

Искусство

В. Пивоваров.
Карточный домик.
Иллюстрация к книге
Х.К. Андерсена
«Сказки и истории». 1980

№ 10
2015



Переживание
скульптуры
Проблема цвета

32
Уроки
современного
искусства
Казимир Малевич

52
Эдит Крамер.
Арт-терапия
с детьми
Рассказ о книге

страница

4 ПО ДОРОГАМ С К А З К И

Выставка в Отделе личных коллекций
ГМИИ им. А.С. Пушкина

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
1september.ru

Первое сентября

октябрь
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 журнала. 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 №10

2015

Галерея



Виктория Хан-Магомедова

Выставки

По дорогам сказки 4

Выставка в Отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина

Виктория Хан-Магомедова

Династия Брейгелей 8

Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина

Виктория Хан-Магомедова

Красота «быстрой» техники 12

Выставка в Школе акварели Сергея Андрияки

Мансарда художника

Елена Медкова

История искусства

Переживание скульптуры 16

Цикл статей о скульптуре. Статья четвертая



Классная комната

Николай Барабанов

Композитор Александр Глазунов 24

Страницы творческой биографии. Часть первая

Ольга Холмогорова

Музыка

Уроки современного искусства 32

Казимир Малевич. Объект ноль

Нетрадиционный урок

Виктория Ломаско

Абстракция. Цвет и форма вне сюжета 42

Из опыта занятий в детских колониях

Мастерская

Дарья Герасимова

Мастер-класс

Рисование мыльной пеной 46

Техники для работы с детьми

Кладовая

Ольга Волкова

Полезное чтение

Эдит Крамер 52

Арт-терапия с детьми



УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 10 (513)
ОКТАБРЬ/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 24.06.15, фактически 24.06.15
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.Digital.Age](https://www.facebook.com/School.of.Digital.Age)

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

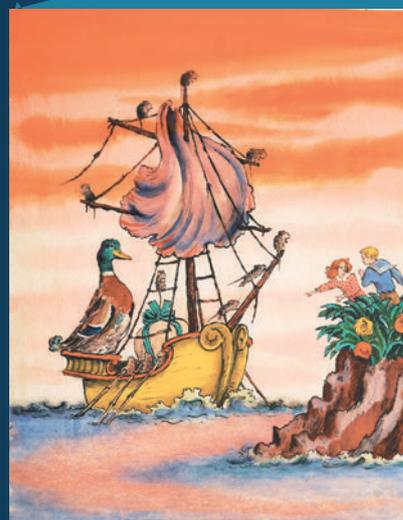
ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165
Тел./факс: (499) 249-3138
Отдел рекламы: (499) 249-9870
Сайт: 1september.ru

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



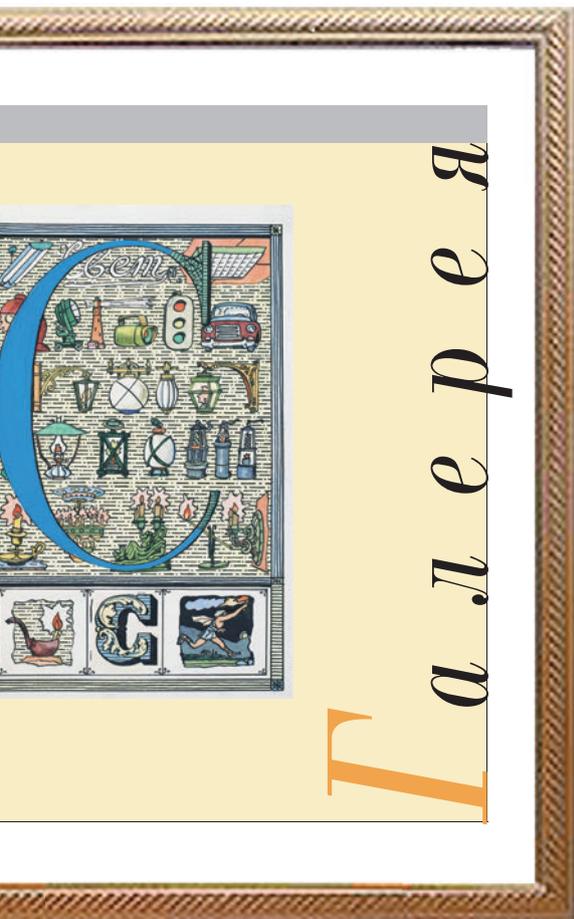
страница
страница

4

ПО ДОРОГАМ С К А З К И

Выставка в Отделе личных коллекций
ГМИИ им. А.С. Пушкина

В.Пивоваров. Оле-Лукойе.
Иллюстрация к книге Х.К. Андерсена
«Сказки и истории». 1980



По дорогам СКАЗКИ

ВЫСТАВКА В ОТДЕЛЕ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

«К акой должна быть детская книга, сказать очень просто: во-первых, она должна быть такой, чтобы в нее можно было войти. А во-вторых, там, внутри, когда войдешь, должно быть хорошо», — писал художник-нонконформист, мастер детской иллюстрации, Виктор Пивоваров. Заглянуть внутрь иллюстрации и почувствовать себя хорошо можно на выставке «Сказочники. Книжная графика» в Отделе личных коллекций Пушкинского музея, где представлена книжная графика Владимира Конашевича (первый раздел), Эрика Булатова, Олега Васильева, Виктора Пивоварова, Ильи Кабакова (второй раздел) из собрания музея и частных коллекций. Третий раздел выставки целиком посвящен 70-летию Победы в Великой Отечественной войне.

Двести работ Конашевича (1930–1960-е) позволяют постичь своеобразие стиля, богатый диапазон его источников (оформление сочинений А.С. Пушкина, К.И. Чуковского, С.Я. Маршак,





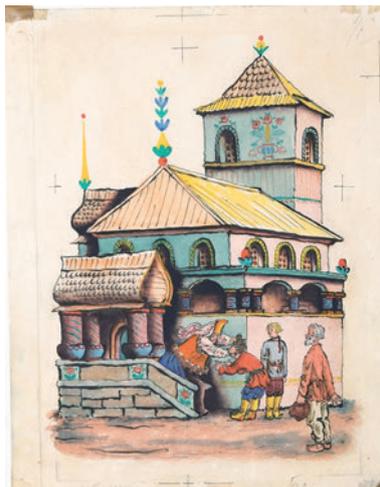
Э.Булатов, О.Васильев. Обложка книги Ш.Перро «Спящая красавица». 1975.

А.Л. Барто, Ш.Перро, Х.К. Андерсена, а также сказок народов мира). Его первая книга «Азбука» (1918) родилась из писем к жене, в которые он вкладывал картинки с целью научить дочь азбуке. Это крупные акварельные изображения предметов и животных. Так детская иллюстрация стала для него судьбоносной.

Всю жизнь Конашевич придерживался своего главного принципа в оформлении: «Ребенок должен с первого взгляда «понимать» картинку, то есть уяснить изображенное на ней событие». Композиция должна быть проста и непосредственно вытекать из самого действия, заключенного в тексте. Так достигается необходимая ясность («Мойдодыр»). И художник нашел подходящий стиль. В его иллюстрациях поражает острая экспрессивность, орнаментальность, проникновение в специфику детского восприятия.

В стилистике Конашевича изобретательность оформителя сочетается с мастерством живописца: плоскостностью, особой композиционной структурой, умением передавать мельчайшие подробности. Традиции «Мира искусства» странным образом соединяются у него с повествовательной манерой изложения событий. Удивительно материальны, вещественны предметы в его иллюстрациях, формы упрощены, в исполнении притягивают ясность, четкость, использование трех-четырех цветов. Он умел так

В.Конашевич. Иллюстрация к «Сказке о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. 1960



выстраивать пространство, что сразу было ясно, где главное, а где второстепенное.

Мастеру непостижимым образом удалось передать движение предметов в иллюстрации к книжке «Федорино горе». Необычайно хороши, полны юмора иллюстрации к «Мухе-Цокотухе». Конашевич представлен на выставке многообразно: героические персонажи, фантастические образы, причудливые детали, динамичная атмосфера.

Кабаков, Булатов, Васильев обратились к иллюстрированию детских книг, чтобы заработать на жизнь и получить возможность заниматься «истинным искусством». Однако Пивоваров, и после того как ярко проявил себя в «большом искусстве», продолжал заниматься иллюстрированием сказок. Он оформил более пятидесяти детских книг, работал для журналов «Мурзилка» и «Веселые картинки». Секрет успеха его иллюстраций в том, что он умел превращать в игру происходившие с его персонажами и предметами события (рисунки к сказкам Андерсена), вовлекая в эту игру детей, придумывая фантастических персонажей.



В.Конашевич. Иллюстрация к сказке К.И. Чуковского «Бармалей». 1960

И для тандема Булатов–Васильев иллюстрирование детских книг было заработком лишь поначалу, но постепенно это превратилось в увлекательную совместную творческую работу, продолжавшуюся почти тридцать лет (они оформили более ста книг). Поскольку художники не могли одновременно заниматься живописью и иллюстрированием, они разработали такой график: осенью и зимой они вместе делают книжные иллюстрации, а весной и летом каждый в своей мастерской работает над картинами.

Любопытно, что манера Булатова в иллюстрациях сильно отличалась от того, что он делал в станковой живописи. И цветовые решения рисунков Васильева вовсе не совпадали с цветовой гаммой его полотен. Они продумывали построение книги от начала до конца, разрабатывали ее оформление во всех деталях: обложка, форзац, титул, спусковая полоса, страничный иллюстративный текст, разворот — все ради того, чтобы дети поверили, что сказка — настоящая. И никаких стилизаций в духе эпохи, когда разворачиваются события сказки. Они стремились увидеть происходящее глазами детей и воплотить в



Э.Булатов, О.Васильев. Иллюстрация к книге С.Лагерлёф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями». 1993

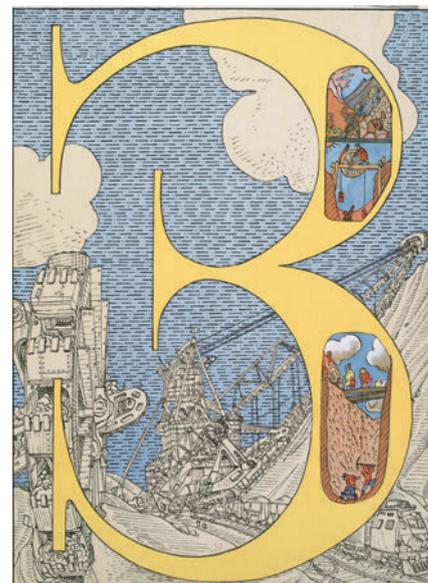


В.Конашевич. Обложка книги К.И. Чуковского «Муха-Цокотуха». 1959

иллюстрациях их представления о любимых сказочных героях. Таков мальчик Нильс из сказки С.Лагерлёф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями».

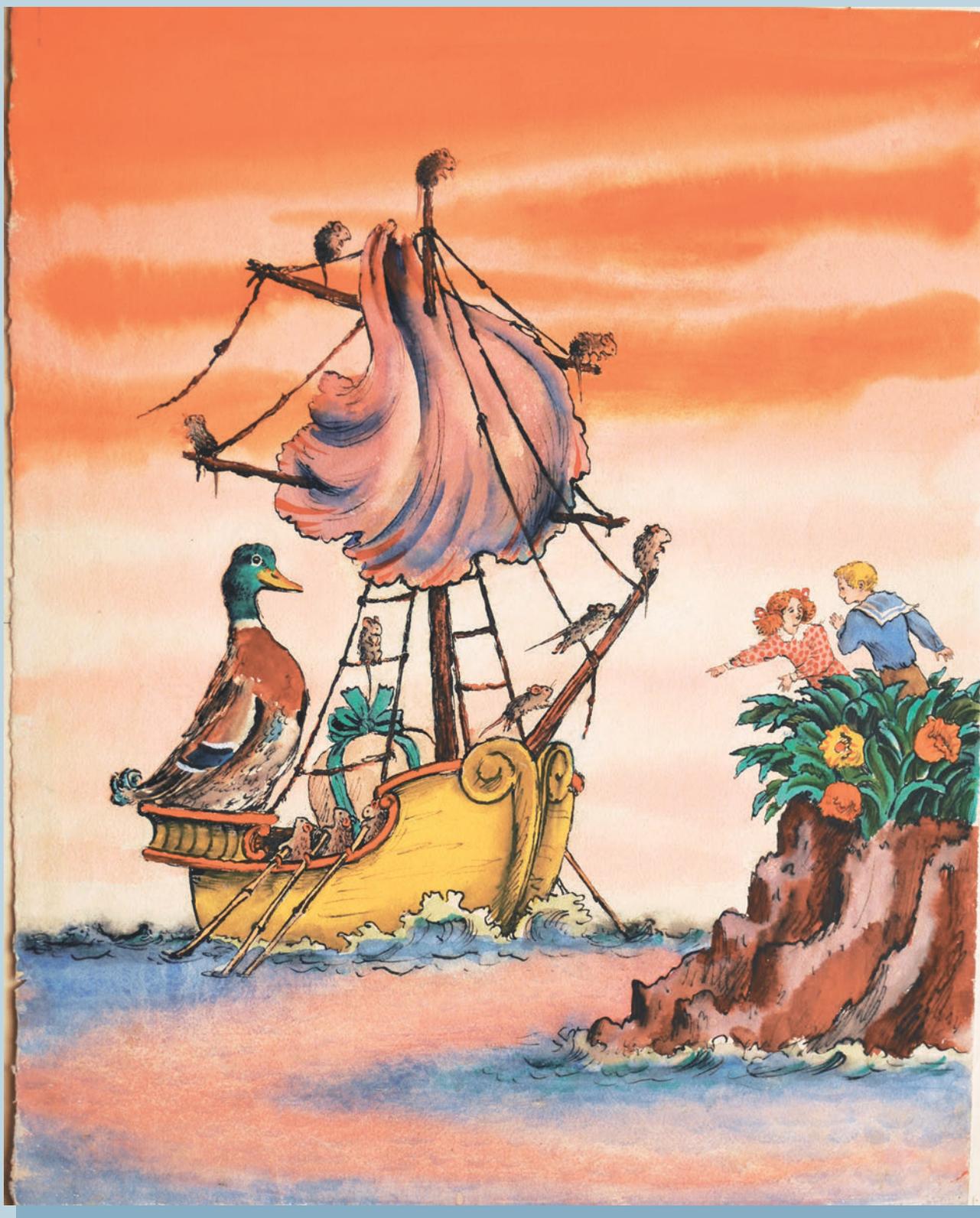
Кабаков за 35 лет оформил более ста книг. Он пишет, что испытал сильное влияние Конашевича. Но его неповторимый стиль узнается сразу: специфическая композиционная структура, соотношение фона и изображения, оригинальное использование деталей, принцип «рисования по краям». На выставке представлено десять его иллюстраций к энциклопедии «АБВ...» А.М. Маркуши и к книге «Что из чего» Е.П. Мара (1960-е).

Необычен третий раздел выставки, посвященный 70-летию Победы. Впервые демонстрируются иллюстрации к «Атласу переливания крови», над которым Конашевич работал в блокадном Ленинграде (по заказу Ленинградского института переливания крови). Иллюстрации изображают сцены переливания крови в разные эпохи, портреты ученых — открывателей новых методик переливания крови. Удивительно, что пособие для студентов медицинских институтов оказалось столь познавательным и увлекательным.



И.Кабаков. Буквица «З». Иллюстрация к книге А.Маркуши «АБВ...». 1971

искусство (октябрь)
2015



В.Конашевич. Иллюстрация к книге С.Я. Маршака «Плывет, плывет кораблик. Английские детские песенки». 1951–1952

Портрет Питера
Брейгеля Старшего.
Гравюра XVIII в.



М. ван Клее Старший. Возвращение стада.



ДИНАСТИЯ БРЕЙГЕЛЕЙ

ВЫСТАВКА В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА



П.Брейгель Младший (Адский). Проповедь
Святого Иоанна Крестителя в пустыне.



П.Брейгель Младший (Адский). Деревенский адвокат (Крестьяне у
сборщика налогов). 1616.

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Питер Брейгель Старший (1525/30 — 1569) — великий нидерландский живописец и график, один из самых сложных и неразгаданных художников, мастер жанровых сцен и пейзажа. Используя в искусстве метод «двойного дна», он сталкивал добро и зло, разум и безумие, красоту и уродство, высокую гармонию и дисгармонию. Никто из его последователей не достиг масштаба постижения внутренней сущности искусства этого одинокого художественного гения.

Питер Брейгель Старший, или Мужичкий, был основателем династии художников. Живописцами стали два его сына Питер Брейгель Младший (1564–1638) и Ян Брейгель Бархатный (1568–1625). У Яна тоже было два сына художника: Ян Младший и Амброзиус. Художниками стали и сыновья Яна: Абрахам и Ян Баптист. Фамилия семьи происходит от названия маленькой деревни возле Бреды. Питер Брейгель Старший стал подписывать этим названием свои холсты.



П.Брейгель Младший (Адский). Добрый пастырь.

Семья Брейгелей занимала лидирующее положение в искусстве Нидерландов XVI–XVII веков, в эпоху политических и социальных изменений. Распространение гуманизма повлияло на вкусы широких масс, благоприятствуя интересу к мифологическим сюжетам. Церковь, королевские дворы, аристократия заказывали художникам работы специфических жанров: натюрморты, пейзажи, жанровую живопись. И в наши дни произведения Брейгелей чрезвычайно высоко ценятся на художественном рынке.

13 марта 2015 года картина Питера Брейгеля Младшего «Забой свиньи. Аллегория осени» в Отеле аукционов в Женеве была продана за 834 тысячи евро, а маленькая работа маслом 17х24 см его брата Яна ушла с торгов к швейцарскому коллекционеру за 400 тысяч евро.

Уникальную возможность увидеть работы представителей династии Брейгелей и художников их круга можно на выставке «Младшие Брейгели» в ГМИИ им. А.С. Пушкина, где представлено 29 картин из собрания московского коллекционера Константина Мауергауза. Здесь демонстрируются редкие вещи музейного уровня: двенадцать работ Питера Брейгеля Младшего, три — Яна Брейгеля Бархатного, шесть — Яна

Брейгеля Младшего, картины других мастеров круга Брейгелей.

Питер Брейгель Младший посвятил большую часть жизни популяризации искусства своего отца. Он отлично организовал деятельность мастерской, где производились многочисленные копии работ Брейгеля Старшего. Так, было создано около тридцати вариантов «Поклонения волхвов».

К большинству оригиналов работ отца сын не имел доступа, так как они находились в частных собраниях богатых коллекционеров, поэтому создавались свободные версии. Прославился Питер Брейгель Младший изображениями сцен из



Й. де Монпер Младший и Я.Брейгель Младший. Деревенский пейзаж с колодезем.



