение женщины. Вместо легкого и беззаботного мы можем увидеть грустное, или напряженное, или насмешливое.

Получается, что на нас влияет не только сюжет, но и само сочетание форм и цвета. Это означает, что, если мы уберем сюжет, картина и ее эмоциональное воздействие на зрителя останутся.

Мы с вами рассматривали на прошлых занятиях, как развивалось искусство от условного, стилизованного, плоскостного, экспрессивного к реалистическому, пространственному, светотеневому, со сложными нюансами цветов и линейной перспективой. Затем, после изобретения фотографии, процесс пошел в обратном направлении: от классического, реалистического — к более условному.

Художники-модернисты как бы балансируют на грани: вы узнаете сюжет, но при этом даже самый неподготовленный зритель видит, из каких пятен состоит работа — конструкция картины выставлена художником на показ.

А следующим шагом был полный отказ от сюжета и фигуративности. Такие работы называются абстрактными. Самая известная из абстракций — «Черный квадрат» Казимира Малевича. Это не столько изображение, сколько жест — радикальный отказ не только от фигуративности и каких-либо ассоциаций, но и от «красивости».

Живописцы разными путями приходили к абстракции. Например, Пабло Пикассо шел к абстракции через предельное упрощение и стилизацию реальных форм. При этом некоторые детали, как в изображении ниже, могли сохраняться (окно с занавесками, лестница). Название картины тоже отсылает к сюжету.

АБСТРАКЦИЯ

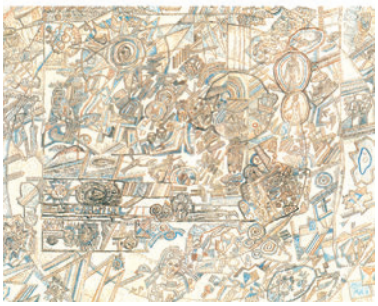
Один из известнейших абстракционистов Василий Кандинский полностью отказался от фигуративности, но радовал глаз зрителя прекраснейшими цветовыми сочетаниями.

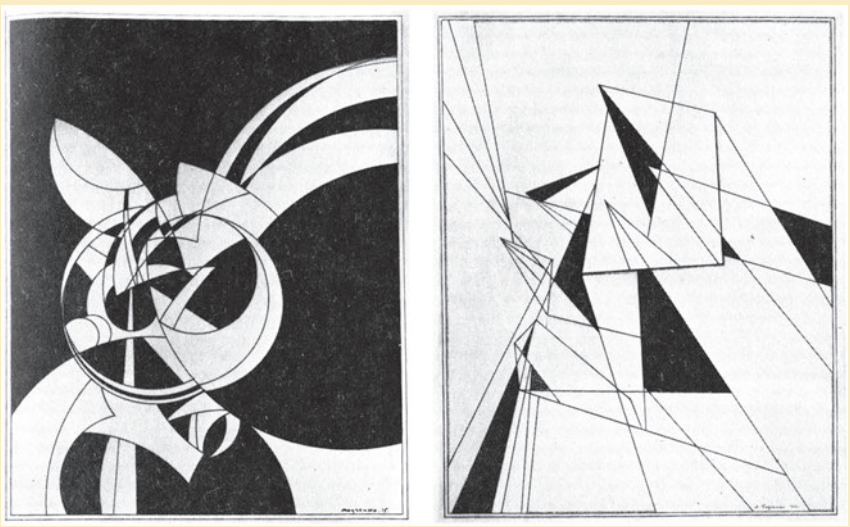
Показ репродукций с абстрактными работами разных художников.

— Работы лишены сюжета, но выглядят ли они однообразно?

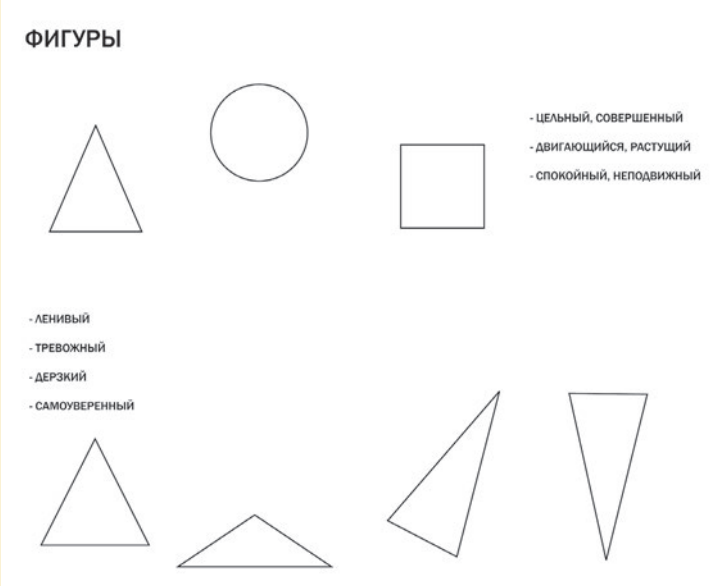
Проводя свои эксперименты, художники преследуют различные цели: изучают психологическое воздействие цвета и цветовых пятен, решают декоративные задачи, зашифровывают в абстракции сообщения мистического характера, передают собственное эмоциональное состояние и др.

— Опишите, какие чувства эти работы у вас вызывают.



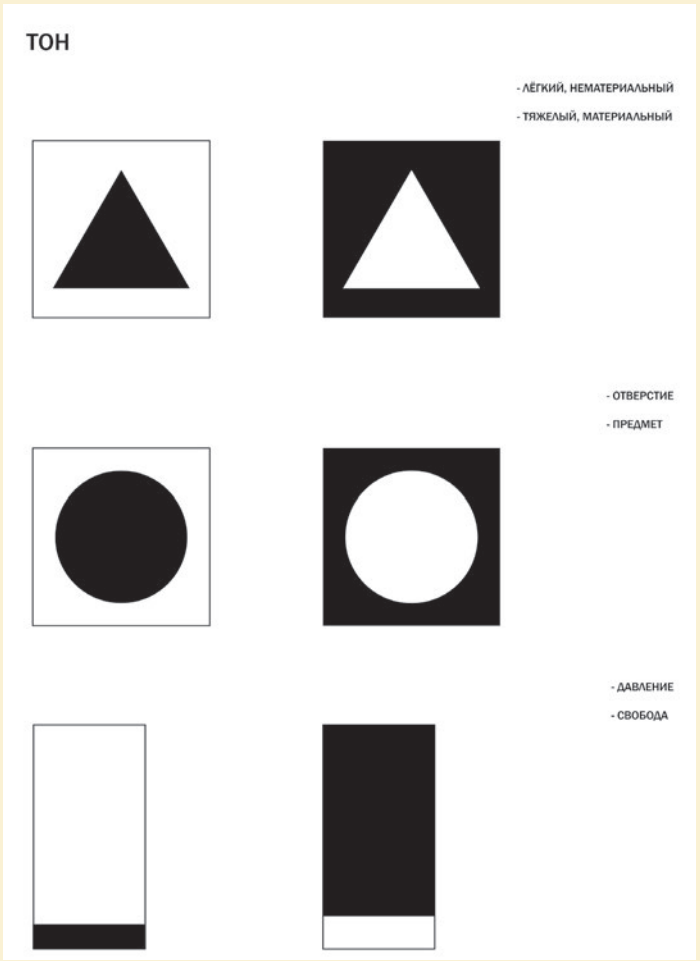


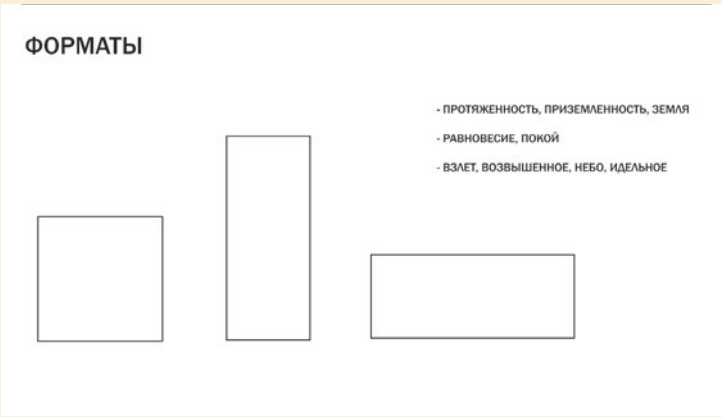
АБСТРАКЦИЯ



Задание 1

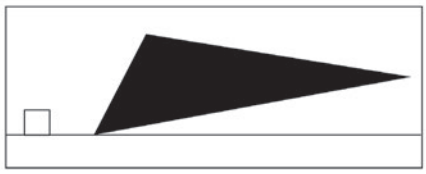
Соедините абстрактные черно-белые композиции с подходящими подписями.