Я.Брейгель Старший. Обезьяний пир (Шалости обезьян). 1621

крестьянской жизни, пейзажей и картин на религиозные сюжеты, на фламандские пословицы. Художник нашел свою формулу реалистической интерпретации фламандских праздников, изображения деревенской жизни, с пирушками, танцами, грубыми развлечениями, демонстрируя острую наблюдательность в фиксировании гротескных фигур крестьян («Крестьянский танец», «Деревенский адвокат»). Однако работам Питера Брейгеля Младшего не хватает внутренней значительности, силы звучания цвета, глубины, мощной энергетики творений его отца.

Сына Питера Брейгеля Старшего Яна прозвали Бархатным за особое пристрастие к бархатным одеяниям и бархатистую красочную поверхность его картин: особую манеру письма с постепенными тональными переходами, что придавало особую мягкость, деликатность цветовым сочетаниям. Он создавал тонкие миниатюрные работы на меди, дереве, холсте, был автором пейзажей

А. ван Дейк. Портрет Йоста де Монпера Младшего. Гравюра XVII в.



с мифологическими и библейскими персонажами, натюрмортов с цветами.

Ян Бархатный путешествовал в Италию, где пользовался поддержкой миланского архиепископа Федерико Борромео. Там он добился большой известности, получал заказы от эрцгерцога Альберта и Изабеллы, правителей Нидерландов, писал по заказу императора Рудольфа II. Огромную популярность во Фландрии имели его цветочные натюрморты, которые стали символом *vanitas* (лат. «суета, тщеславие», особый жанр живописи), с отсылками к христианским учениям, с аллюзиями на классические традиции. В его букетах поражает разнообразие цветов: иногда до пятидесяти видов, восхищают их нежные и живые изображения, уравновешенные композиции, большая точность деталей. Тюльпаны, настурции, гиацинты, подсолнечники были новыми для Европы как «модели» для художественного жанра. Художник любил наблюдать за животными и изображал их с большим мастерством («Обезьяний пир»).

Внук основателя династии Ян Брейгель Младший (1601–1678) занимался распространением живописного стиля отца, Яна Бархатного.

Порой их даже трудно различить, но в работах сына больше света и менее точный рисунок. Для удовлетворения спроса он иногда копировал работы отца и продавал за его подпись. Весной 1624-го с другом Антонином ван Дейком, будущим знаменитым художником, Ян Младший путешествовал в Италию. После смерти отца от холеры в Антверпене он вернулся в Нидерланды и возглавил мастерскую, а в 1631-м стал главой Антверпенской гильдии святого Луки. Как и другие представители династии, писал картины на различные сюжеты: мифологические, аллегорические, из деревенской жизни, композиции с животными, цветами и пейзажи («Деревенский пейзаж», «Большой букет»).

Ян ван Кессель Старший, сын дочери Питера Брейгеля Старшего (1626–1679) создавал композиции из цветов, насекомых, бабочек,

рептилий, раковин, редких предметов для так называемых «кабинетов диковинок»: коллекций редких вещей, видов, встречающихся в природе, получивших распространение во Фландрии в XVII веке. Его работы ценили не только за красоту живописной манеры, композиционную гармонию, но и за удивительную точность и остроту изображения: его насекомые казались живыми. Сегодня на аукционах подобные картины оцениваются в несколько миллионов долларов.

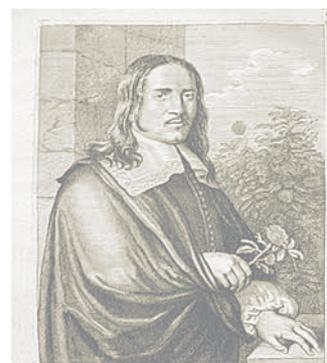
До нас дошло очень мало сведений о жизни Питера Брейгеля Старшего и мало его картин, в России его произведений нет, поэтому появление новой частной коллекции работ членов династии Брейгелей, популяризовавших творчество своего предка творчество и создавших новые жанры живописи, чрезвычайно важно. Выставка демонстрирует гениальность и новаторство фламандского искусства.

Картины из собрания
Константина Мауэргауза



Я. ван Кессель Старший.
Волк, олень и овечка.

искусство (октябрь)
2015



Портрет Яна ван Кесселя Старшего.
Гравюра 1662 г. по оригиналу Я. ван
Мейсена



Я. ван Кессель Старший. Лев и вепрь.



Я. ван Кессель Старший. Медведь и пчелы.



Л.Лагорио. Встреча великого князя Михаила Николаевича с русскими войсками и горцами в Кавказских горах. 1863



КРАСОТА «быстрой» техники

ВЫСТАВКА В ШКОЛЕ АКВАРЕЛИ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

Преимущество акварельной техники в том, что она не требует длительного кропотливого труда, в отличие от работы маслом. Она позволяет мгновенно фиксировать разнообразные пейзажные мотивы: горные, лесные, морские. Можно бесконечно любоваться красотой, одухотворенностью, прозрачностью, воздушностью акварельных пейзажей. А в интерьерных работах акварелисты умеют замечательно передавать документальность с пристальным вниманием к деталям.

В этом зритель может убедиться на выставке «Общество русских акварелистов. Время расцвета». Демонстрируются рисунки и акварели участников Общества И.К. Айвазовского, Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, А.П. Боголюбова, М.А. Зичи, М.П. Клодта, Л.Ф. Лагорио, В.Е. Маковского, А.И. Шарлеманя и других. Всё — из отечественных музеев.



А.Шарлемань. Эпизод коронации императора Николая II и императрицы Александры Федоровны 14 мая 1896. Государственный исторический музей, Москва

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА





А. Мейснерский. Горная речка. 1891. Собрание И.П. Кардашиди, Москва

Поражает бесконечное разнообразие видов акварельных работ и стилистических приемов мастеров-акварелистов: пейзажи, портреты, интерьеры, книжные иллюстрации, эскизы театральных декораций и костюмов, жанровые, альбомные зарисовки, сцены морских сражений, военных парадов.

Так сложилось, что акварель в академических системах России и Европы в 1860–1880-е годы занимала второстепенные позиции по сравнению с масляной живописью. Это проявлялось и в дискриминационной выставочной политике, и в том, что не присуждались высшие академические звания. Такое неравноправие и стало причиной организации Кружка, а затем и Общества русских акварелистов, просуществовавшего до 1918 года.

В Обществе были свои действительные члены, члены-экспоненты, почетные члены. Некоторые его участники к тому времени уже стали европейскими знаменитостями. Конечно, главной целью была организация многочисленных выставок-продаж. Работы членов Общества позволяют судить о характере спроса на

искусство акварели и о развитии художественных вкусов. Общество отличалось консерватизмом, в него не входили художники-новаторы, его члены не стремились к революционным преобразованиям художественного языка, и у Общества не было определенной эстетической программы. Не случайно молодые члены А. Бенуа и Л. Бакст предпочли позже объединение «Мир искусства».

1880-е — начало 1890-х — время творческого и финансового расцвета Общества. В работах на выставке можно увидеть, как сохранялись и развивались традиции искусства романтизированной эклектики середины XIX века. Привлекает мастерство исполнения и изящество акварелей.

Здесь можно проследить и эволюцию акварельного пейзажа 1870–1880-х годов с замещением топографического типа пейзажа пленэрным, с изживанием фотографических, детализированных подробностей. Ощущается стремление к новому пониманию реализма, к развитию эстетического осмысления эффектных экзотических явлений.

Документальность в интерьерном жанре можно обнаружить в работах А.А. Редковского, примеры светской акварельной хроники — в работах А.И. Шарлеманя. Есть на выставке и салонные, бытовые, жанровые композиции 1860-х годов. А в 1880-е наблюдается подъем светского акварельного портрета (В.Маковский. «Портрет дамы», 1880). Акварели на исторические сюжеты напоминают работы топографов-пейзажистов, которые воссоздавали прошлое (Н.Д. Прокофьев. «Крейсер «Алмаз», 1903).

Ярко и разнообразно показан на выставке А.Н. Бенуа. В парижских акварелях 1890-х прозрачные тени сочетаются с целыми кусками свободной живописи. Точно взятые соотношения цвета и тональная гармония заставляют воспринимать «белые места» как полные цвета части живописной композиции. Бенуа любил ходить на прогулки с альбомом и рисовать то, что видел. В зарисовках одного из альбомов (1915) легкими штрихами передано пространство, объем и сиюминутность. В иллюстрациях к «Медному всаднику» (1890) предстает мрачный и суровый, холодный лик



В.Навозов. Толкучий рынок у стен Троице-Сергиевой лавры. 1895



Н.Прокофьев. Крейсер «Алмаз». 1903

Петербурга. Осенний ливень, бурные волны вышедшей из берегов Невы рифмуются с человеческими чувствами. Рисунки Бенуа (черная акварель) воспринимаются как ода и проклятие городу.

Помимо любования красотой акварели и обнаружения многообразия форм и стилистических манер, зритель на выставке имеет возможность поразмышлять, как культура историзма, игравшая столь важную роль в творчестве ведущих членов Общества, повлияла на эстетические принципы объединения «Мир искусства». Общество русских акварелистов способствовало развитию массового искусства и пользовалось большой популярностью у зрителей.



А.Редковский. Зимний сад во дворце князей Юсуповых. 1862



А.Бенуа. Москва пушкинского времени. Английский клуб. 1915. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

искусство (октябрь)
2015



КРАСОТА «быстрой» техники



М.Микешин. Сокольничий. Эскиз костюма. 1856. Государственный исторический музей, Москва



Елена
МЕДКОВА,
искусствовед,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник
ИХО РАО

Мансарда художника

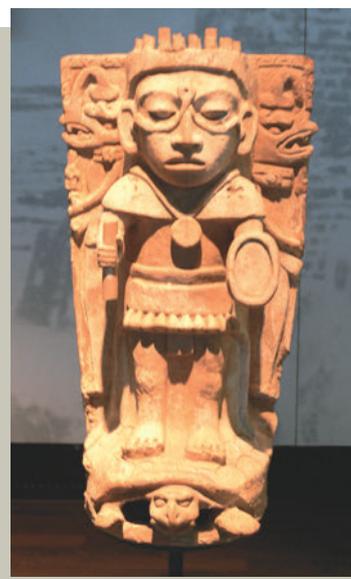
www.ancient.eu



Барельеф из разрушенного храма майя в Чьяпасе.
736–742. Мексика



Ацтекская статуэтка мужчины, держащего плод какао.
XIV–XVI вв.



Статуэтка бога солнца майя, стоящего на черепахе.

ПЕРЕЖИВАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ

ЦИКЛ СТАТЕЙ ОБ ИСТОРИИ СКУЛЬПТУРЫ, СПОСОБАХ
ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ, МАТЕРИАЛЕ, ЦВЕТЕ И ФОРМЕ.

РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ.

СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ

Проблема цвета в скульптуре до сих пор не проработана. Нет обобщающих трудов по скульптуре, в которых бы рассматривался вопрос о закономерностях смены цветовых предпочтений в ее истории.

В европейской культуре эта проблема отягощена стойким мифом о том, что цвет скульптуре противопоказан. Утверждается, что цвет отвлекает от сущностных качеств пластики. Дело доходит до обвинений адептов полихромности в вульгарном вкусе.

Источником «бесцветного» видения скульптуры является парадигма классицизма, ратовавшего за чистоту языка разных видов искусств, а та, в свою очередь, восходит к ренессансному мифу о «белой» скульптуре Античности, сформировавшегося на римских мраморных копиях греческой классики.

Несмотря на то что в профессиональном сообществе дискуссия об уместности полихромии в ваянии отшумела еще в конце XIX (М.Клингер) — начале XX века



Погребальная маска короля Ханааб Пакаля, правителя Баакульского царства майя. VII в.



Традиционные мексиканские маски

(А.Архипенко) и в современную пластику полихромия вошла как полноправный компонент образной выразительности, в весьма консервативное отечественное культурное сознание мысль о правомочности использования цвета в скульптуре пробивается с трудом.

Еще одним, но уже искусствоведческим мифом является кочующее по методической учебной литературе графическое положение об исключительно декоративной роли цвета в скульптуре. Данное положение позволяет выносить проблему цвета вообще за скобки, как это делал Б.Р. Виппер, утверждая, что «раскраска и цветные материалы в скульптуре должны быть использованы прежде всего для пластических эффектов, например для подчеркивания декоративного ритма, тектонических членений, выделения статуи на определенном фоне... Полихромия в скульптуре служит не столько самой статуе, сколько ее окружению, связи с архитектурой и пейзажем».

Краска в ритуале

Рассмотрение данной проблемы начнем с констатации, что скульптура изначально была связана с охотничьей магией и погребальными ритуалами, где протоскульптура (макеты животных, смешанные формы пластической обработки останков человека, фигурки заместителей умершего) имела свой собственный магический смысл и назначение, а цвет выполнял символические специфические функции. Например, сложная небесно-подземная структура загробного мира отразилась в сочетании лазурита и обсидиана в изображении ликов божеств

смерти, сформированных на основе черепов, а зеленый цвет погребальной маски был связан с идеей посмертного возрождения, подобно прорастанию зерен маиса. Так что необходимо прежде всего обратить внимание на самостоятельность символики цвета в скульптуре и на ее функции.

Полихромия в скульптуре имеет тысячелетнюю историю. Ритуалы охоты и погребения были связаны с магией поддержания круговорота жизни/смерти и обеспечения возрождения/воскрешения как животных, так и людей. Магия краски, прежде всего охры, символизирующей своим красным цветом кровь/жизнь, в этих ритуалах имела большое значение. Косвенным подтверждением роли охры являются неандертальские захоронения, в которых людей в позе эмбриона посыпали красной краской, что было залогом перерождения временно уснувшего в утробе матери-земли человека.

Посыпание красной краской скульптурных изображений богов в индуизме, что практикуется в Индии до сих пор, можно считать далеким отголоском древних магических ритуалов, временно призывающих дух божества и оживляющих его объемное подобие. В этом же ряду находится и ритуальное обсыпание краской всех прохожих с пожеланием здоровья и молодости во время индийского праздника Холи.

Цвет и слово

Данные исторической этимологии дают научно подтвержденный подробный спектр значения краски и цвета (см. М.М. Маковский. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках.



Маска, представляющая ацтекского бога дождя Тлалоку. XIV–XVI вв.



Ацтекская погребальная маска. XIV–XVI вв.



Этрусский Аполлон из Вей.
Ок. 550–520 гг. до н.э.

Образ мира и миры образов). Можно сказать, что цветовые характеристики являются свойством, имманентно присущим живому миру, знаком его жизненной энергии. О сущностных свойствах цвета свидетельствует и специфика использования слов, означающих цвет в древних культурах. Например, египтологи приводят разные толкования слова *iwep*. Оно использовалось как для выражения понятия цвета в связи «внешним видом», так и для передачи понятия «сущность», «характерная особенность».

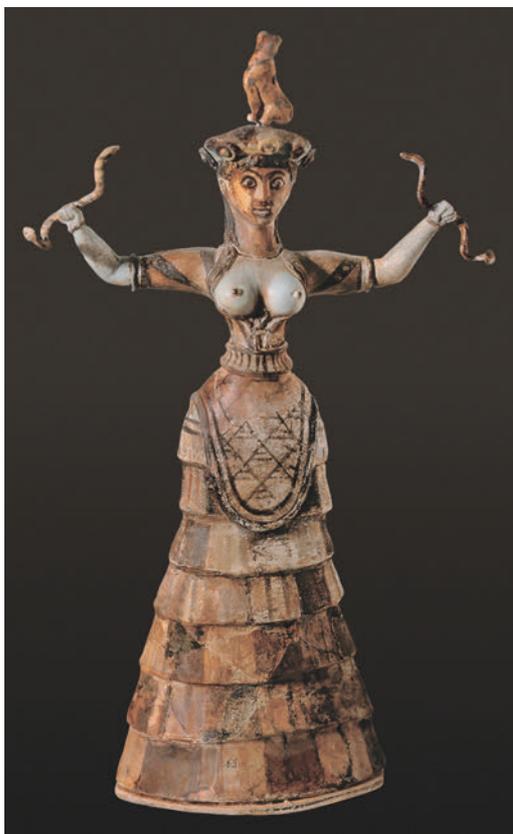
Этап сложения космогонических мифов творения, брачного союза Неба и Земли в лице богини Неба и бога Земли отмечен в этимологии пластом смысловых параллелей понятия краски/цвета и слов, обозначающих пару женщина/мужчина. С этим периодом связано формирование цветовой триады белый/красный/черный.

Согласно В.А. Семенову, «кроманьонцы Восточной Европы активно использовали красный, черный и белый красители, составляющие, по согласному свидетельству лингвистов и этнологов, треугольник семиотически значимых для человека и его предков цветов. В первобытных и традиционных культурах кровь выступает как главный де-

тонат «красноты», белый цвет ассоциируется с материнским молоком — символом жизни, черный — с продуктами разложения. Более изощренное толкование цветовой триады мы встречаем в знаменитом памятнике индуизма «Чхандогья упанишада», где красный цвет — это цвет первого огня, белый — первичных вод и черный — цвет земли».

Маковский считает, что «мистическая символика краски возникла на основе хроматических оттенков жертвенного огня. Причем первоначально индоевропейцы считали основными только три краски: белую (символ неба как потустороннего мира, по которому путешествуют души умерших), черную (символ преисподней) и красную (символ божества, жизни, очищения)».

В ряде космогонических мифов представлена объемная модель космоса в виде трехцветного мирового яйца с белым верхом (небо), черной серединой (земля) и красным низом (подземный огонь). За богиней неба закрепляется белый цвет, позднее — серебряный/голубой. За богом земли закрепляется красный (подземный огонь) и черный (преисподняя), позднее для небесной ипостаси добавляется золотой/желтый — как цвет солнца.



Богиня со змеями.
II тыс. до н.э. Крит



Индийский бог смерти Яма

ЖИВАНИЕ

Развитие сельскохозяйственных культов привело к введению в круг символов зеленого цвета как знака ежегодного возрождения вегетативной силы растений и отвечающих за нее богов плодородия.

Как мы видим, в изначальной цветовой триаде скульптуры уже содержались соотношения цветов, маркирующих структурные этапы мироздания (тектонические характеристики).

Цвет как внутренняя суть скульптурного изображения

Набор вышеперечисленных базовых цветов, буквально отражающих символику уровней жизненной энергии, можно в изобилии найти в полихромной скульптуре всего Древнего мира и Античности.

Статуэтка критской богини со змеями, воплощающая всю вселенную, окрашена в черный, охру (квадраты юбки как «низа» вселенной) и белый (грудь — небесное молоко). Черный лик и красная терракота архаической скульптуры Аполлона из Вей (Этрурия) свидетельствуют о первичной хтонической природе бога. Индуистский бог подземного мира Яма как бог заходящего солнца, подземного мира и бог, добровольно принесящий себя в жертву, изображается неизменно в сочетании черного и красного.

Бог пантеона майя Чаак, бог дождя, молний и грома, подсечно-огневого земледелия, изображался с голубым телом (небесные воды) в сочетании с красной терракотой (молния, огонь выжженных под пахоту ле-

сов). Кетцалькоатль — змей, покрытый зелеными перьями, владыка стихий и бог утренней звезды, как небесный бог был окрашен в голубой/зеленый цвет, которые в древности не различали как отдельные цвета.

Анубис, хранитель и проводник подземного царства, неизменно черного цвета, а его божественность обозначена золотом (плоть богов согласно верованиям египтян была из золота). Скарабей, ежедневно выкатывающий из-под земли золотой шар солнца на просторы небесных полей, — синего цвета. Темная терракота для мужских персонажей и белизна светлоликих женщин в египетской скульптуре обнаруживают их архетипическую связь с богом земли и небесной богиней (группа Нофрет и Рахотеп).

Приведенные примеры, которые можно множить, показывают, что для древних скульпторов цвет не был чем-то внешним, а имел прямое отношение к сути изображаемого персонажа.

О мифе на языке цвета

В целом ритуальном искусстве Древнего мира окраска могла символизировать не только сущность, но и отношения. Голова богини из Микен (XIV–XIII вв. до н.э.), сделанная из стука (смесь алебаstra и глины) расписана в четыре цвета. Белый лик богини соответствует ее небесной сути. Красная с черным головная повязка/обруч символизирует ее брак с богом Земли. Этот же бог присутствует в изображении ее лица в виде красных солнц на щеках и подбородке. Го-



Бог дождя майя Чаак



Царевич Нофрет и его жена Рахотеп. Первая половина 3 тыс. до н.э. Египет



Главный ацтекский бог Кетцалькоатль

Голова богини из Микен. XIV–XIII вв. до н.э.





Статуэтка белой лошади. Эпоха Тан. Китай

лубой чепец свидетельствует о небесном характере свадьбы, о том, что именно бог поднялся на небо, а не она снизошла на землю.

Цветовой код ожерелья Тутанхамона объединяет две версии мифов о рождении солнца (золото) из лотоса и его каждодневном выходе из подземного мира (красный) в небеса (синий). Белый цвет скульптурной лошади из Храма Белой лошади (Баймасы, Китай) повествует о сакральности доставки двумя белыми лошадьми статуи Сиддхартхи Гаутамы и «Сутры из 42 глав» в Китай. Более поздние изображения эпохи Тан этой буддийской святыни добавляют в цветовой код золото солнца и зелень обновления.

На фоне буквального и подробного языка полихромии скульптуры Древнего мира и Античности однотонность скульптуры можно объяснить как исключительное явление полного совпадения цвета материала и сущности изображаемого. Золото как овеЩественный солнечный свет было единственным материалом, в котором мог быть воплощен бог солнца инков Инти.

Тьма нижнего мира отбрасывала тень на всю заупокойную скульптуру Древнего Египта из твердых темных пород камня (гранита, диорита), так как она вообще не была предназначена для чьих-либо глаз.

Светоносная белизна мрамора античных изваяний свидетельствовала о полноте победы дневных аспектов бытия в результате отделения надземного мира от подземного. Светоносность мрамора совпала со светоносностью бога Аполлона, которому были посвящены первые «протопортретные» (именные) и вотивные (посвятительные) статуи времен архаики и ранней классики, так называемые аполлоны. Посвящение богу, ежедневно восходящему на небосвод, было актом установления между миром поусторонним и поюсторонним вечного



Воины из Риаче.
Вторая четверть V в. до н.э.

посредника, который позволял умершему слиться с живительным солнечным светом и через это слияние продлить свое посмертное присутствие в мире живых («И в солнечном свете найду я тебя...»). Белизна мрамора императорской дороги Юньлуншидяо в Запретном городе совпала с запредельной невидимостью небесной дороги, на которой режутся девять драконов и шествует только император Поднебесной.

Функция оживления

Полихромия древнеегипетской заупокойной портретной скульптуры свидетельствовала об этапах ритуала сохранения нетленного образа человека. Первая ступень превозмогания смерти и тленного бытия была связана с обретением целостности в ритуальной чистоте и сакральности белого цвета изначального Ничто. Именно об этом свидетельствуют белые одежды Нофрет и Рахотепа, сливающиеся с белизной их вечных престолов перерождения. Идея возврата к точке творения проиллюстрирована дополнительно на головной повязке Нофрет, где на языке орнамента воспроизведен миф о рождении солнца из лотоса. Черно-красно-белый код цветовой композиции также отсылает нас к брачному единству Неба и Земли.

Следующая ступень восхождения к бессмертию связана с ритуалом «отверзания глаз и уст» для новой жизни в единстве тела и духа. Отсюда в египетском портрете такое внимание к магическому натурализму инкрустированных полудрагоценными камнями глаз как врат бессмертия и символа новой духовной жизни (Нофрет и Рахотеп).

Золото и синяя эмаль посмертной маски Тутанхамона являются знаком последней стадии «пресуществления тела в божественную субстанцию», существующую среди «неуничтожимых околополярных звезд» (Р.Кларк).

В Древней Греции скульптурные памятники вышли из мрака нижнего мира и заняли свое место в мире живых через посвящение богу Аполлону. «Посвящая богу его — или свой собственный увековеченный в камне образ, человек фактически умирал в своем смертном качестве, отдаваясь во власть божества, служа ему и рассчитывая на поддержку с его стороны. Это был своего рода взаимный договор, взаимообмен жизненных сил человека и бога» (Л.И. Акимова).

Знаком этой божественности стала светоносная белизна, а знаком жизни — имитация телесного цвета, которая достигалась при помощи раскрашивания мраморной скульптуры прозрачными восковыми красками. Бронзовые статуи сами по себе обладали телесным оттенком (благодаря меди) и металлическим блеском божественности.

Полихромия дольше всего оставалась на сакрализованных с точки зрения ритуалов воскрешения частях лица — глазах и губах. Известняковые и мраморные статуи времен архаики сохранили роспись глаз, губ, волос, частично орнаментальную отделку одежды (Кора). В бронзовых статуях глаза инкрустировались стеклом и полудрагоценными камнями (Дельфийский возничий), ресницы покрывали серебром, губы и волосы — медью и золотом (бронзовые статуи воинов из Риаче).

Тектоническая функция

Первичная триада белый/красный/черный, дополненная голубым, задавала структуру цветовых кодов мироздания, в которых существовала скульптура. Однако не всегда задача обозначения места скульптуры в мироздании с помощью цветовых кодов совпадала с понятием тектоники.

Для Древнего мира зачастую были характерны атектонические ковровые рельефные композиции. Примером могут служить ворота Иштар (Вавилон), которые представляют исключительно мир небесный и божественный, не подверженный силам тяжести и тектоническим закономерностям — божественные звери, подобно знакам зодиака,

парят в бесконечной синеве. Нечто подобное было создано в Китае. В синеве небес парят драконы «Стены девяти драконов» (парк Бэйхай, Пекин). Трудно говорить о египетских рельефах, так как их раскраска не сохранилась целиком, но согласно реконструкциям рельефы представляли собой бесконечный пестрый текст, наподобие папирусных свитков.

В индуистской архитектуре, полностью уподобленной гигантскому скопищу скульптурных изображений, можно отметить деление на темный низ и светлый, сияющий белизной или нежными переливами красок верх. Примером могут служить шикхары храма Танцующего Шивы в городе Чидамбарам.

Понятие тектонических закономерностей цветовых кодов скульптуры зародилось в Древней Греции. Согласно реконструкциям белые с позолотой (символика солнца и аполлонического начала) статуи богов выступали на красном (архаический вариант лона богини-матери) или голубом (последующий вариант небес) фоне. Ниже фронтона выделялся фриз с красными метопами и голубыми триглифами, символизирующий единство и борьбу мужского и женского, земного и небесного, материального и идеального.

Помимо структурных функций по вертикали, цветовые коды выполняют важные функции обозначения в пространстве внутреннего сакрального и внешнего мирского. При создании статуй внутри храма, воплощающих само божество, использовали драгоценные металлы — золото и серебро, дра-



Берлинская богиня (Кора с гранатом). 580–560 гг. до н.э. Греция

Стена девяти драконов. 1733. Парк Бэйхай, Пекин





К.Бранкузи. Сократ. 1922



гоценные и полудрагоценные камни, особенно ценные породы камня или дерева. Примером могут служить хрисоэлефантинные статуи Зевса и Афины Паллады работы Фидия, статуя Будды из редкого белого нефрита в храме Нефритового Будды (Шанхай), Черная мадонна из монастыря Монсеррат в золотых одеждах и серебряном окружении (Барселона), столь же черноликая бронзовая Мадонна в окружении св. Франциска и св. Антония работы Донателло и др.

Изваяния, размещенные по внешнему периметру храма, не наделялись сакральными цветовыми кодами драгоценных материалов и могли быть однотонными. Именно эти коды использованы во внешнем оформлении храмов, начиная с Древней Греции и кончая храмами романского и готического стиля, барокко и классицизма.

Закономерности развития

Рассматривая сквозь призму вышеизложенных положений историю скульптуры, можно сказать, что полихромия всегда возникает в связи с усилением потребности в символично-дидактическом, мифологическом видении мира. Как было показано, базой в этом отношении являются языческие мифологии Древнего мира, куда можно отнести традиционные культуры Индии, Китая и Мезоамерики.

Всплеск полихромии, соединяющей мистицизм символа и натурализм дидактики, особенно во внутреннем пространстве храма, наблюдается в христианском искусстве Западной Европы — романской, готической и барочной скульптуре. В романской скульптуре преобладает яркая цветность народного примитива и таинство черных ликов (образец для Черной мадонны Монсеррат). Обилие позолоты в сочетании с натуралистической раскраской лиц деревянных статуй, крытых материей, особенно характерен для готической скульптуры (алтарь Мариацкого собора в Кракове). Использование мистической цветности природных материалов характерно в оформлении интерьеров для барочной скульптуры.

Повышенный интерес к мифологизму в эпоху модерна, постимпрессионизма и модернизма также привел к усилению полихромии в скульптуре. В полихромии этого периода стоит видеть не символизм цвета, а скорее его метафоризм. Так, красный и пепельные цвета в работе М.А. Врубеля «Роберт и монахини» говорит о тлеющем пожаре страсти, прорывающемся через пепел христианских постулатов. Неопределенное многоцветье серии его керамических работ, связанных с постановкой «Снегурочки», наводит на мысль о кипении весенних страстей.

В работе С.Т. Конёнкова «Эос» двухмерная полихромия — это возможность передать в скульптуре сам процесс зарождения светоносности белой зари (мрамора) в вязкой красноте изначальной материи хаоса. Основываясь на мифологической текстуре тихоокеанской культуры, П.Гоген взял на вооружение темную мистику цвета потаенных желаний («Будь загадочной», «Будь влюбленной», женская фигура).

В работах Ники де Сен-Фаль мифологизм бьет через край. В статуях Сада игры в Таро она обращается к наиболее древнему



Донателло.
Мадонна с младенцем
и святыми Франциском
и Антонием.
1448. Церковь Св. Антония, Падуа



Мадонна с младенцем (Черная мадонна). XII в.
Монастырь Монсеррат. Испания



Статуя Будды в храме Нефритового Будды.
1918. Шанхай

ЖИВАНШЕ

архетипу богини-матери с ее черным ликом, неистощимой питающей энергией и сексуальностью, исследует ее же чистый небесный образ и ее же амбивалентный образ в виде смерти, несущей жизнь. В последнем случае легко просматривается образность мифологической скульптуры племен майя и ацтеков, но взятая в совсем другом модусе — неиссякаемой энергии бесконечного потока жизни.

С именем Ники де Сен-Фаль связано еще одно важное событие в возрождении мифологического в своей основе действия: поливания краской скульптурных объектов. В 60-е годы XX века она стала одним из зачинателей направления *shooting paintings*, предложив посетителям бросать стрелы в картину «Портрет моего любовника» или стрелять краской в полотно «Тир». Стрелы и пули разрывали пакеты с краской, кляксы краски растекались по белоснежному гипсу, убивая ненавистный мужской объект и одновременно уничтожая его мертвенную белизну и возвращая ему живительную цветность. Художница по существу возродила древний ритуал убийства/оплодотворения.

С перформансом обливания себя краской связана и цветная скульптура Ива Кляйна, в частности скульптурный портрет Марсьяля Рейса, в котором он представлен в скорлупе потустороннего синего цвета.

Мифология вещи поп-арта также стимулирует полихромью, примером чего служат работы К.Олденбурга «Ложка и вишенка», «Складной нож».

Противоположная линия: ставка на однотонность материала в скульптуре — начинает преобладать в эпохи отступления от дидактики и нарратива и усиления абстрактных философских установок в религии и мировидении. Так, например, отказ от реалий мира, представленных как обманчивые видения майя, в пользу нирваны/небытия привело к тому, что канонические изображения Будды стали принципиально однотонными.

Переход мифа на уровень философии в эпоху классической Греции привел к сосредоточению на чисто пластических идеях в греческой скульптуре, позднее — в скульптуре эллинизма. Освобождение человека от религиозных оков в эпоху Ренессанса породило чистую философию пластики Микеланджело.

Десакрализация мировоззрения в век Просвещения закрепила белизну в скульп-

туре. Двадцатый век продолжил движение в этом направлении в абстрактной скульптуре К.Бранкузи («Сократ», «Поцелуй»), в пластицизме Г.Мура, в конструкциях скульпторов-минималистов (Дж.Шапиро. «Без названия»).

Литература

- Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. СПб., 2007.
 Виннер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970.
 Кларк Р. Священные традиции Древнего Египта. М., 2002.
 Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — формы — развитие. М., 2000.
 Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.
 Семёнов В.А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008.

искусство (октябрь)
2015



П.Гоген. Будь влюбленной. 1899



К.Олденбург.
Ложка и вишенка.
1985–1988.
США



Н. де Сен-Фаль.
Скульптура
в Саду игры в Таро.
1998. Италия

СКУЛЬПТУРЫ





Александр Константинович Глазунов. 1900-е

Композитор АЛЕКСАНДР ГЛАЗУНОВ

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

Часть I. НАЧАЛО ПУТИ

В августе 2015 года исполнилось 150 лет со дня рождения выдающегося русского композитора Александра Константиновича Глазунова (1865–1936). Его вклад в развитие отечественной культуры впечатляет своим многообразием. Многочисленные оркестровые произведения, к которым относятся симфонии, программная музыка, инструментальные концерты, в числе которых ставший классикой концерт для скрипки с оркестром, балеты, произведения камерного жанра, — таково в самых общих чертах наследие Глазунова-композитора.

Пропаганда новой музыки: активное участие в издательской деятельности и в симфонических концертах — это тоже Глазунов. Весомый вклад в развитие отечественного музыкального образования — прежде всего благодаря руководству в течение двадцати с лишним лет Петербургской (в советское время — Ленинградской) консерваторией — и это Глазунов.

Однако приходится с сожалением признать, что его произведения звучат сегодня



А.К. Глазунов в своем рабочем кабинете в Санкт-Петербургской консерватории. Фотография М.С. Наппельбаума. 1912

Николай
БАРАБАНОВ



не столь часто, как они того заслуживают. Возможно, так случилось потому, что как художник Глазунов сформировался прежде всего на основе традиций русской и мировой музыкальной культуры и его верность этим традициям (подчеркнем: в их высших и самых прекрасных проявлениях) порой оборачивалась неприятием многими из того, что в дальнейшем стало классикой XX века.

Приведем в этой связи оценку творчества Глазунова, данную еще в середине двадцатых годов XX века выдающимся советским музыковедом Б.В. Асафьевым: «Независимо от стойкости звучащих строений, рожденных мыслью Глазунова, музыка его имеет, безусловно, непреходящее значение в силу проявления могучей творческой силы, как пышный густолиственный звуковой бор или лес, где мощно возвышаются стволы глазуновских симфоний (восемь), балетов (три: «Раймонда», «Времена года» и «Барышня-служанка»), сюит, концертов, симфонических картин, эпических и романтических поэм («Стенька Разин», «Лес», «Море», «Кремль», очаровательная юная и светлая «Весна») и многое-множество тонкоствольных деревьев и мелкого кустарника (квартеты, сонаты, фуги, фортепианные пьесы, романсы). Я хочу этим сравнением с лесом напомнить о богатейших залежах звуковых богатств (звукового материала), которые таит в себе глазуновское творчество во всей своей необъятной широте и полноте».

И далее: «Несмотря на видимый разлив, даже разгул звучаний в безбрежном море музыкальной стихии, несмотря на щедрое *полнозвучие* — чем и обосновывается *органная* сущность его музыки, — Глазунов выступает как творчески уравновешенная, ярко выражающая себя личность... Она не



Интерьеры консерватории: малый зал, вестибюль

ставит себе разрешения мировых проблем, не знает вглядывания в «вечные вопросы», потому что всякая раздвоенность чужда Глазунову. «Я и мир», «я — против мира» — не слышно в его музыке. Напротив: «Я в мире», «я продолжаю в мире», а вернее всего и справедливее: «Я проникаю в мир, я сливаюсь с миром явлений, но, пребывая в нем, не поглощаюсь, а сам преобразую явления в звучащие формы». Отсюда далеко до равнодушия, холодного и безжизненного, до игры в формы».

Разумеется, в рамках обзорной статьи дать развернутую характеристику такой уникальной личности, какой был Глазунов, не представляется возможным. И потому мы далее будем прежде всего говорить лишь об одной области его творческой деятельности — о театре, лишь по необходимости касаясь других его опусов, тем более что свое воплощение в театральной практике минув-



шего века порой получали и те произведения композитора, которые первоначально им для сцены не предназначались.

Детские годы

Глазунов родился в Петербурге 29 июля (10 августа) 1865 года в семье видного книгоиздателя и книгопродавца Константина Ильича Глазунова. Семья Глазуновых занималась книгопечатанием с конца XVIII века, издавала сочинения русских классиков, историческую литературу, тем самым способствуя просвещению русского народа. Петербургскую книжную лавку Глазуновых неоднократно посещал А.С. Пушкин: дед будущего композитора выпустил в свое время оригинальное миниатюрное издание «Евгения Онегина», и великий поэт мечтал об аналогичном издании других своих сочинений.

Сам же Константин Ильич проявлял интерес к музыке, играл в молодости на скрипке и на рояле и лишь с годами оставил это увлечение, поскольку много сил отнимали издательские дела. А мать Александра, Елена Павловна, не только обучалась игре на фортепиано в пансионе благородных девиц, но и не забросила музыку после замужества (когда родился Саша, ей было 19 лет). Она брала уроки у профессора открытой в 1862 году Петербургской консерватории Ф.О. Лешетицкого, а позже — у М.А. Балакирева, теорию же музыки она изучала под руководством молодого Н.А. Римского-Корсакова.

Музыка в доме Глазуновых звучала по многу часов: и тогда, когда музицировала мать, и на домашних камерных музыкальных вечерах. В этой атмосфере и рос мальчик, порой бессознательно впитывая в себя все услышанное. Так, однажды, будучи еще совсем маленьким, он попытался «сыграть» на стоявшем в гостиной рояле, воспроизведя звуки, недавно услышанные при настройке инструмента. Попытка оказалась столь удачной, что в гостиной немедленно появилась мать, недоумевая, кто пригласил в ее дом настройщика.