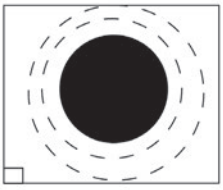


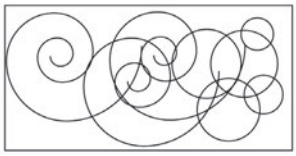
ЦВЕТ И

СИТУАЦИИ

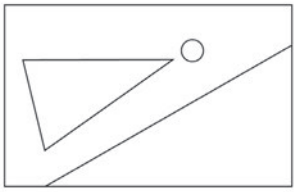


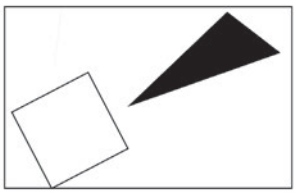
- ВАЛЬС
- ЛЮБОВЬ
- ПРЕЗРЕНИЕ
- ТРАГЕДИЯ
- СКОРОСТЬ
- РАВНОДУШИЕ
- ЗАЩИЩЕННОСТЬ

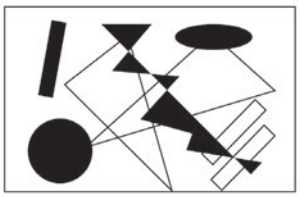


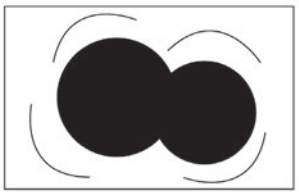


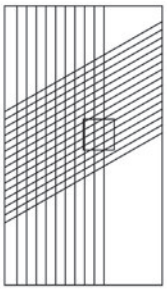
СИТУАЦИИ







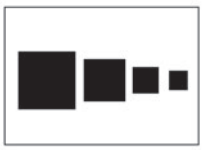




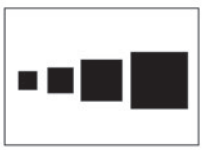
- ДРУЖБА
- СТРАХ
- РОСТ, ПРОГРЕСС
- ТОСКА, СКУКА
- ИНТЕРЕС
- АГРЕССИЯ
- ХАОС

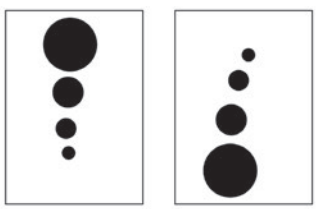
ГЛУБИНА

- ПЛОСКАЯ КАРТИНКА
- КАРТИНКА С ГЛУБИНОЙ



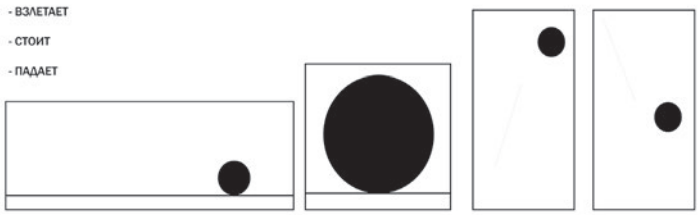
- ОТСТУПАЕТ, УДАЛЯЕТСЯ
- НАСТУПАЕТ, ПРИБЛИЖАЕТСЯ





ДВИЖЕНИЕ

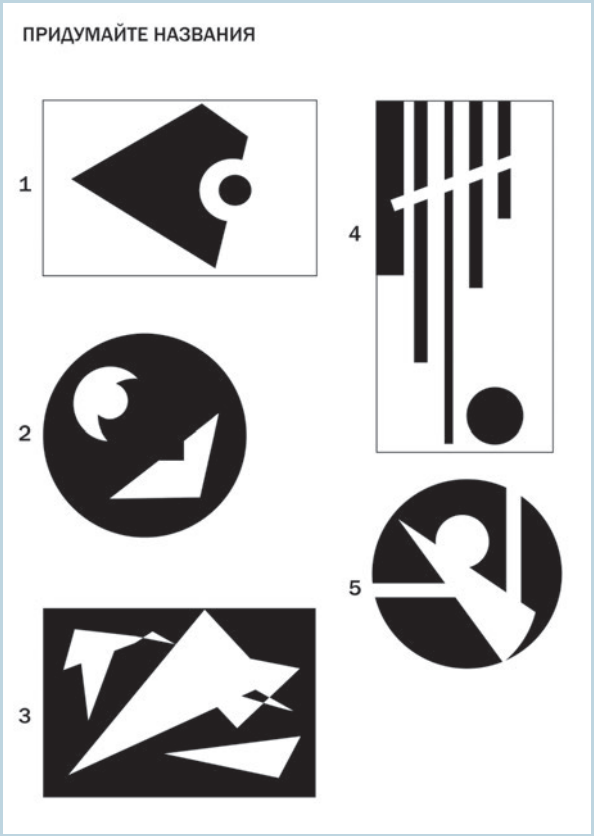
- КАТИТСЯ
- ВЗЛЕТАЕТ
- СТОИТ
- ПАДАЕТ



ФОРМА ВНЕ СЮЖЕТА

Задание 2

Придумайте названия абстрактным композициям.