Обучение игре на фортепиано началось с девятилетнего возраста. По рассказам его первой учительницы, гаммы и этюды Саша недолюбливал, что в немалой степени мешало ему выработать хорошую пианистическую технику, а вот незнакомые произведения он разбирал охотно, и уже тогда начал сочинять простенькие пьески.

Их послали в редакцию журнала, но там юного автора постигла неудача — сочинения напечатаны не были. А потом начались занятия с талантливым пианистом и педагогом Н.Н. Еленковским, который занимался с Глазуновым недолго, но дал ему очень много в плане воспитания художественного вкуса и музыкального кругозора — в области как зарубежной, так и отечественной музыки. Педагог поощрял сочинительство ученика, знакомя с такими тогдашними новинками, как поразивший мальчика «Исламей» (1869) М.А. Балакирева, в результате чего Глазунов существенно изменил стиль своих первых сочинений.

Общее же образование он до 12 лет получал на дому, а затем родители отдали его в реальное училище, где особого внимания подросток к себе не привлекал. Рос он тихим, спокойным и очень добрым ребенком, привыкшим заниматься и развлекаться самостоятельно, — например, много времени он уделял рисованию.

И особенно важным был интерес к новым музыкальным инструментам. С помощью одного из участников домашних музыкальных вечеров (скрипача А.Колаковского) он освоил азы игры на скрипке, позже — на виолончели, которая стала одним из его любимых инструментов. А в восьмидесятые годы, уже будучи вольнослушателем историко-филологического факультета Петербургского университета (где он проучился недолго), Глазунов вступил в студенческий симфонический оркестр как валторнист, а потом обучился игре на трубе, тромбоне и кларнете и играл настолько хорошо, что получал приглашения исполнять партии данных инструментов в других оркестрах.

Первые опыты

Так сложилось, что следующим после Еленковского учителем музыки четырнадцатилетнего Глазунова стал Балакирев, который быстро понял, что имеет дело с выдающимся дарованием, и немедленно порекомендовал обратиться к Н.А. Римскому-Корсакову для прохождения полного курса теории композиции.

Вот что писал об этом впоследствии сам Римский-Корсаков в автобиографической книге «Летопись моей музыкальной жизни»: «...однажды Балакирев принес мне сочинение 14–15-летнего реалиста Саши Глазунова. Это была детски написанная оркестровая партитура. Способности мальчика и любовь были видны несомненно. Через несколько



Александр Глазунов в детстве. 1872

Композитор АЛЕКСАНДР ГЛАЗУНОВ





Милий Алексеевич Балакирев. 1890

времени (в сезон 1879/80 годов) Балакирев познакомил его со мной для занятий. Давая уроки элементарной теории его матери Елене Павловне Глазуновой, я стал заниматься и с юным Сашей. Это был милый мальчик с прекрасными глазами, весьма неуклюже игравший на фортепиано...

Элементарная теория и сольфеджио оказались для него излишними, так как слух у него был превосходный, а Еленковский до некоторой степени уже прошел с ним и гармонию. После нескольких уроков гармонии мы перешли с ним прямо к контрапункту, которым он занимался усердно. Кроме того, он мне постоянно показывал свои импровизации и записанные отрывки или небольшие пьески. Таким образом, занятия контрапунктом и сочинением шли одновременно. Саша Глазунов в свободное время много играл и постоянно знакомился сам с музыкальной литературой. В то время он в особенности любил Листа. Музыкальное развитие его шло не по дням, а по часам. С самого начала уроков наши отношения с Сашей из знакомства и отношений учителя к ученику стали мало-мальски переходить в дружбу,

несмотря на разницу в годах. Балакирев в ту пору тоже принимал значительное участие в развитии Саши, играя ему многое и беседуя с ним, чем, несомненно, привязал к себе отзывчивого юношу...»

А вот как вспоминал впоследствии об этом сам Глазунов. «Узнав о моем желании брать у него уроки, Николай Андреевич пришел к нам на дом и подверг меня тщательному экзамену. В своих отзывах о степени моих познаний он был очень сдержан, и только от посторонних я позже узнал, что Николай Андреевич остался доволен моими музыкальными способностями. После этого он стал мне давать уроки не чаще раза в неделю всего в продолжение полутора лет. Занятия носили характер подготовительных работ. Я начал основательно проходить гармонию и изредка показывать своему учителю первые опыты своих сочинений...

Первоначально Николай Андреевич смотрел на мои занятия как на опыты, считая, что мое дарование даст только впоследствии то, чего от него можно ожидать. Поэтому он прилагал все усилия к тому, чтобы приучить меня к правильному регулярному труду. Когда я чего-либо не охватывал, он настойчиво требовал, чтобы я уяснил себе то, что от меня требуется. Николай Андреевич не успокаивался до тех пор, пока не добивался своего. Впоследствии я убедился, что это являлось основной чертой его характера, и это же сказалось в его педагогической деятельности в Консерватории.

Весною 1881 года Николай Андреевич наотрез отказался заниматься со мной и предложил обращаться к нему только за дружеским советом. Он сознавал, что со мной он еще не прошел полного курса, и свой отказ от дальнейших уроков он объяснял следующим образом: «Остальное вы лучше всего изучите сочиняя». Приблизительно около этого времени началось мое более близкое знакомство с Николаем Андреевичем. Он ввел меня в свой дом, где я познакомился с музыкантами того времени. Сам он не переставал бывать у меня и интересовался моими работами.

В марте месяце 1882 года под управлением Балакирева впервые была публично исполнена моя *первая симфония*. Сочиняя ее и инструментуя, я много пользовался советами Балакирева и Николая Андреевича. Насколько я помню, они старались своими советами главным образом исправить внешние погрешности симфонии, которые сильно



АЛЕКСАНДР
ГЛАЗУНОВ

сказались бы при исполнении ее оркестром. Они намеренно не исправляли некоторых недочетов произведения, желая предоставить мне самому быть своим судьей».

Об этой премьере Римский-Корсаков, которому Глазунов посвятил свою симфонию, имеющую подзаголовок «Славянская», впоследствии писал: «То был поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей молодой русской школы. Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме, симфония имела большой успех. Стасов шумел и гудел вовсю. Публика была поражена, когда перед нею на вызовы предстал автор в гимназической форме... Со стороны критиков не обошлось без шипения. Были и карикатуры с изображением Глазунова в виде грудного ребенка. Плелись сплетни, уверявшие, что симфония написана не им, а заказана богатыми родителями «известно кому» и т.д. в таком же роде. Симфонией этой открылся ряд самостоятельных произведений высокоталантливого художника и неутомимого работника, произведений, мало-помалу распространившихся и в Западной Европе и ставших лучшими украшениями современной музыкальной литературы».

Великие учителя

Кто из деятелей русской культуры оказывал в те годы существенное влияние на молодого Глазунова? Бесспорно, те, кто так или иначе был связан с «Могучей кучкой»: Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Стасов, М.А. Балакирев, А.П. Бородин, из более молодых — ученик Римского-Корсакова А.К. Лядов. Несколько позже — С.И. Танеев, который, по свидетельству Римского-Корсакова, в 80-е годы XIX века, будучи фигурой резко консервативных музыкальных убеждений, поначалу относился к Глазунову с известным недоверием. В дальнейшем, однако, их

взаимоотношения стали в высшей степени уважительными.

Осенью 1896 года Глазунов посвятил Танееву свою Пятую симфонию, написав на партитуре: «Дорогому Сергею Ивановичу Танееву в знак моего глубокого уважения к его таланту и искренней благодарности за его многие драгоценные советы». Танеев же спустя год посвятил Глазунову свою лучшую до-минорную симфонию.

В октябре 1884 года на квартире у Балакирева произошло знакомство Глазунова с П.И. Чайковским. Их последняя встреча состоялась 16 октября 1893 года, в день первого исполнения Шестой симфонии Чайковского, за девять дней до смерти Петра Ильича.

Отношение молодого Глазунова к творчеству Чайковского было неоднозначным. В мае 1886 года он писал Чайковскому, что почерпнул для себя много полезного, изучая партитуру его симфонии «Манфред». Однако спустя два года в письме музыкальному критику С.Н. Кругликову он резко негативно отзывался о Пятой симфонии Чайковского. Но в 1890 году Глазунов посвятил ему свою Третью симфонию, в которой влияние музыки Чайковского просматривается достаточно отчетливо.

Позже Глазунов вспоминал: «Относительно себя скажу, что мои взгляды в искусстве расходились со взглядами Чайковского. Тем не менее, изучая его произведения, я усмотрел в них много нового и поучительного для нас, молодых в то время музыкантов. Я обратил внимание, что, будучи прежде всего лириком-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы оперы. Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом. Совокупность всего этого всегда оставляла во мне чувство полного удовлетворения, о чем я поведал Петру Ильичу. По-видимому, мой отзыв удовлетворил его...

Он знал третью симфонию, ему посвященную. Многое в ней он одобрял и не раз заставлял меня играть на фортепиано *Scherzo* из нее. Когда я спросил его, какой главный недостаток в моих произведениях, он ответил: «некоторые длинноты и отсутствие пауз». Впоследствии, когда Петра Ильича не стало в живых, я всегда дорожил его мнением, помнил слова его и в дальнейшем своем творчестве старался руководствоваться ими».

Н.А. Римский-Корсаков и его ученик, композитор Александр Константинович Глазунов, директор Петербургской консерватории. 1905



Сен-Санс, Вагнер, Лист...

Особо нужно сказать об отношении молодого Глазунова к современной ему зарубежной музыке. В конце мая 1884 года девятнадцатилетний Глазунов оказался в Веймаре, на музыкальном фестивале, посвященном творчеству Ференца Листа. На фестиваль Глазунова привез Митрофан Петрович Беляев, лесопромышленник и одновременно музыкальный и общественный деятель, основатель музыкально-издательской фирмы «М.П. Беляев, Лейпциг». Тогда же состоялось и личное знакомство Глазунова с Листом, благодаря которому и при хлопотах Беляева в программу одного из концертов была включена Первая симфония Глазунова, имевшая успех.

Спустя два года, вскоре после смерти Листа, Глазунов писал сестре М.И. Глинки Л.И. Шестаковой: «Мы, русские, должны всегда помнить Листа не потому только, что он пропагандировал за границей русскую музыку, а потому, что Лист, опередивший нас временем, своими созданиями много повлиял на русскую музыку позднейших времен».

Тогда же в Веймаре Глазунов познакомился с К.Сен-Сансом. «Он мне показался олицетворением своей музыки. Вежливый, холодный, суховатый в разговоре, так что я не знал, о чем с ним говорить... Эта сухая вежливость как-то отталкивала меня от него. Слышал я его игру — безукоризненно чистую, но без особенного увлечения. Играл он свою мазурку, технически мастерски сделанную, и больше ничего».

После Веймара Глазунов и Беляев побывали в Испании и в Марокко, где Глазунова захватила испанская и арабская народная музыка, позже нашедшая свое яркое воплощение в его творчестве, в частности в балете «Раймонда». А на обратном пути в Россию путешественники попали в Байреит, где услышали последнюю оперу Вагнера «Парсифаль».

Глазунова опера при первом знакомстве не заинтересовала, но вот что он писал Чайковскому спустя несколько лет: «Пишу Вам это письмо, вернувшись из театра после представления *Зигфрида* [Вагнера]. Должен признаться, что я редко бывал в таком восторге, как сегодня. Я просто себя не узнаю. Еще недавно соглашался с Рубинштейном, который говорил, что терпеть не может Вагнера. За последнее время я стал ходить на репетиции и на представления вагнеровских опер и иногда следил по партитуре, результатом чего случилось, что я во многом уверовал в Ваг-



И.Е. Репин. Портрет Л.И. Шестаковой, сестры композитора М.И. Глинки. 1899. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва



В.А. Серов. Портрет Александра Глазунова. 1899. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

нера. Несмотря на общеизвестные недостатки, как отсутствие тем, развития симфонического, длинноты, я с самого начала был поражен колоритностью не только оркестровки, но и музыки. Конечно, самобытная сила оркестрового звука тоже сильно поразила меня, и я теперь потерял вкус (конечно, на время) ко всякой другой инструментовке».

Из того же письма: «Очень интересно было мне прочесть в Вашем письме о Брамсе. Хотя я его люблю за многие сочинения... но ненавижу его за полную противоположность Вагнеру. Этот последний совершенно самостоятелен, и все его стремления — к новизне; Брамс же боится смелой новизны и почти рабски подражает старине, черпая отсюда много хорошего, но при этом сохраняя и недостатки ее».

О том, как воспринимал в XX веке новую музыку сам Глазунов, далее еще будет сказано, а пока — отрывок из воспоминаний пожилого Глазунова в одной из бесед с Асафьевым.

«Последним (Брамсом. — Н.Б.) я много и долго увлекался. В его голосоведении есть особенная прелесть, — будто голоса, движась, ведут нить затейливого повествования, ведут ее, не спеша и не думая о времени, пока темы не исчерпаются. И все это без вычурностей и без вагнеровского самодовольства. Но настало время, когда Вагнер целиком подчинил меня себе. Надо прямо сказать, что смелость и размах его оркестровой палитры и блеск оркестровых пассажей, вплоть до абсолютного пренебрежения трудностями, открыли перед моим слухом широчайшие перспективы, вот словно из тоннеля поезд выносится на свет и простор. Я многому научился у Вагнера и перестал робеть. Думаю, что не только я, а и Николай Андреевич (Римский-Корсаков)».

А когда я (Асафьев — Н.Б.) спросил: «Ну а Лист?», Глазунов, поразмыслив, сказал: «Обаяние Листа было неотразимым. Но тут Чайковский все-таки остается прав: в Листе слишком давала себя знать привычка к куртизанству и к утонченным заигрываниям с католицизмом. И доигрался. Пришлось выбирать между необходимостью жениться на княгине Витгенштейн — яркой католичке или, чтобы избавиться от ее фанатизма, принять сан аббата. Какая-то игра была у Листа-композитора и с музыкой: талантливый умница в нем преобладал над гением, а роскошный виртуоз и кавалер — над глубоким великим артистом».

Глазунов-исполнитель

В те же молодые годы начинался Глазунов — дирижер, исполнитель как своих сочинений, так и произведений других композиторов.

Его дирижерский дебют состоялся в октябре 1888 года. Двадцатитрехлетний Глазунов исполнил тогда свою «Лирическую поэму», а спустя год он уже выступал на Всемирной выставке в Париже в концертах русской симфонической музыки (Вторая симфония и симфоническая поэма «Стенька Разин»). В дальнейшем он дирижировал в концертах неоднократно, исполняя произведения как русских, так и зарубежных композиторов.

Вспоминает Римский-Корсаков: «Первые его пробы в этой области были не блистательны. От природы медленный, неловкий и неуклюжий в движениях, медленно и тихо говоривший, маэстро, по-видимому, оказывал мало способности как вести репетиции, так и влиять на оркестр во время концертного исполнения. Тем не менее сознание талантливости его сочинений заставляло оркестр не сопротивляться, а, напротив, помогать ему. С каждым выступлением своим, однако, он делал успехи и развязывался как на репетициях, так и в концертах. Практика и великая, несравненная музыкальность его взяли свое, и из него выработался через несколько лет прекрасный исполнитель как собственных, так и чужих произведений, чему помогал также разраставшийся все более и более авторитет его имени».

Приведем также свидетельство Асафьева.

«Взор Глазунова надо было наблюдать просто ли во время чтения музыки за столом или при показе музыки за роялем. Тут его карие глаза (не скажу, что они были обаятельными в обычном разговоре) начинали светиться изнутри острым любопытством, вонзаясь в нотные листы. В них чувствовалось сверканье мысли великого музыканта, от которого не могла ускользнуть ни малейшая деталь разбираемого им «механизма». Передавалась ли на лице взволнованность художника? Трудно сказать. Смотрел мастер своего дела, и его созерцание нарушалось только какими-либо шероховатостями в партитуре: словно в поглощаемой им музыке за логикой и архитектурной красотой не заключалось ни капли одушевленности. Казалось, Глазунов всегда проверяет музыку: в порядке ли механизм? Дирижируя, он тоже, впявываясь в ноты, следил, страница за

страницей, не стремясь овладеть психикой слушателей и внушить им свое толкование».

Были ли у Глазунова-дирижера неудачи? Были, и порой они имели далеко идущие последствия для русской музыки. Едва ли не самый яркий тому пример — оглушительный провал в марте 1897 года премьеры Первой симфонии молодого Рахманинова, стоивший ему нескольких лет душевного кризиса. Неудача была такой, что при жизни Рахманинова эта симфония более не исполнялась (по сути, автор наложил на ее исполнение негласный запрет).

Потом партитура была утеряна, и лишь в 1944 году, когда Рахманинова уже не было в живых, музыковед А.В. Оссовский нашел в архиве М.П. Беляева оркестровые голоса, по которым была восстановлена партитура, изданная в 1947 году под редакцией видного советского дирижера А.В. Гаука.

Сам Глазунов, однако, по свидетельству Асафьева, полный провал отрицал: «Она была небрежно сыграна, потому что в беляевских концертах вошло в привычку недоучивать с оркестром, а тут трудности были изрядные и музыка необычная, публика же досужая, вглубь не вникавшая. Рахманинов зря обиделся!»

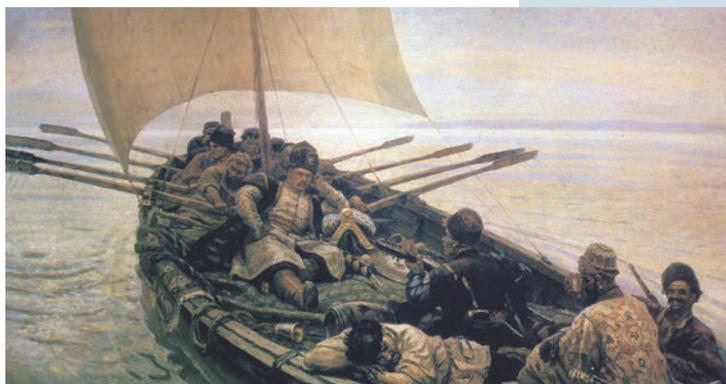
Заметим попутно, что впоследствии Рахманинов-дирижер в программы своих концертов включал и произведения Глазунова, например упоминавшуюся ранее «Лирическую поэму», и фрагменты одноактного балета «Времена года», о котором пойдет речь далее.

Список литературы

- Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во. АН СССР, 1954.
 Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз, 1958.
 Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004.
 Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
 Крюков А.Н. А.К. Глазунов. М.– Л., Музыка, 1966.



И.Е. Репин. Портрет композитора А.К. Глазунова. 1887. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



В.И. Суриков. Степан Разин. 1903–1907. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

УРОКИ
современного
ИСКУССТВА

№ 4

Классная
комната

Казимир Малевич. Фотография. Ок. 1900. Курск



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

Объект **НОЛЬ**

ЧАСТЬ I

В нынешнем году легендарному арт-объекту — «Черному квадрату» Казимира Малевича — исполняется сто лет. Из провокационного произведения он давно уже перешел в разряд безусловных музейных ценностей, что, однако, не приблизило его к зрителю, не сделало понятнее и желаннее.