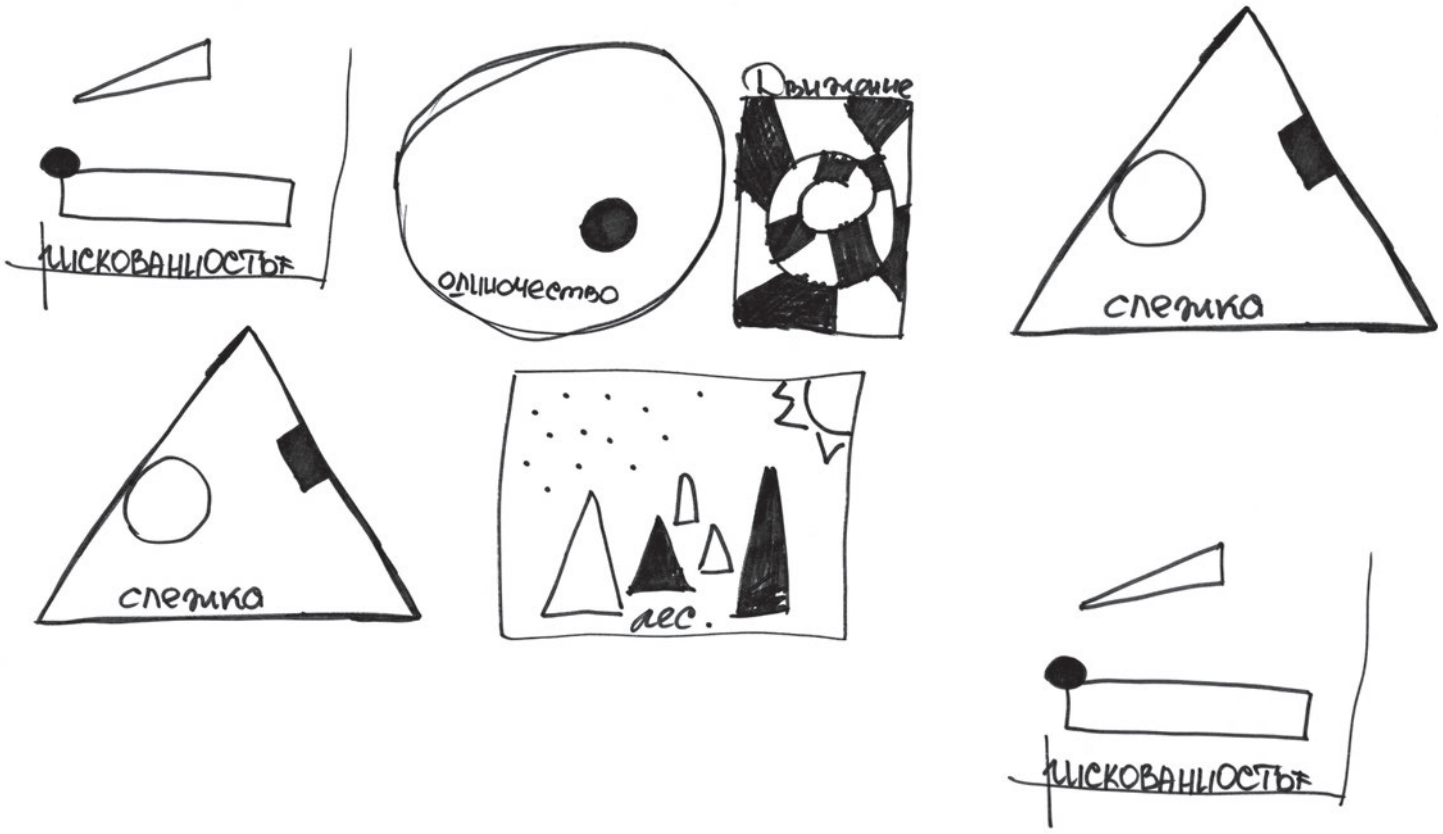


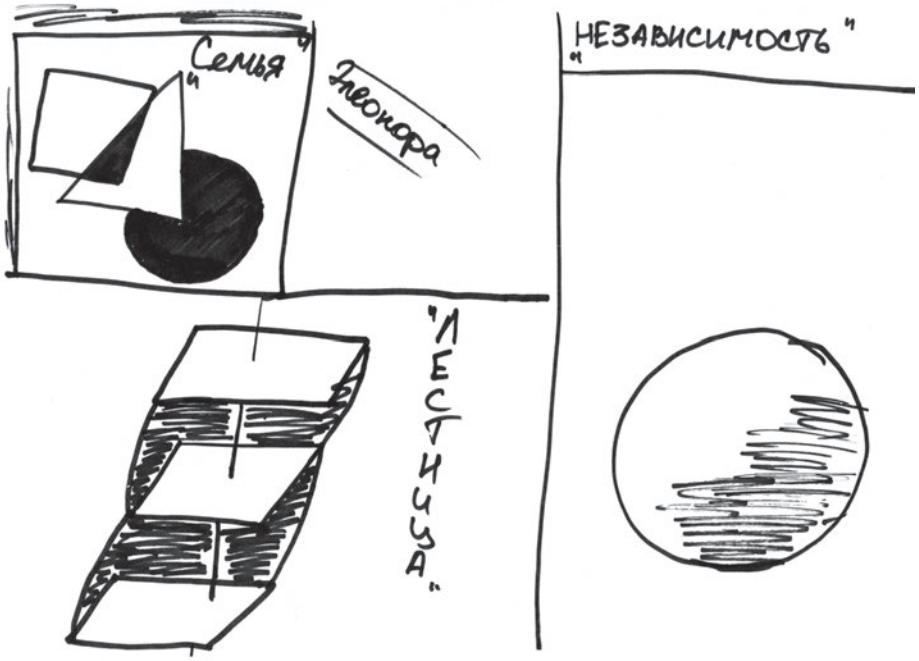
Задание 3

Нарисуйте несколько абстрактных черно-белых композиций на любую тему.

Продолжение следует

А Б С Т Р А К Ц И Я





В Н Е С Ю Ж Е Т А

Мастерская

Овечка с кудряшками-оттисками и инструмент из палочки с намотанным кусочком поролона, которым сделаны кудряшки

ШТАМПЫ И ОТТИСКИ

Техники для работы с детьми

Дарья ГЕРАСИМОВА, художница

Принципы работы со штампами

Обычно в специальной литературе технику и оттиски, полученные путем переноса рельефных изображений на бумагу или ткань с поверхности, покрытой слоем красящего вещества, называют эстампажем (от французского слова *estampages* — «оттиснутые»). В разговорной речи чаще присутствуют термины «штампы» и «оттиски», которые я и буду использовать в дальнейшем как более привычные нашему уху.