Черный квадрат, как и черный и красный кресты, как и черный круг, как и многое другое из супрематического наследия Малевича, по-прежнему вызывает у непрофессионала недоверие и дистанцированную осторожность, так как не попадает в зону эмоционального воздействия, не затрагивает чувств и не поддается содержательному прочтению. Не понимая интонации диалога, мы закрываемся, прохладно отдавая должное новатору русского авангарда, признавая его роль и заслуги. Между тем Малевич входит в разряд самых страстных, искренних и непосредственных персонажей в искусстве XX века, перевернувших своей энергией и напором его историю и изменивших его художественный язык.

К. Малевич. Черный квадрат. 1915.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ольга
ХОЛМОГорова

ПОМЕСЬ ЖИВОПИСИ И НЕ ЖИВОПИСИ

Так именовал привычное, то есть реалистическое искусство сам Малевич, клеймя его как эклектичное и пустое. В переломную эпоху рубежа XIX–XX веков к пониманию этого пришли разные мастера и направления от постимпрессиониста Сезанна до абстрактно-философствующего Кандинского (см. «Уроки современного искусства 1–3»). Самоценность языка искусства: формы, цвета, ритма — становилась все более очевидной и востребованной. Разрыв между сюжетно-повествовательным и свободно пластическим постепенно заполнялся постимпрессионистами, фовистами, последователями Сезанна. Однако масштаб разрыва требовал прыжка, резкого и дерзкого движения, риска, который сулил космические перспективы, но мог и увлечь на дно.

Этот прыжок, оборвавший возможность движения вспять, и сделал Малевич — новатор и бунтарь по натуре, борец и преобразователь по сути. «Я преобразился в нуле форм», — писал он, имея в виду «Черный квадрат» и цикл супрематических картин, подготовленных им в своей мастерской именно как запланированный прорыв, нацеленный на «перекодировку мира»¹.

Простейший монохромный знак стал декларацией самодостаточной художественной формы, несравнимой с действительностью. Весь предыдущий путь искусства «обнулялся», так как представлял собой в основном «помесь живописи и не живописи». Теперь же начиналось движение чистой формы — того самого абсолюта, о котором мечтали и Матисс, и Кандинский, и иные формоискатели этой эпохи. Малевич, этот «будетлянин» (слово, придуманное Велемиром Хлебниковым), перешел к пластическому абсолюту резко и бесповоротно. Позади остались классика и реализм, впереди — неизмеримые космические горизонты мироустройства с помощью чистых завораживающих форм, сначала плоских (на холсте), а затем и трехмерных (в реальной жизни).

¹ Это емкое понятие предложил Д.В. Сарабьянов в статье «К.С. Малевич и искусство первой трети XX века».

КОНЕК - ГОРБУНОК

Казимир Северинович появился на свет в среде, далекой от искусства, и привык доверять собственной интуиции. Польская семья управляющего сахарным заводом в Киеве не намеревалась обучать сына навыкам художества. Так что ни в четыре, ни в шесть лет он не проявлял артистических талантов и склонностей. Зато обостренно видел всё в цвете, словно проявленном, утрированном, первично заложенном, по его словам, «в нашем организме».

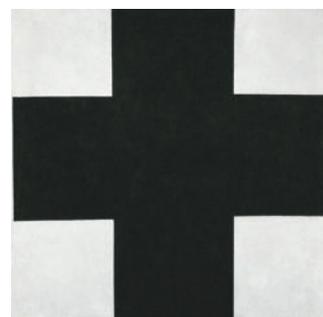
Единственным сведущим в искусстве человеком оказался маляр, приучивший мальчика к краскам. Первичный живописный опыт, обретенный самостоятельно сначала в Киеве, затем в Конотопе и Курске (семье приходилось мигрировать по южным городам), носил чисто интуитивный характер, хотя изредка удавалось посещать художественные классы. Так сызмальства выработалась привычка решать и назначать себе профессиональные задачи самостоятельно.

«Я был как какой-то чувствительный аппарат, вроде барометра, на который действовали все изменения солнечного освещения природы, и я реагировал: просто принимал все, что видел, на свой холст...» — напишет Малевич в «Автобиографических заметках», которые отмечены и в языке, и в жанре изложения особыми фольклорно-былинными интонациями.

«Я тогда узнал, что люди, занимающиеся передаванием природы, называются художниками, а само дело — искусством... Разговоры были, что есть в Москве знаменитая Третьяковская галерея, но доехать



К.Малевич. Супрематизм с восемью прямоугольниками. 1915. Городской музей, Амстердам



К.Малевич. Черный крест. 1923. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



К.Малевич. Живописные объемы в движении. 1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

К. Малевич. На жатву (Марфа и Ванька). 1928–1929. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



К. Малевич. Крестьянин в поле. 1928–1932. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



К. Малевич. Садовник. 1911. Городской музей, Амстердам

до Москвы — это была сказочная вещь. Это нужно обладать коньком-горбунком...» Неподражаемый строй речи пригодится Малевичу в манифестах и декларациях, где сочно и фактурно будут постулироваться истины нового искусства с очищенной от действительности «психикой».

А пока — в начале 1900-х, — для того чтобы настичь своего конька-горбунка, он сделался чиновником в Курске, заработал деньги на поездку и в 1904 году перебрался на жительство в Москву.

Его искусство развивается согласно обозначенному им тотальному «впитыванию»: крестьяне, сценки на бульваре, портреты членов семьи... В его работах — импрессионистическое упоение светом, солнцем, нату-

рой, но в то же время постоянная доминанта фигуры человека как некоей константы формы, тяготеющей к материальности, осязаемости, примитиву. Вот это последнее — доминирующая физическая проявленность форм, их значимость, порой преобладающая над природной осязаемостью материального мира, — становится отправной точкой для дальнейшего эксперимента.

Упражнение для глаза № 1
Джотто. Въезд в Иерусалим. Капелла дель Арена в Падуе. 1304–1306. Фигуры, встречающие Христа у городской стены. Фрагмент.
К. Малевич. Уборка ржи. 1912

Малевич, как и Джотто, живший на шестьсот лет раньше, аккумулировал в себе (помимо собственного авторского дара) особые предчувствия надвигающихся в искусстве перемен. Джотто — один из мощных героев Проторенессанса — прокладывал своими образами путь к человеческой душе в ее земных перипетиях. Малевич прорывался к душе формы, обозначая право последней на самостоятельную и самодостаточную жизнь.



К. Малевич. Уборка ржи. 1912. Городской музей, Амстердам



Джотто. Брак в Кане Галилейской. Фрагмент. 1304–1306. Капелла дель Арена (Скровеньи). Падуя



К. Малевич. Цветочница. 1930. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



К.Малевич. Женщина с граблями. 1930–1931. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Оба художника были словно уполномочены кем-то на революционность совершаемых ими шагов, это наделяло каждое их пластическое высказывание особой, неоспоримой правотой. Их образам веришь, словно им предписано говорить о настоящем и по-настоящему. В этом сказывается их отчасти примитивистское в смысле очищенности формы начало, проявляющееся в схожих способах пластического преподнесения персонажей. Попробуем прочесть это сущностное родство.

Для обоих художников мерилom окружающего является человеческое существо во всех «бесчисленных фигурах», раздвигающее своей мощью мир. Оттого они и по-особому значимы: не походка, а поступь; не тело, а монолит; замедленная «съемка» жестов. Они будто недавно созданы Всевышним, и оттого полностью осваивают каждой частью своей материальной природы данное им предназначение. Вот почему, несмотря на обобщенность, непроработанность трактовки, мы верим в значительность простейших и таких знакомых сцен. Они словно являют их нашему глазу впервые, освобожденные от отвлекающих деталей и умений: огрубленно, крупно, зримо.

Для Малевича упрощение станет умеренной программой очищения художественного языка и гарантом правды интонации, которая важна на всех этапах его творчества. Здесь можно продлить крестьянскую тему, предложив зрительскому глазу более поздние работы: «Женищина с граблями», «Крестьянин в поле», «Девушки в поле», «Марфа и Ванька» (все 1928–1932 гг.). «Почему лица людей расписаны зеленым и красным цветом? Живопись — краска, цвет, она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны. Моя нервная система окрашена ими. Мой мозг горит от их цвета» (из «Автобиографических заметок», 1923–1925).

Безглазые и безлицые крестьяне, спортсмены, матери с детьми будут возвращаться к художнику на разных этапах его эксперимента — как «прото-» или «все-человеки», отстаивающие право живописи на «самособойность». Словесные неологизмы, столь свойственные языку Малевича, точно отражают его всепоглощающее стремление к обновлению.

Новое видение не может быть выражено изношенным, одряхлевшим словом. «Не надо

прикрываться старыми халатами неронов и тицианов... Дупло прошлого не может вместить бег нашей жизни». Бесповоротно порывая с привычкой «видеть в картинах Мадонн и Венер», Малевич вместе с единомышленниками — Утвердителями Нового Искусства — устремляется в будущее

УМОПОСТРОЕНИЯ

В Москве Малевич оказывается в гуще бунтарских ниспровержений классики и классиков. Здесь происходит резкая смена художественных ориентиров: он знакомится с примитивистскими работами Н.Гончаровой и М.Ларионова, пластическими «опрощениями» «Бубнового валета». Здесь выставляется французская постимпрессионистическая живопись. Братья Бурлюки, А.Крученых, В.Хлебников и В.Маяковский распространяют манифест «Поощрина общественному вкусу», требуя тотального «словоновшества». В этом потоке обновления языка и способов выражения произошло знакомство Малевича с поэтом и художником Михаилом Матюшиным, в союзе с которым и будут скоро сформулированы основы кубофутуристического искусства.



М.Матюшин, К.Малевич и А.Крученых на даче Матюшина в Уусикиркко. Фотография. 1913. Финляндия

1910-е годы — время предельной концентрации событий. Импровизированный «Первый всероссийский съезд футуристов» на побережье Финского залива (Турку, 1913), знаковая опера «Победа над Солнцем», поворотная живописная серия «Алогизмы», эпатажное дефиле футуристов по Кузнецкому Мосту. Очевидно, что дороги назад — к привычной живописной упорядоченности — быть не может. Однако основы и конструкция нового искусства еще до конца не ясны, а Малевичу нужна ясная сформулированная система.



К.Малевич. Корова и скрипка. 1913.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



К.Малевич. Портрет М.В. Матюшина. 1913.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

На пути к ней многое объясняет серия «Кубистических алогизмов», которую мы предлагаем в качестве следующего аналитического упражнения для глаз.

Упражнение для глаза № 2
Сравним композицию «Корова и скрипка» и «Портрет М.В. Матюшина», написанные Малевичем в одном и том же переломном 1913 году.

Речь здесь идет о сопоставлении принципа конструирования образа. В последнем соединяются зримый (улавливаемый глазом) и мыслимый (подразумеваемый, но визуально не выраженный) образ. Наша задача — уловить весьма умозрительный принцип собственным зрением и мотивировать эту пластическую казуистику толкованием авторской концепции.

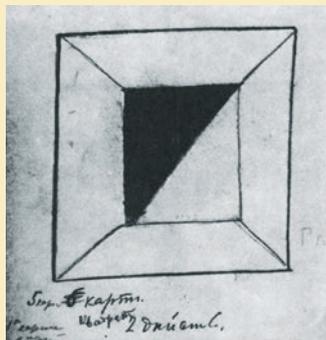
Обе работы соединяют в себе фрагменты узнаваемого предметного мира (корова, скрипка, фрагменты человеческой головы, детали быта и костюма) и геометрические формы, наслаивающиеся друг на друга, образуя плотное, лишенное воздуха пространство. Окраска узнаваемого предметного ряда почти реалистична (есть тональные проработки, достоверность цвета); геометрия строится условным, но чрезвычайно разнообразным и богатым цветом. Именно

кубистический слой этих работ несет в себе основной пластический заряд, конструируя пульсирующую, плотную, ритмичную и декоративно насыщенную живописную поверхность.

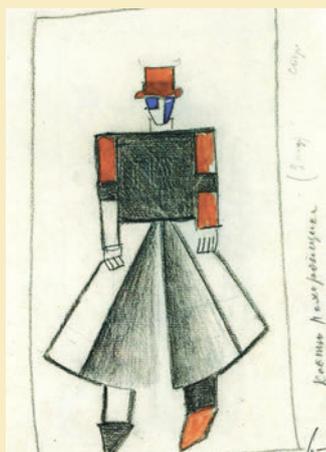
Зачем же Малевич сталкивает два несовместимых принципа: узнаваемого, жизнеподобного и экспериментального, формального искусства? Зачем он путает зрителя, заставляя разгадывать кубистические формы, привязывая их к привычным для нас смысловым ассоциациям?

Именно так расшифровывается эта серия многими интерпретаторами, пытающимися обнаружить осколки узнаваемого в мире конструктивных форм. И они абсолютно правы, так как сам автор провоцирует нас на мучительный поиск этих предметно-беспредметных связей, скрупулезно прописывая то коровью морду, то замочную скважину, то галстук, сопрягая их между собой по принципу монтажа. Он тщательно выстраивает маршрут от реальности к беспредметности, облегчая нам радикальность этого трудного для человеческого глаза перехода. Мы буквально наблюдаем эту трансформацию как поэтапный эксперимент, где на одном холсте сосуществуют два разных мира.

Как и Кандинскому, нашему герою было трудно оторваться от предметной за-



Эскизы декораций и занавеса к опере «Победа над Солнцем». 1915. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства



Эскизы костюмов к опере «Победа над Солнцем». 1915: Неприятель, Похоронщик. New man. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

висимости. Серия «Алогизмов» по-своему «обустраивает» этот переход, обрабатывая интуитивно постигавшуюся Малевичем систему связей между этим (привычным) и тем (формальным) мирами. Как аналитику ему важно было зафиксировать логику и правомочность этого перехода, и потому он сам назвал серию «правоверным» аналитическим кубизмом.

ПЛАНИТЫ ДЛЯ ЗЕМЛЯНИТОВ

Следующий скандальный шаг к тотальному футуристическому обновлению искусства и жизни был осуществлен в опере «Победа над Солнцем», задуманной и осуществленной в декабре 1913 года А.Крученых, М.Матюшиным, В.Хлебниковым и К.Малевичем. В ней-то и появляется впервые в декорациях второго плана знак будущего планетарного искусства — черный квадрат.

Сам прецедент этой постановки, ориентированной на эпатаж, был еще одним ша-

гом по тому же маршруту необратимого новаторства. Футуристы, как писал Малевич, «разорвали вопль сознания старого мозга», публично бросив вызов старому миру, одряхлевшим ценностям, самому солнцу. Это была скандальная акция, главным инструментом которой стало разрушение. Заявленный сквозной интонацией театрально-го зрелища тотальный алогизм взрывал все устои принятого сценического действия.

Диссонансная музыка Матюшина, языковая заумь Хлебникова и Крученых, абсурдный сюжет, кубофутуристическое оформление сцены и костюмов Малевича — все это было призвано провозгласить безоговорочную победу машинерии над природой, алогизма над разумом, какофонии над гармонией. В театральном механизме менялось все, вплоть до принятых названий сценических жанров и классификаций. Даже в либретто слово «действие» заменялось на звучное «деймо».

Во всем этом проступала обезоруживающая молодость самих участников, иссту-

пленная энергия, но при этом очевидное артистическое простодушие, которые станут вскоре главным нервом практик акционного искусства, укоренившегося в XX веке.

Комментарии не могут заменить энергоемкость самого футуристического замысла, его искреннюю революционность и иступленную борьбу с «лохмотьями старого мира» (выражение Маяковского). Поэтому мы приводим цитату из пролога Велимира Хлебникова, написанного хлестким новоязом.

Чернотворские вестушки

Люди! Те кто родились, но еще не умер.
Спешите идти в созерцог (или созерцавель)
Будетлянин!
Созерцавель поведет вас.
Созерцебен есть вождебен,
Сборище мрачных вождей.

От мучав и ужасавлей до веселян и недешних смеяв и веселогов пройдут перед внимательными видухами и созерцалями и глядарями: мина вы, бывавы, певавы, бытавы, идуньи, зовавы, величавы, судьбоспоры и малюты.

Сюжет оперы провокационен. Герои — будетляне-силачи пленяют Солнце, декларируя его никчемность. Посланники «десятой страны» провозглашают новый мир, где земля не вертится, а поникшее светило уступает место Электричеству. Личность актера заменяется индустриальной типажностью, лишенной признаков индивидуальности и психологизма. По сцене передвигаются роботоподобные Авиатор, Пилот, Разговорщик по телефону, Могильщик, Неприятель и прочие герои-знаки, превращенные Малевичем в урбанистические конструкции локальных контрастных цветов. В одном из действий впервые обозначилась его будущая черно-белая монохромность.

Весь замысел являлся очевидной прелюдией к скорому и неминуемому авангардистскому рывку, который приведет будетлян к супрематизму. Важно также, что, как любая театральная постановка, «Победа над Солнцем» представляла собой синтетическое зрелище, во многом предопределившее выход нового искусства в реальную среду, работу с предметно-пространственным наполнением, которая и станет в будущем одной из ведущих стратегий Малевича.

СУПРЕМАТИЗМ

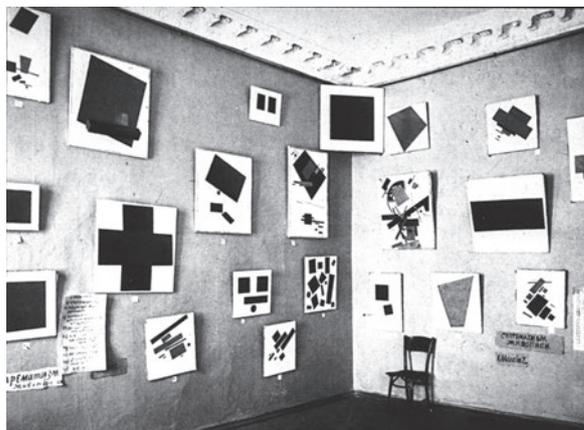
«Победа над Солнцем» бесповоротно обозначила победу над многовековой художественной логикой, освободила энергию абсолютного творчества, не скованного здравым смыслом. Осуществив необходимое и обязательное ниспровержение старого, она расчистила плацдарм для созидания нового, еще не совсем осознанного языка, что и занимает Малевича в эти годы.

Участвуя в футуристических выставках, он одновременно готовит мощный бросок, затворившись у себя в мастерской, где тайно даже от ближайших единомышленников создаются первые супрематические работы. Им было отпущено немного времени, чтобы «созреть». «Разоблаченные» заглянувшим в студию приятелем Казимира Иваном Пуни, они будут предъявлены в декабре 1915 года на последней выставке футуристов «0,10» в Петрограде.

Малевич начнет настойчиво формировать для своих еще разрозненных, интуитивно обретенных беспредметных холстов теоретическую платформу и понятийное определение. Так в декларации, написанной им совместно с Матюшиным, появляется ключевое для искусства XX века слово «супрематизм».

Один из первых исследователей русского авангарда Д.В. Сарабьянов оценивал супрематизм как перекодировку мира. «Перед ним вставала грандиозная задача «перекодировки» мира... Малевич преодолевал условия земного существования ради того, чтобы оперировать космическим языком, в котором отдельный элемент системы содержит в себе всю ее сущность».

«Я преобразился в нуле форм», — пи-



Последняя выставка футуристов «0,10». Фотография. 1915. Петроград

сал Малевич. Он предъявил миру «живого царственного младенца» — «Черный квадрат».

Небольшие плоскостные, монохромные композиции, сводившие все многообразие видимых форм к простейшим фигурам: кругу, квадрату, кресту, — были призваны выразить все напряжение и динамику мира в элементарных, очищенных от вещественности формулах, рождаемых только и исключительно с помощью живописного языка. Никаких предметных намеков и отсылок. Нарочитая повторяемость простейших пластических комбинаций, применявшаяся им в новом методе: черный квадрат фронтально на белом фоне; черная трапеция, диагонально зависающая на белой плоскости; черный крест, рассекающий белое; черные и красные геометрические сегменты, рассыпающиеся в белом абсолюте, — должна была выработать азбуку новой, внепредметной выразительности, освоить бесконечные ее возможности.

Несколько десятков подобных картин в стиле «нового живописного реализма» вызвали бурную отрицательную реакцию традиционной художественной критики, в рядах которой был и уважаемый историк искусства Александр Бенуа, впервые саркастически назвавший «Черный квадрат» «иконой в белом окладе».

Его критика и возмущение весьма показательны. Клеймя богохульство и гибельность представленного на выставке, он тем самым подтверждал мощь нарождавшегося явления, неосознанно предсказав его исключительную, хотя пока еще и неясную переломную роль в судьбе грядущего искусства. «Это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного, приведет всех к гибели» (А.Бенуа).

Цель была достигнута, гибель прежнего стала аксиомой, ей на смену шел «мировой космизм», абсолютная планетарная автономность, в которой каждая живописная форма, отмежевавшись от реальной узнаваемости, сама становилась вселенной.

Чтобы прояснить неизбежную высокопарность наших характеристик, проведем очередное упражнение для глаза, сравним несколько супрематических неологизмов с

уже известными нам работами постимпрессионистов. Подбирая сравнительные ряды, мы умышленно отталкиваемся от внешних, поверхностных признаков сходства.

Это может вызвать заслуженный упрек в профессиональной некорректности. Дабы избежать его, уточним цель упражнения: визуально ощутить разницу в качестве отдельных составляющих пластического языка до- и постсупрематического искусства.

Упражнение для глаза № 3
Малевич. «Красный квадрат». (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях)» (1915).

Анри Матисс. «Музыка» (1939).

Отвлечемся от сюжета или его отсутствия и сконцентрируемся только на восприятии вовсе не чуждыми друг другу художниками красного цвета, доминирующего в обеих работах. Оба мастера преподносят красный подчеркнуто геометризованно, приближая его к квадрату. Однако важен принципиально разный подход к наполнению категории цвета, к его миссии в живописи.

У Матисса, так же как и в координатах классического искусства, цвет остается характеристикой объективного мира, сублимируя его радость и красоту. Он не принадлежит реальным предметам, являясь их раскраской. Мы не можем «опредметить» матиссовский красный своим зрением, связав его с конкретной натурой. Мажорный красный может быть и ковром, и спинкой дивана, и яркими обоями. Он самостоятелен и свободен. Однако сама его природа по-прежнему сродни знакомому чувственному миру. Поэтому мы и определяем фовистский колорит близкими, понятными словами, стараясь при этом усилить их исключительность.

Цвета Матисса дикие, разъяренные, чистые, звучные, пронзительные... Можно долго упражняться в лексической изобретательности, остающейся, однако, в границах нашего осязаемого мира. Супрематический цвет не апеллирует к чувственному восприятию, он несопоставим с его категориями.

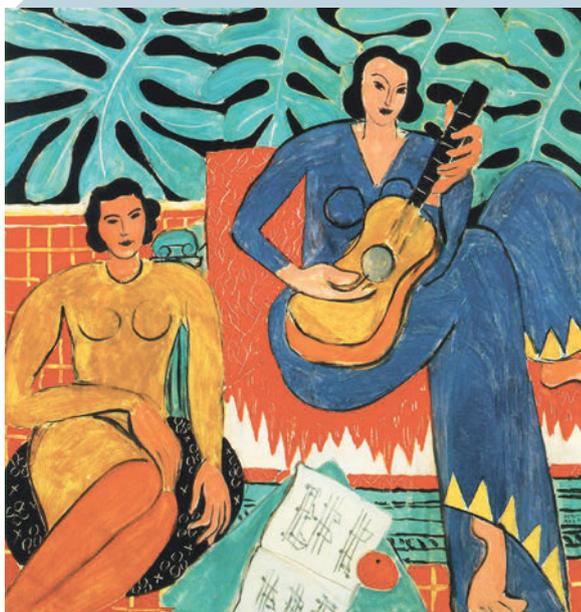
Попробуем приложить наши недавние возвышенные эпитеты к красному квадрату Малевича, и мы удостоверимся в ошибочности этого пути. Именно не-сравнимость с нашим эмоциональным и физическим аппаратом делает супрематизм столь трудным и чужим для зрителя. Его пластический язык другой, самодостаточной природы. Он — не

характеристика и даже не состояние, но заново рождаемая материя, быть может, не до конца осознававшаяся самим ее творцом.

«Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя жизнь не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара земли», — писал Казимир Малевич, дерзкий будетлянин, предчувствовавший рождение иной исторической и пространственно-временной материальности, которая очень скоро взбаламутит XX век. *Иное* еще не имело ни событийной выразительности, ни биографии. Оно проросло в невероятной художественной интуиции, перерождавшей не только форму и цвет, но самую многовековую систему художественной философии.

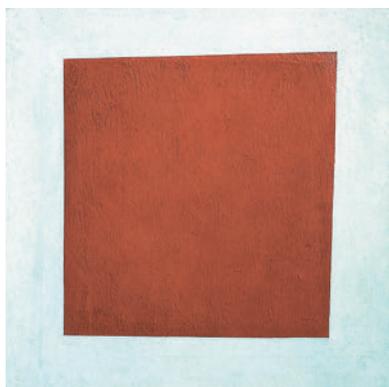
«Черный квадрат» поставил Человека перед лицом Ничего и Всего. Завораживающее действие «Черного квадрата» связано с его способностью концентрировать в себе бесконечное всемирное пространство...» (Д.В. Сарабьянов).

Супрематизм нарушил границы живописи, став манифестом формообразования будущего. Вот почему понять его перспективы и смыслы можно лишь за рамками его собственной хронологии, в его развитии, прочтениях и мутациях, которыми будет изобиловать XX век во всем многообразии неожиданных художественных практик.



А. Матисс. Музыка. 1939. Художественная галерея Элбрайта Кноха, Буффало, Нью-Йорк

Значение и масштаб обретенного Малевичем «ключа» виден на расстоянии. Поэтому следующая наша глава должна бы называться «Черный квадрат. Жизнь после...». Но об этом — в следующей части.



К. Малевич. Красный квадрат (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях). 1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

искусство (октябрь)
2015



АБСТРАКЦИЯ

Цвет и форма вне сюжета

ИЗ ОПЫТА ЗАНЯТИЙ
В ДЕТСКИХ КОЛОНИЯХ.
ЧАСТЬ 2

Виктория
ЛОМАСКО

ЦВЕТ

Эксперимент 2

Развитие воображения. Восприятия абстрактных фигур как живых существ со своим характером и желаниями.

Предлагаю закрыть глаза и представить себя внутри полностью красной комнаты. В желтой. В синей. В зеленой. В фиолетовой...

— Что вы чувствовали? Как изменялись ваши ощущения в разных комнатах?

— В каких комнатах было весело, в каких грустно, в каких спокойно?

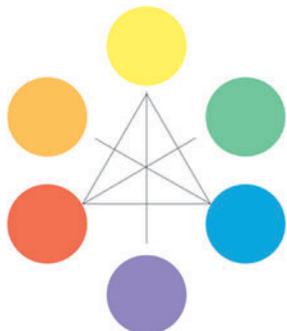
— В каких комнатах хотелось двигаться, действовать, а в каких — спать, отдыхать, думать?

— Какие цвета были на вкус?

— Как звучали разные музыкальные инструменты?

Теории цвета Василия Кандинского. Его характеристики цвета

Желтый — пронзительный, быстрый,



энергичный, нахальный, наступающий, легкомысленный. Труба, фанфара.

Синий — чистота, бесконечность, покой. Светло-синий — флейта, темно-синий — орган.

Зеленый — пассивный, ленивый, «похожий на толстую, очень здоровую, неподвижно лежащую корову».

Красный — живой, подвижный, мощный, зрелый, страстный. Барабан.

Оранжевый — «похожий на человека, уверенного в своих силах». Церковный колокол.

Фиолетовый — потухший, болезненный, печальный.

— С какими характеристиками вы согласны, а с какими нет? Ваши ассоциации.

«Цветной слух». Эксперименты в этой области композитора Александра Скрябина.

Эксперименты в области литературы. Артюра Рембо «Гласные» (перевод М. Кудинова):

А — черный, белый — Е, И — красный,
У — зеленый,

О — синий... Гласные, рождений ваших
даты

Еще открою я... А — черный и мохнатый
Корсет жужжащих мух над грудой зло-
вонной.

Е — белизна шатров и в хлопьях снежной
ваты

Вершина, дрожь цветка, сверканье коро-
ны;

И — пурпур, кровь плевка, смех, гневом
озаренный

Иль опьяненный покаяньем в час распла-
ты.

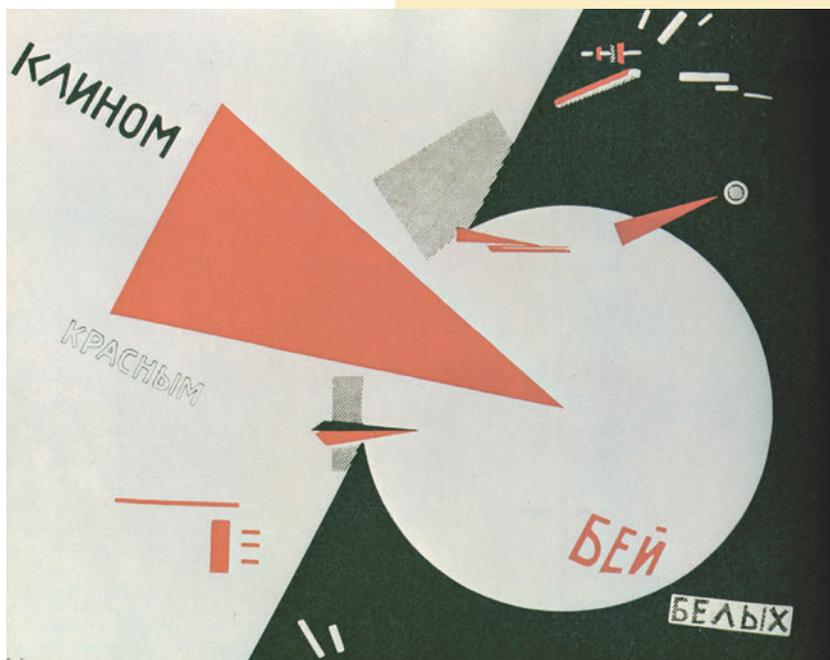
У — цикл, морской прибой с его зеленым
соком,

Мир пастбищ, мир морищ, что на челе
высоком

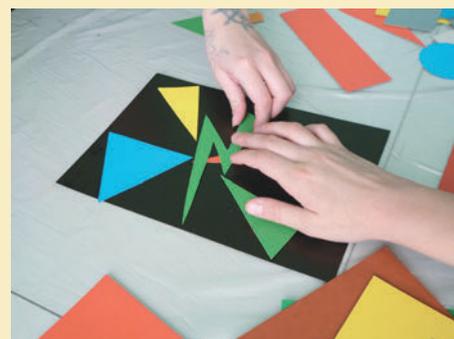
Алхимией запечатлен в тиши ночей.

О — первозданный Горн, пронзительный
и странный.

Безмолвье, где миры, и ангелы, и стра-
ны, — Омега, синий луч и свет Ее Очей.

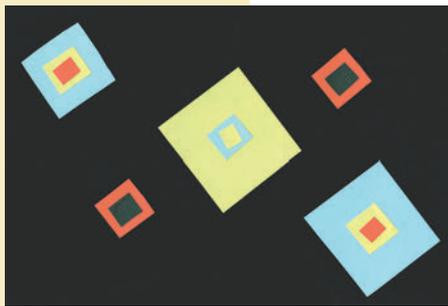


Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. 1920. литография





Автопортрет



Дискотека — абстракция



Дискотека — абстракция



Д.О'Киф. Козий рог с красным. 1945

Задание 4

Сделайте свой психологический автопортрет, применяя все знания, полученные сегодня:

- выбор формата,
- доминирующие формы,
- взаимодействие форм друг с другом,
- контраст или гармония,
- связь формы и цвета, усиление или смягчение свойств.

Автопортреты

Несколько девочек захотели вместо автопортрета изобразить дискотеку-абстракцию.

Между сюжетом и чистой формой. Полуфигуративное изображение

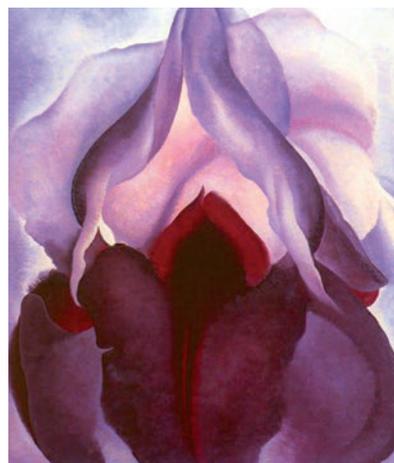
Превращение абстракции в сюжет.

Анализ полуфигуративных изображений, например, картин американской художницы Джорджии О'Киф.

— Опишите абстракции, которые лежат в основе этих картин.

— Какие чувства вызывает картина с изображением улицы? Что именно вызывает такие эмоции? (Вытянутый формат, перевернутый треугольник, рассекающий плоскость, тусклые, мертвенные цвета, контраст тонов.)

— А как бы мы изобразили городское одиночество? Грустным выражением лица у персонажа?



Д.О'Киф. Цветы жизни II. 1920-е

Эксперимент 3

Анализ работ Рауля Дюфи. Метод: конструкция из абстрактных пятен, сверху легкими линиями нарисован сюжет.

— Мы можем попробовать сделать что-то подобное. Я заготовила три абстрактные основы. Какие сюжеты мы могли бы сюда вписать?

Задание 5

Попробуйте теперь самостоятельно превратить абстракцию в сюжет. Делая коллаж из абстрактных пятен, вспомните все, что мы изучили на занятии про психологическое воздействие форм и цветов. Сюжет наметьте линиями в последний момент, он должен удвоить эмоциональное воздействие вашей работы.

искусство (октябрь)
2015



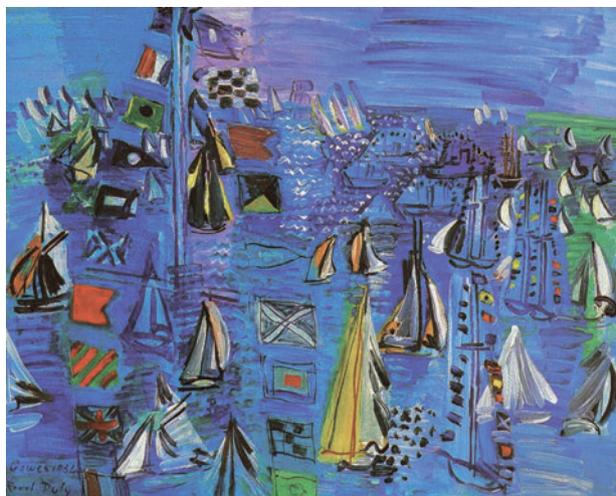
сюжетные абстракции



Р.Дюфи. Рыбацкая лодка в Сент-Адрессе. 1907



Р.Дюфи. Пшеничное поле. 1929



Р.Дюфи. Регата в Кове. 1934



Будущие рыбки и мелкая пена, сбита венчиком для сбивания



РИСОВАНИЕ *мыльной пеной*

Техника для работы с детьми

Профессиональные художники прибегают к рисованию мыльной пеной редко из-за специфичности и характерности фактуры, которая подходит не для каждого рисунка. Но в занятиях с детьми такая техника используется часто.

Вариантов работы с мыльной пеной несколько.

1. Рисование пеной с мелкими пузырьками

Дарья
ГЕРАСИМОВА,
художница

Материалы:

- пена для ванн,
- небольшая миска,
- венчик для сбивания,
- ложка или плоская палочка,
- бумага,
- акварель (жидкая гуашь или акрил).



Осьминог. Мыльная пена, сбита венчиком для сбивания

В небольшую миску наливаем немного воды (2–3 столовые ложки) и пену для ванн (1–2 столовые ложки). Сбиваем все венчиком до образования большого количества пены.

Ложкой или плоской палочкой выкладываем пену на лист бумаги, следуя форме задуманного рисунка или создавая произвольное изображение.

Затем мягкой кистью аккуратно наносим на изображение жидкую акварельную краску, как бы подкрашивая пену.

Даем листу хорошо просохнуть и дорисовываем мыльные пятна.

Если нужно сделать несколько работ с пеной за один раз, удобнее разложить сбитую пену в несколько небольших емкостей и в них подкрасить пену акварелью. Хорошо в качестве емкостей использовать баночки из под детского питания, железные крышечки. А можно просто взять пластмассовую палитру с выемками, и тогда на лист бумаги будет выкладываться уже цветная мыльная пена.