Штампы можно сразу разделить на две условные группы. К первой стоит отнести изображения, полученные при помощи самых разнообразных предметов, не являющихся штампами изначально. Ко второй группе — специально изготовленные штампы.

Штампы из картона, наклеенного на кубики

Штампы первой группы

На предмет наносится слой любой густой краски (гуаши, акрила или масла), затем предмет прикладывается к листу и получается оттиск. Более четкие отпечатки можно получить на гладкой или мелованной бумаге.

Предметы могут быть любые.

Например:

- *Старые ключи,* покрашенные краской и приложенные к листу бумаги, становятся необычными штампами, которые могут украсить скрапбук или открытку.

- *Листья растений и всевозможные травы.* При работе с листьями краску удобнее наносить широкой плоской кистью на ту сторону листа, где находятся прожилки, чтобы изображение было более ярким, характерным.

Затем листочек поместить на лист бумаги закрашенной стороной вниз. Сверху положить лист тонкой писчей бумаги и прогладить рукой. Если бумагу не класть, а проглаживать сам листочек, то отпечаток получится неравномерным. Затем верхний лист бумаги и листочек аккуратно убрать.

Лучше всего работать с только что собранными листьями. Прожилки на них более выпуклые, чем на сухих листьях, а значит, отпечатки получаются более четкими. При работе с колосками, наоборот, надо день-другой подержать колосок под прессом, чтобы он стал более плоским и с него проще было бы сделать оттиск.

Прекрасные отпечатки получаются от кукурузных листьев, а с помощью отпечатков еловых шишек можно нарисовать симпатичных панголинов.

- *Овощи и фрукты.* Разрезанные пополам яблоко или лимон легко превращаются в хороший и удобный штамп. Из капусты выходят сказочные деревья, а лук становится волшебным цветком. Хорошие оттиски

Отпечатки листьев ивы

ШТАМПЫ

получаются при использовании в качестве штампа салата, лука-порея, чеснока. Сочные фрукты и овощи перед работой надо немного подсушить или убрать салфеткой с поверхности среза сок, который будет мешать получению хорошего оттиска, делая краску слишком жидкой.

- *Подошва ботинок* с неповторимыми узорами и линиями может стать необычным штампом, который точно не забудется детьми. А оттиски такого штампа легко превратятся в инопланетян, сказочных животных или космические корабли.

- *Кусочки кружева, разных тканей, старых рельефных обоев* будут хорошими штампами.

- *Крышечки от всевозможных баночек, бутылочек и тюбиков* также можно использовать в качестве штампов.

Ластики с намеченным рисунком

Штампы из ластиков с частично вырезанным изображением и инструменты для работы

Готовые штампы и отпечатки

Отпечатки листьев малины на черной бумаге

и оттиски

Штампы второй группы

Ко второй группе относятся штампы, изготовленные специально. Их можно разделить на несколько типов:

- *Приклеенные штампы* на некой основе.

Принцип изготовления таких штампов прост: из какого-нибудь материала (пенопласта, картона, пластика, старого коврика для компьютерной мыши) вырезается изображение и приклеивается на основу. Основой могут служить крышечки от пластиковых бутылок, пробки, бруски дерева, старые кубики, крышки от консервных банок. Последние очень удобны тем, что позволят создать штампы большего размера, чем те, что приклеены к крышечкам от бутылок, и тем, что они более компактны и удобны для хранения, чем куча кубиков.

Рисунок, продавленный карандашом на куске пластиковой тары для продуктов

При помощи таких штампов, приклеенных на некую основу, можно не только печатать отдельные изображения, но и создать целую картину. Сначала следует сделать на картоне аппликацию из кусочков ткани, ниток, гладкого и рельефного картона, рельефных обоев. Затем с помощью небольшого валика или широкой кисти нанести на аппликацию краску. Приложить лист бумаги, разгладить его руками или валиком. Таким способом с одной аппликации можно получить несколько оттисков.