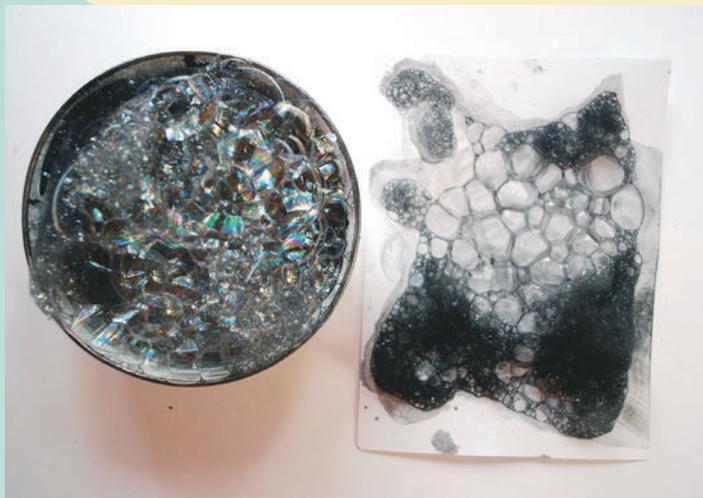
Рыбки. Мыльная пена, сбитая венчиком для сбивания



Зимний зверь. Мелкая мыльная пена, подкрашенная гуашевыми белилами на бумаге, покрашенной черной водостойкой тушью



Русалка. Мыльная пена, сбитая венчиком для сбивания



Пузыри, выдутые трубочкой для коктейлей в банке и на листе



Черепашка. Пузыри, раздутые соломинкой для коктейлей



Леопарды. Фон – пузыри, раздутые соломинкой для коктейлей, мелкая пена

2. Рисование пеной с пузырями разного размера

Материалы:

- пена для ванн (или жидкое мыло),
- небольшие емкости,
- трубочка (соломинка) для коктейлей,
- бумага,
- акварель (жидкая гуашь или акрил).

В разных емкостях (баночках, пластиковых глубоких тарелках) смешиваем жидкое мыло или пену для ванн с водой в пропорции примерно один к двум — примерно, потому что пена для ванн и жидкое мыло разных производителей могут пениться по-разному, и надо экспериментировать с тем, что есть именно у вас.

Добавляем туда акварельную краску или гуашь, подкрашивая растворы до нужной интенсивности цвета или составляя разные оттенки.

Затем берем трубочку (соломинку) для коктейлей, опускаем ее в раствор и дуем. Если это делает ребенок, важно проследить, чтобы он именно дул в трубочку, случайно не глотнув воды с жидким мылом.

Получается пенная масса с пузырями разного размера, которая потом выкладывается на лист так же, как в первом способе.

Если пены много, можно приложить к мыльной шапке лист бумаги. На листе получится просто округлый мыльный отпечаток, который можно потом использовать как фон для рисунка или как фактуру для аппликации.

Стоит отметить, что при этом способе работы с пеной пузыри будут скорее не яркого цвета, а нежных оттенков. Более интенсивных цветов можно добиться, подкрашивая пену кисточкой с краской уже на листе бумаги, как описано в первом способе.



Разноцветный круг. Рисунок на пене



Отпечаток разноцветного круга

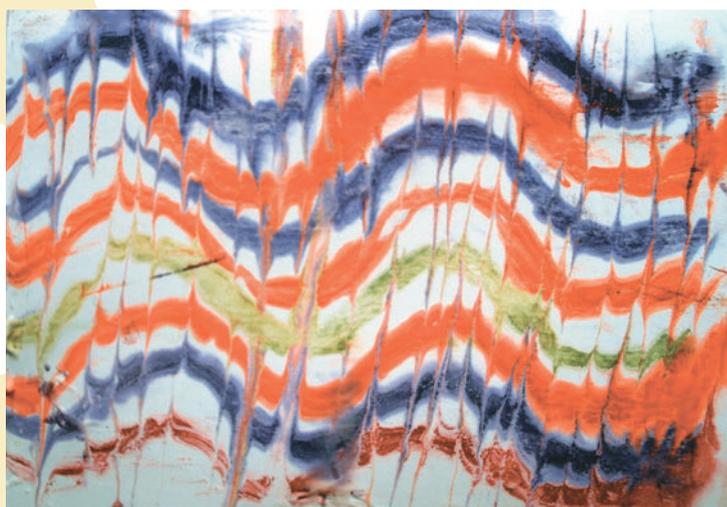


Волны. Рисунок на пене



РИСОВАНИЕ *мыльной пеной*

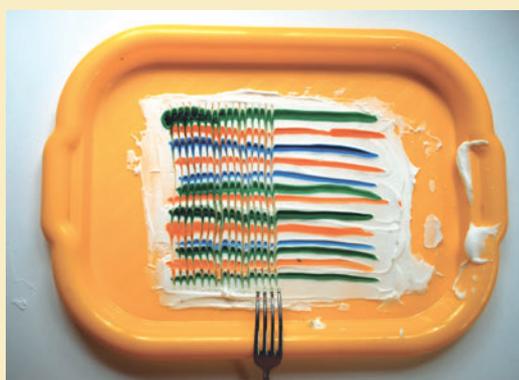
Техника для работы с детьми



Отпечаток волн



Рабочая поверхность (поднос) с пеной для бритья и нарисованными на ней акварелью линиями



Проводим по линиям вилок



Прижимаем к пене лист бумаги и поднимаем его



Рыба из бумаги с фактурой, полученной при помощи пены для бритья

3. Рисование на пене для бритья

Если в первых двух способах сами пузыри становятся частью изображения, то здесь пена выступает как база, основа, на которой создается будущий рисунок.

Материалы:

- пена для бритья,
- пластмассовая палитра (поднос, лист гладкого пластика),
- линейка (кусочек картона или шпатель),
- бумага,
- акварель (жидкая гуашь, акрил или пищевые краски).

На гладкую поверхность, (пластмассовую палитру, лист пластика) выдавливаем пену для бритья. Линейкой, кусочком картона или шпателем разравниваем ее.

Отдельно в емкостях разводим краску. Можно использовать пищевые красители или сделать густой раствор акварельных красок, гуаши или акрила.

Кисточкой наносим краску на пену, разбрызгивая капли или рисуя линии. Затем палочкой (или зубочисткой) растягиваем эти капли и линии.

После того как рисунок готов, прикладываем сверху лист бумаги и немного нажимаем на него.

Снимаем лист и линейкой, одним движением, смахиваем с него пену.

В этой простой и доступной технике можно создавать очень сложные фактурные композиции. Например, можно симитировать разводы, похожие на птичьи перья. Бумага с птичьими перьями часто использовалась в оформлении книг в XVIII–XIX веках.

Чтобы получить такие разводы, на пену нужно нанести полосы краски, затем провести по ним палочкой, вилкой или расческой с частыми зубцами.

Бумага для рисования

Для рисования мыльной пеной или пеной для бритья лучше всего подойдет мелованная бумага. Она меньше впитывает воду, чем обычная, поэтому фактура высохшей мыльной пены на ней будет проявляться лучше. Если мелованной бумаги нет, можно подготовить бумагу самим, заранее покрасив лист водостойкой тушью или акриловыми красками. Высохнув, тушь и акриловая краска не будут пропускать воду, но и не окрасят нанесенную сверху мыльную пену.

Все три способа работы с пеной идеально подходят для создания фактурной бумаги, на которой можно потом рисовать. Такую бумагу можно использовать и для аппликации, для создания коллажей, оформления открыток или альбомов.

искусство (октябрь)
2015



Лиса и птица. Аппликация из бумаги с фактурой, сделанной при помощи пены для бритья



Тигр, нарисованный на бумаге с фактурой, полученной при помощи пены для бритья

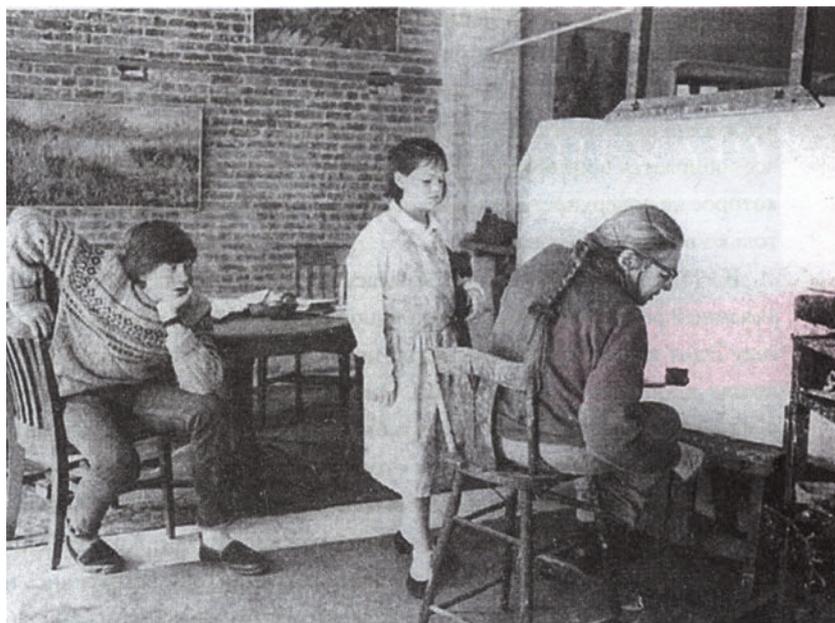


Птица, нарисованная на бумаге с фактурой, полученной при помощи пены для бритья

РИСОВАНИЕ
мыльной пеной

Техника для работы с детьми

Эдит Крамер в своей нью-йоркской мастерской



ЭДИТ КРАМЕР АРТ-ТЕРАПИЯ С ДЕТЬМИ

Ольга
ВОЛКОВА

Эдит Крамер (1916–2014) — одна из основательниц арт-терапии. Она родилась в Вене. Ее родители принадлежали к кругу интеллектуальной элиты, поэтому в детстве Эдит повезло общаться с выдающимися людьми, в частности — с художниками и психоаналитиками.

Эдит Крамер
Арт-терапия с детьми
Генезис
Москва
2014



С четырнадцати лет она училась у Фридл Дикер, выпускницы Баухауза. Личность и история Фридл удивительны, и мы обязательно расскажем о ней отдельно на страницах нашего журнала, здесь же напишем только, что Фридл была прирожденным педагогом. Во время войны она была депортирована в концлагерь Терезин, но продолжала заниматься искусством с детьми и там. Работы терезинских детей чудом сохранились, а сама Фридл погибла. Люди, которым удалось пережить войну, вспоминают, какое сильное воздействие оказывали на них занятия Фридл. Ее, как бы мы сейчас сказали, методики оказали и продолжают оказывать влияние и на развитие арт-

АРТ-ТЕРАПИЯ

терапии, и на то, как люди во всем мире занимаются искусством с детьми.

Воспоминания Эдит о занятиях с Фридл читаются как захватывающе интересный учебник по методике преподавания изобразительного искусства. «Она мало объясняла на словах, она показывала, как рисовать, а не что рисовать. Например: «Представьте, как растет бамбук: скачками — вверх, вверх — и наконец раскрывается». Помню ее рисунок тюльпана. Видно, как она понимала его движение, — это не академический рисунок, это суть вещи, в нем видно, что тюльпан хочет делать, куда хочет расти. Линия — сама нежность.

Глядя на то, как сплетена корзина, можно ощутить внутреннее движение формы, понять фактуру вещей, она зависит от того, как и из чего они сделаны, природой или человеческими руками.

Фридл говорила: «Представьте себе, что вещи сделаны из проволоки, так что сквозь них все видно. Это как каркас. Когда вы научитесь рисовать то, что видно, зная, что происходит внутри, вам будет гораздо проще и рисунок выйдет убедительнее. Так можно разобраться во внутреннем плане каждого растения — что там у него происходит внутри. План у вас в руках!»

Она давала диктанты, в которых нужно было перевести звук в графическое изображение. Например, «раз-и-два, раз-и-два» — это был определенный ритм, чтоб воспроизвести его, надо было точно ему следовать, нырять вглубь, бежать в гору... Иногда она диктовала задуманные предметы — улитку, восьмерку... Поначалу было не так-то просто попевать за голосом. В конце мы должны были «пропеть нарисованное».

Это прекрасное и простое упражнение, ведь чувство ритма есть у всех, и, для того чтобы получилось красиво, особого умения не требуется. Иногда мы рисовали двумя руками, выводя, например, форму кувшина.

Диктанты нам очень нравились, потому что никогда нельзя было угадать, что будет дальше, — у нее была невероятная фантазия: лестница вверх, лестница вниз, кто-то поднимается по лестнице, кто-то спускается. Вот скалка, а вот грубые кирпичи — очень тяжелые, из-под них растет трава. Авоська, поленья. Лиса вертит хвостом, или что-то совсем другое, например вязанье. Она говорила: «Сделайте мне вязанье!» — и еще



Эдит Крамер и ее скульптуры, 1996



Фридл Дикер



Рисунок Эвы Мейтнеровой (1 мая 1931 – 28 октября 1944)

говорила: «Представьте путешествие нитки по ткани, как она движется стежками, туда-сюда, туда-сюда, смотрите на фактуру».

Мы этим много занимались. Нужно было сконцентрироваться на определенном свойстве предмета — например, его ритме, фактуре, структуре — и работать с ним. Чтобы не получалось все — и ничего. Чтобы научиться, не теряя ритма, делать очень мелкие движения, нужно сперва тренироваться на бумаге большого формата. Когда я стала хорошо рисовать углем, она мне это запретила. Велела рисовать карандашом, тушью или акварелью. Уголь рисует сам, у него выразительная фактура, а чтобы добиться выразительности в рисунке карандашом, надо много работать. Помню, я делала маленький рисунок тушью по Боттичелли. Она заставляла много рисовать по Боттичелли, потому что у него мощный ритм.

Я тоже даю эти упражнения, у меня люди стоят на листах бумаги и рисуют вокруг себя. Очень **важно, чтобы все тело участвовало в рисовании**, и в этом смысле ритм очень важен.

Мне недавно пришло в голову, что одно упражнение, которое я даю на сеансах арт-терапии, восходит к диктантам Фридл. Я прошу нескольких человек в группе рассказать о том, что они хотели бы изобразить, например, какой-то характер или событие, произведшее на них сильное впечатление. Потом дается задание нарисовать это не со своей позиции, а с позиции рассказчика. Для этого нужно очень внимательно выслушать, как этот человек рассказывает о своих переживаниях и эмоциях. Этому в художественных школах не учат. <...>

Фридл была очень темпераментной, прямо одержимой, и, если чувствовала, что ученик сфальшивил или сделал то, что она называла «репортаж», она говорила: «Я знаю, что ты видишь, я знаю, что ты можешь нарисовать глаз один в один, но я хочу увидеть глаз, а не его признаки!» «Репортажем» она называла рисование по поверхности, без должной концентрации. Это она отметала с ходу. Она говорила: «Стоп! А теперь начни с верхнего левого угла». Советовала начинать рисовать человека с ног, а не с головы, или начинать с окружающих вещей либо объемов, с задницы например: «Если вы собираетесь нарисовать портрет, но не знаете, где при этом у человека задница, ничего хорошего не выйдет». Нужно полностью понимать вещь, которую рисуешь, рисовать честно, не врать — вот в чем было ее учение. <...>

Она говорила, что по качеству картины можно ощутить ее размер. Плохая картина будет выглядеть маленькой, какой бы огромной она ни была в действительности, от нее будет ощущение, как от почтовой марки. Хорошая картина независимо от размера выглядит большой.

Многие вещи, которые она говорила, настолько верны, что хочется повторять их снова и снова. То, чему она меня научила, стало частью меня. До сих пор, если мне кажется, что картина маловата, я знаю что-то не то с композицией.

В те времена мастерство уже начало выветриваться и из академий, и из современного искусства — а Фридл учила тому, что составляло суть искусства во все времена его существования. Ничего нового в этом не было, новым было то, что это происходило в мире, который двигался к распаду, к уходу от традиций. **А когда нет традиций, все нужно проговаривать как можно четче, чтобы было ясно, о чем идет речь».**

После прихода Гитлера к власти, и Фридл, и Эдит оказались в Праге. Эдит продолжала учиться у Фридл и, кроме того, помогала ей в работе с детьми эмигрантов. Именно в это время она сделала первые наблюдения, как творчество помогает детям справиться со стрессом.

В 1938 году семье Эдит удалось эмигрировать в США. Она начала работать в школе учителем труда. Денег практически не платили, зато



Рисунок Лилианы Франкловы (12 января 1931 – 19 октября 1944)



Рисунок Иржи Мунка (24 апреля 1930 – октябрь 1944)

Все рисунки, напечатанные на этой странице, были выполнены в Терезине на занятиях с Фрида

выделили комнату и кормили. С этого времени и почти до самой смерти Эдит жила в Нью-Йорке, только в конце жизни вернувшись в Австрию. Проработав три года в школе, она устроилась на завод. В это же время прошла ее первая персональная выставка

В 1950 году она стала работать в Уилтвике, школе-интернате для неблагополучных детей. Директор, Эрнст Папанек, спросил Эдит: «Ну и как же называть то, что вы делаете?» Она ответила: «Преподавание искусства». «Хорошо, — сказал он, — но у нас тут лечебное учреждение, все, что мы делаем, должно быть терапией — давайте назовем это арт-терапией». Так и определилось, чем будет заниматься Эдит всю оставшуюся жизнь. (Сам термин «арт-терапия» возник незадолго до этого — в 1938 году, в трудах английского врача и художника Адриана Хилла.)

Через пять лет работы Эдит поняла, что ее наблюдения за тем, что происходит с детьми, и размышления о том, какую роль играет искусство в их развитии, могут составить целую книгу. Так была написана «Арт-терапия в детском сообществе» (1958).

После выхода книги Эдит стала членом редколлегии журнала «Бюллетень арт-терапии». Она работала в детском доме, в детском отделении психиатрической больницы, в школе для слепых и слабовидящих. В 1971 году вышла ее новая книга — «Арт-терапия с детьми».

Прочсть эту книгу полезно любому учителю рисования независимо от того, насколько близки ему идеи арт-терапии. Каждый учитель почерпнет в ней новые знания и практические советы. Психоаналитические термины разъясняются в сносках, и книга ими не перегружена, так что для ее чтения не нужно никакой специальной подготовки. Речь идет в большей степени о творчестве как таковом и его законах, чем о терапии. «Я делаю акцент на *искусстве, творчестве как психотерапии*, а не на психотерапии, которая использует искусство как инструмент», — пишет Эдит. Для нее важно, чтобы арт-терапевт был художником «или по крайней мере длительное время занимался творчеством интенсивно и с радостью», чтобы он понимал язык изобразительных материалов и форм.

Она пишет: «Арт-терапевт должен понимать, как соотносятся между собой формальные характеристики художественной продукции, с которыми он имеет дело, и психологические процессы, происходящие во время ее

создания». Но понимать это соотношение важно и учителю, а не только терапевту.

Вопрос, который довольно часто возникает во время занятий: насколько ценно то, что создают дети? Какое отношение их рисунки имеют к искусству и творчеству? Эдит отвечает на этот вопрос так. «Выдающиеся критики прошлого и современности нередко восхищались чепухой и осуждали подлинное искусство, да и все общество игнорировало целые направления в искусстве. Даже уверенный в своих суждениях критик знает, что он никогда не сможет добиться абсолютной точности в оценке произведения искусства. И все-таки мы интуитивно ощущаем, что существует некая объективная истина и, следовательно, есть смысл стремиться к ее пониманию, исследуя психологические процессы, которые активизируются в творчестве.

В детском творчестве эта проблема не так сложна. Если мы будем считать искусством **любую оформленную экспрессию** (вне зависимости от таланта, навыков или умственного развития автора), **результат которой обладает определенной внутренней согласованностью** (опять же в пределах способностей ребенка) **и вызывает у зрителя эмоциональный отклик**, то сможем без особых колебаний сказать, была ли в работе ребенка достигнута цель творческого процесса или нет».