- *Вырезанные штампы.*

Здесь, как и с другими видами штампов, огромный простор для творчества и фантазии. Такие штампы могут быть вырезаны, например:

- из картошки, моркови, репы;
- пробок от бутылок;
- мягкого ластика;
- поролона, губок;
- из пластиковой тары для пищевых продуктов, пенопласта, пенокартона. Тара для продуктов удобна тем, что за счет большой поверхности на ней можно создавать целые картины. При этом изображение на оттиске

Штамп после оттиска и получившееся изображение

Штамп из кусочка поролона и цветочек. Штамп согнули пополам, обмакнули в краску и сделали лепестки.

можно сделать светлым на темном фоне, просто продавливая рисунок чем-то острым. Продавленные линии при печати останутся светлыми. А можно, наоборот, убрать, срезать вокруг рисунка лишнее, оставляя выпуклыми только те части рисунка, которые потом закрасятся краской и станут оттиском.

Свернутые штампы.

Их можно сделать из тонкого поролона, гофрированного картона или куска старой коробки.

На палочку или кончик старой кисти наматываем кусочек тонкого поролона и закрепляем его ниткой. Получившийся инструмент обмакиваем в краску и прикладываем к листу. Инструментом из поролона хорошо рисовать улиток или шерстку барашка.

Гофрокартон просто сворачиваем в трубочки разного диаметра и закрепляем ниткой. Оттиски таких трубочек будут похожи на цветы.

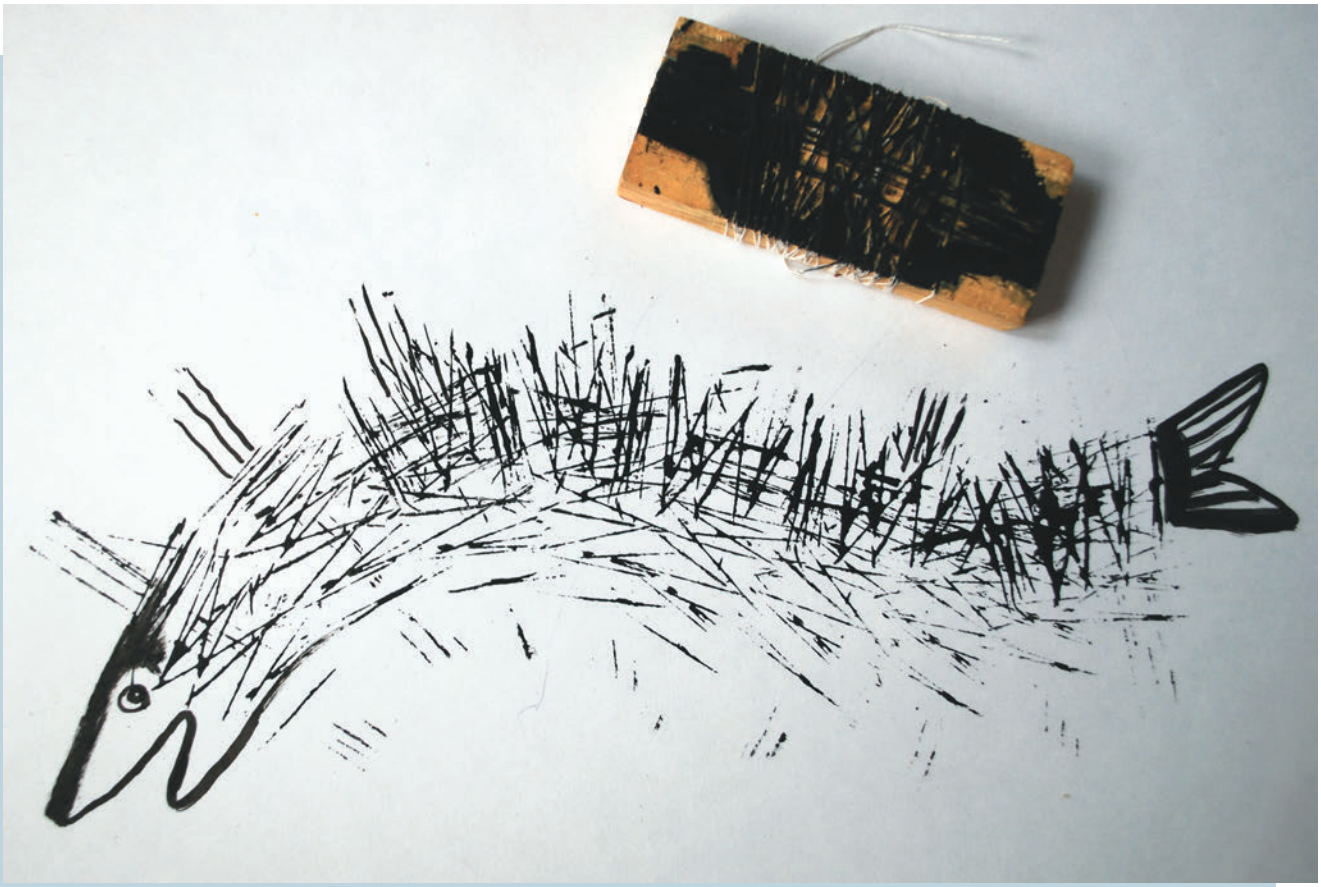
Штампы из намотанных ниток.

Деревянные бруски или кубики обматываем ниткой или тонкой веревкой, затем мажем густым слоем краски и делаем оттиск.

Оттиски с самодельных штампов могут быть как самостоятельными произведениями, так и частью большой картины. Ими можно запечатывать весь лист или делать штамповку с трафаретом (вырезанным, например, из плотной бумаги), когда запечатываться будет только открытое пространство.

Отпечатки удобно использовать для оформления скрапбуков, фотоальбомов, упаковочной бумаги, открыток и для всего, на что только хватит выдумки и фантазии!

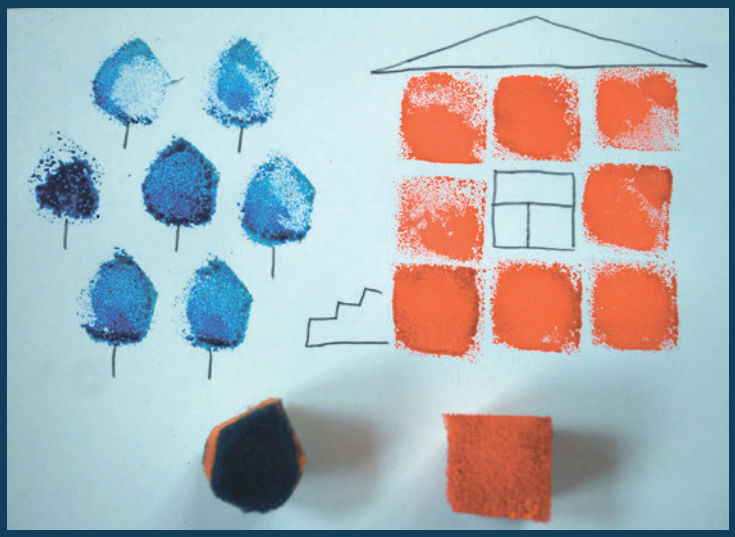
Нитка, намотанная на деревянный брусок, и ее отпечатки



Штамп, вырезанный из морковки

ШТАМПЫ И ОТТИСКИ

Штамповка картошкой по трафарету



Маленькие штампы из губки для мытья посуды и их отпечатки

Трафарет сняли — получилась зебра!

Педагогический университет
«Первое сентября»

ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

До 30 сентября ведется прием заявок на первый поток 2015/16 учебного года

образовательные программы:

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ – 108 УЧЕБНЫХ ЧАСОВ

  Стоимость – 4990 руб.

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ – 72 УЧЕБНЫХ ЧАСА

  Стоимость – от 3990 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

Общероссийский проект

Школа цифрового века

6 тысяч рублей от школы
за весь 2015/16 учебный год
независимо от количества учителей
в образовательной организации

Каждому учителю:

- 24 предметных ежемесячных журнала
- десятки курсов повышения квалификации

Не забудьте принять
или продлить участие!

Подробности и форма заявки на сайте:

digital.1september.ru

Искусство

№ 9 2015

4
Необычный взгляд
Выставка в Еврейском музее и центре толерантности

В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО... ВСЕ!

20
В джазе только... все!
Интервью с Александром Винницким

40
«Хованщина»
Прошлое и настоящее великой оперы