Эдит создала классификацию способов, которыми дети используют художественные материалы, и прокомментировала ее:

1. «Предвестники изобразительной деятельности: создание каракулей, размазывание и разбрызгивание краски, исследование физических свойств материалов. Этот способ обращения с материалом не ведет к созданию символических форм, но связан с позитивными впечатлениями, доставляет удовольствие и укрепляет «Я».
2. Хаотическая разрядка: разливание, разбрызгивание краски, шлепанье краской по листу (ладонью или кисточкой). Это способ спонтанного выражения чувств, проявление деструктивного поведения с потерей контроля.
3. Изобразительная деятельность как защитный механизм: стереотипное повторение, копирование, срисовывание

ЭДИТ КРАМЕР ДЕТЯМ

ЭДИТ
КРАМЕР

через кальку, производство банальных стандартных работ.

4. Пиктограммы: графические сообщения, которые заменяют или дополняют слова. (Коммуникация посредством пиктограмм часто происходит в психотерапии или в других случаях тесных взаимоотношений между людьми. Обычно такие послания непонятны постороннему человеку. Пиктограммы, как правило, выполнены на скорую руку, в них редко проявляется целостность, свойственная произведениям искусства, они редко вызывают эмоциональный отклик.)

5. Оформленная экспрессия, или искусство в полном смысле этого слова; создание символических образов, которые успешно служат и самовыражению, и коммуникации».

Может показаться, что задача взрослого — во что бы то ни стало добиться, чтобы ребенок оказался на стадии «оформленной экспрессии». Однако Эдит подчеркивает, как важны для ребенка и другие способы выражения. «Нельзя недооценивать стабилизирующую и успокаивающую роль повторения. Мы должны действовать осторожно, чтобы не подталкивать детей к преждевременным изменениям». Повторяющиеся работы могут стать «как первым шагом на пути к организации, упорядочению внутреннего состояния хаоса, так и защитой от угрозы надвигающегося хаоса и замешательства».

«У ребенка, который страдает от постоянных внутренних противоречий, все работы получаются похожими — это отражает его состояние. Так, Эрик, после того как у него умерла мать, почти год рисовал жуткие физиономии. Каждый раз новая физиономия была наполнена свежим чувством ужаса, и так продолжалось до тех пор, пока мальчик не преодолел непомерное чувство вины».

«Создатель стереотипов использует общепризнанные наработанные временем приемы, символы и условности для того, чтобы держать конфликт на расстоянии».

Изменение экспрессивности работ — процесс, который почти невозможно форсировать снаружи. Это не удается не только педагогам, но и состоявшимся художникам. «Когда творчество выполняет функции защиты и не позволяет внутренней правде выйти наружу, это происходит на уровне бессознательного. Такая блокировка неизбежно наносит вред творческому процессу и его результату

независимо от того, насколько серьезны сознательные усилия художника быть честным в своей работе.

К примеру, тщательно и с большой любовью прорисованные предметы на картинах Эндрю Уайета свидетельствуют о его искреннем желании выразить симпатию и уважение к тому, что он рисует. Но при изображении людей этот искусный художник оказывается не в состоянии адекватно передать ощущение материальности тела, его веса и объема. Картины Уайета говорят о глубокой изоляции, которая не позволяет художнику изобразить людей во плоти, так чтобы они казались живыми.

Ни утонченный вкус, ни благородные намерения не способны породить настоящее искусство, если силы бессознательного работают против него. С другой стороны, искусство, в особенности наивное, может расцвести, даже если у его создателя отвратительный вкус. Ребенок или неискушенный взрослый, которого раньше не учили рисовать, вполне способны создавать прекрасные искренние работы, получать от этого настоящее удовольствие и при этом восхищаться самой заурядной безвкусицей. К числу таких взрослых, как правило, относятся люди в возрасте, впервые взявшие за кисть».

Таким образом, «нет ничего важнее наблюдения за настроением ребенка. Все, что приносит ясность и спокойствие, что поощряет желание делиться своими чувствами и мыслями, идет на пользу, каким бы бессмысленным или скучным оно нам ни казалось». Эта мысль не раз повторяется в книге.

Эдит подробно описывает сложности современной ситуации, в которой педагоги столкнулись с новым явлением — «обездоленным избалованным ребенком». Если раньше дети страдали от заброшенности и жестокости взрослых, то теперь к этому прибавилось влияние телевизора, рекламы, дешевых одноразовых подарков. «Когда жизнь людей постоянно заполняется синтетическими суррогатами, искусству очень сложно выжить». Дети получают «эрзацы вместо непосредственного опыта», а изменившееся, более мягкое отношение к детям в обществе приводит к тому, что ребенок «привык к лести и уговорам и не признает авторитетов и критики».

«Когда такой ребенок оказывается перед чистым листом бумаги и ему предлагают



Эндрю Уайет. Зима. 1946

что-то на нем изобразить и тем самым как-то заявить о себе, он ощущает огромную пугающую пустоту. Отсутствие цельности и надежности своего «Я» и недостаток человеческих отношений лишили его мир содержания и смысла. Хотя у такого ребенка обычно нет беспокойства, порождаемого чувством вины, он беззащитен перед смутным страхом утраты индивидуальности, он боится быть захлестнутым и уничтоженным первобытными порывами ярости и страстных желаний. Помогает ли воспроизведение «стереотипного хаоса» снизить беспокойство у таких детей? Мы считаем, что страх собственной незначительности и никчемности в какой-то степени уменьшается, если рисовать хоть что-нибудь, пусть даже совсем бессмысленное. Однако такие работы, как правило, остаются безликими и аморфными. В них нет настоящей самопрезентации».

«Стереотипный хаос» — это образ, который характеризует привычное состояние ребенка, это уже не буквальная пустота брошенного ребенка прежних времен, а пустота, загроможденная интенсивными, но бессмысленными стимулами».



Нико Пиросмани. Портрет актрисы Маргариты. 1909

АРТ-ТЕРАПИЯ

«Главные препятствия на пути к творческой экспрессии изменились. Вместо зажатости и чувства вины появились страх пустоты и страх уничтожения». Задача взрослого в таких условиях — «не столько освободить ребенка от сдерживания, торможения естественных импульсов и желаний, сколько помочь ему превратить хаотичную фантазию в воображение и развить его способность к наблюдению и самонаблюдению».

Много внимания уделено в книге правильному подбору материалов и работе с ними. «Я думаю, детям с серьезной травмой показана глина. Это особый материал, он способен быстро залечивать раны. Вы можете что-нибудь сломать и тотчас слепить вместе. Весь процесс интеграции может быть пережит таким образом — можно что-то сделать, отказаться от этого и сделать иначе, и это может длиться долго, до тех пор пока вещь не будет завершена. Неудачи не создают вороха рваной бумаги, и в этом большое преимущество глины».

Эдит критикует распространенную ситуацию, при которой «вместо исследования бесконечных возможностей каждого материала ученикам предлагается поверхностное знакомство со множеством материалов и техник. В погоне за новыми ощущениями дети проходят мимо настоящего богатства, которое им так и не удается творчески освоить».

Дошкольники должны сначала как следует поработать с простыми материалами —

бумагой, цветными мелками, карандашами, красками, глиной. «В подростковом же возрасте, когда воображение начинает давать сбои, а самокритика усиливается, новые материалы становятся действительно необходимыми. Если мы слишком рано предложим слишком много, ребенок пресытится. И будет отвергать все, что бы мы ему потом ни предлагали: «Я уже проходил это в первом классе». Такая презрительная реакция наводит на подозрение о том, что опыт работы с этими материалами в первом классе был поверхностным и не приносил реального удовлетворения».

Не все материалы и техники в равной степени подходят разным детям. «Есть дети, которые очень хорошо рисуют, но не могут работать с красками. Так часто бывает у тех, кто полагается главным образом на разум и подавляет аффекты, которые могут восприниматься как угроза».

С другой стороны, встречаются и такие дети, которые прекрасно смешивают краски, но у них ничего не выходит, когда они пытаются создать форму или организовать пространство листа. Обычно такие дети находятся во власти эмоций и с трудом организуют свою жизнь. В идеале способности общаться с цветом и формой должны находиться на одном уровне. Но даже когда это равновесие достигнуто, в установившейся гармонии ощущается удельный вес каждого из этих элементов.

Конечно, можно попробовать помочь графику научиться работать с красками, а живописцу — справляться с формой. Иногда полезно поставить ребенка лицом к лицу с трудностями, мобилизовать его усилия и помочь ему понять или решить проблему; но когда ребенок в борьбе с этой проблемой доводит себя до отчаяния, лучше его остановить.

ЭДИТ
КРАМЕР



С Л Е Т Ь М И

Возьмем, например, случай, когда ребенок, пытаясь рисовать красками, превращает свою работу в мазню и при этом продолжает это делать. Скорее всего кто-то внушил ему, что настоящий художник непременно должен использовать цвет. В таком случае лучше всего убедить ребенка на какое-то время стать графиком, дать ему черную тушь и соболю кисть, уголь, графитный карандаш или другие графические средства. Это поможет ему еще далее продвинуться в той области, где он чувствует себя как дома. Если речь идет о живописце, у которого хромает рисунок, можно предложить ему рисовать красками сразу, без предварительных рисунков и эскизов».

Иногда прогресс в работе достигается за счет смены материала. «Когда основная трудность ребенка заключается в том, что он не может представить себе, как выглядит тело человека, лучше всего предложить ему сначала слепить тело по частям из глины или воска. В этом случае сложная задача проецирования объема на плоскость откладывается до тех пор, пока все непонятные моменты не будут прояснены в скульптуре».

Эдит решительно разграничивает «труд» и искусство — их разделение представляет иногда определенную проблему и в школе. «Нередко думают, что детям следует реализовывать свои потребности за счет некоего «гибрида» искусства и ремесла.

Но даже с чисто практической точки зрения такой вариант наносит вред и искусству, и ремеслу. На занятиях ремесленным трудом во главу угла ставится порядок, чистота и следование предложенной схеме. Занятия искусством, как известно, более беспорядочны, они требуют простора для импровизации». <...>

Занятия ремеслом, ручным трудом, предлагающие действия по определенной схеме с заранее предсказуемым результатом, на первый взгляд кажутся ребенку более привлекательными. В результате большинство детей лишаются возможности научиться воспринимать более тонкое удовольствие от художественного творчества.

При этом **самыми серьезными врагами как художественного творчества, так и ремесла остаются готовые наборы: покупные трафареты для лепки, заранее подготовленные образцы и прочие подобные модели.** Они мешают как развитию творческих способностей, так и росту мастерства. Там, где используются подобные наборы, где в качестве образца демонстрируются конечные продукты, о творчестве говорить не приходится».

Всем ли детям нужна арт-терапия? «Создание символических образов отличается от игровых экспериментов, которые, как правило, свойственны возрасту от трех до пяти лет. Детям, которые еще не прошли эту стадию развития или оказались на ней в результате регрессии, полезно заниматься с художественными материалами, но им для этого не нужна помощь специалиста. Хороший педагог дошкольного образования может вполне успешно вести подобные занятия. К арт-терапевту имеет смысл обращаться, когда ребенок уже созрел для перехода от этой более примитивной стадии к созданию символических образов.

Противопоказанием для арт-терапии являются серьезные повреждения головного мозга, при которых неврологическое состояние детей таково, что разнообразие возможностей и свобода творчества



действуют на них угнетающе, а требования, которые они не в состоянии выполнить, фрустрируют их. Таким детям можно давать материалы с целью тренировки восприятия, но обучение и тем более творческая работа остаются для них в лучшем случае весьма отдаленной перспективой.

Однако арт-терапевт не должен слишком рано сдаваться. Зачастую можно найти способы обойти проблемы, вызванные повреждениями головного мозга, и сделать так, чтобы дети с подобными нарушениями смогли с удовольствием и творчески использовать художественные материалы. Так, например, многие дети, которые приходят в отчаяние после тщетных попыток что-либо нарисовать карандашами или красками, могут работать с глиной или деревом, дополняя визуальное восприятие тактильным. Есть дети, которым мешает сконцентрироваться избыток стимулов, но они могут работать, если им предложить простой материал и свести к минимуму количество отвлекающих факторов.<...>

Сложно установить какие-либо четкие правила по поводу того, при какой степени обсессивности или дезорганизации ребенка арт-терапия может оказаться вредной или безрезультатной. К счастью, дети, как правило, сами чувствуют, что им нужно. Вовлекая детей в творческие занятия и одновременно позволяя им в любой момент остановиться, арт-терапевт добивается наилучшего результата, когда прислушивается к самим детям».

Эдит много пишет о специфике занятий с подростками. «Арт-терапевты должны продвигаться в общество, в его глухие участки, строить с подростками вещи из найденных объектов, делать росписи на кирпичных стенах. **Молодой человек каким-то образом должен почувствовать свою причастность хоть к маленькому участку мира, хоть к небольшой его части, а не только к символическому изображению на бумаге**».

«С приближением пубертата возникают новые препятствия для творчества. В этом возрасте одновременно проявляются две противоположные склонности: к оригинальничанию и к слепому подражанию. «Социализация» часто означает для подростка защитную мимирию, которая скрывает реальную личность со всеми ее противоречиями. Мы можем помочь ему

увидеть эти противоречия в своих работах и тем самым начать их осознать».

Иногда подростки отрываются от реальности и тонут в пучине фантазий. В таком случае может помочь рисование обычного натюрморта. «Реальность предметов, которые предлагают нарисовать подросткам, не вызывает сомнений, поскольку их можно потрогать. Иногда такой прием помогает. Рисование банки может привести к открытию ее сущности, веса, пустоты и предметности. Это может «умерить полет фантазии» и вернуть художника в реальный мир».

Большую часть книги составляют рисунки с рассказами и интерпретациями. Приведем один пример. «Рисунок на илл. 1 был создан десятилетним Германом вскоре после того, как его приняли в школу Уилтвик. Работа выполнена умело, но в ней ощущается тревожность. Два противоречивых посыла как будто бы исключают друг друга. Персонажи: кролик, два дерева, две птицы, три ангела, сказочная женская фигура и солнце — нарисованы робкими линиями и в такой слащавой манере, что похоже, будто их нарисовала пай-девочка из воскресной школы, а не десятилетний мальчик. Совсем другое дело — оранжевый фон, нарисованный размашистыми мазками. Яркий цвет и динамичность фона затмевают фигуры, изолируют их друг от друга, из-за чего вся картина кажется фрагментарной.

Похоже, что фигуры на рисунке Германа воплощают ту его часть, которой он готов поделиться с внешним миром, тогда как фон выдает его скрытый гнев и переживания. К фигурам Германа больше подошел бы розовый или голубой фон; цвет адского огня, который вторгается в нежный женственный рай картины, совершенно неуместен. Хрупкие изолированные фигуры, утопающие в огненно-оранжевом фоне, достаточно красноречивы, но в целом картину нельзя назвать художественной удачей. Она представляет интерес с точки зрения диагностики, но мы видим, что психологическая истина проявляется не в соответствии с намерениями ребенка, а вопреки им. Этот рисунок можно назвать примером скорее самообмана, чем самовыражения.

Илл. 2 рассказывает нам о конфликте между двумя силами. На этот раз речь не идет о вторжении в картину негативных сил против воли мальчика — борьба становится



Илл. 1

доминирующей темой. На рисунке девушку-ангела, сжимающую арфу, преследует красный дьявол, и мы можем проследить за траекторией их движения по заполняющему весь лист голубому «небесному лабиринту». Нам не требуется специальных знаний, чтобы понять идею автора. Поразительно, насколько экономно использует Герман художественные средства для выражения своего замысла — действительно глубокий смысл картины он передает с помощью цвета. И одежда ангела, и лабиринт изначально были нарисованы красным — голубую краску мальчик потом нанес сверху. Смесь двух цветов придала одежде ангела резкий фиолетовый оттенок. Лабиринт стал скорее голубым, но в некоторых местах красный все-таки просвечивает, так что мы видим, что обе силы завладели всей поверхностью листа, что делает кинестетическое ощущение бесконечной бесцельной погони еще более драматичным. Мы чувствуем, что ангел и дьявол в действительности неразделимы.

Естественно, все это не было продумано наперед. Скорее тут видно, как сознательное намерение и бессознательный смысл объединились для того, чтобы придать интуиции художника большую силу и убедительность, в то время как в первом рисунке сознательное и подсознательное разъединены, что и снизило эстетическую ценность работы и ее эмоциональное воздействие».

И еще несколько цитат из книги Эдит Крамер.

«Парадоксально то, что именно одаренному ребенку значительно чаще, чем другим



Илл. 2

детям, требуется внимание и поддержка арт-терапевта. В самом таланте заключена сила, которая подталкивает ребенка к потенциально опасным областям. По мере того как он в своих работах достигает все большей глубины, усиливаются и удовольствие, и отчаяние. Искусство делается насыщенным, выбросы эмоций учащаются».

«Уже не раз было замечено, что проблемные дети создают более проникновенные работы, чем дети, которые хорошо себя ведут».

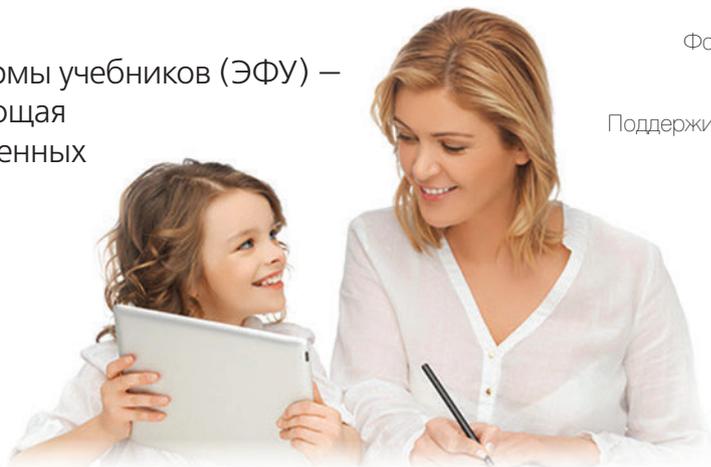
«Когда ребенок начинает любить искусство, творчество, оно может стать для него тем убежищем, где можно впервые испытать чувства, которые обычно тонут в море постоянной вражды. Даже самый агрессивный ребенок способен на нежность и может получать удовольствие от опыта, не связанного с раздорами и спорами».

«Чтобы нарисовать картину, требуется куда больше мужества, чем для того, чтобы развязать драку».

*искусство (октябрь)
2015*

[Что такое электронный учебник](#)[Преимущества](#)[Демоверсия](#)[Поддержка](#)[Купить](#)[Акция](#)

Электронные формы учебников (ЭФУ) – важная составляющая обучения современных школьников

Формат:  ePUB 3.0Поддерживает:   

Акция

«Новые возможности – каждой школе»

В рамках акции в 2015/16 учебном году издательство «ДРОФА» предоставляет всем образовательным организациям бесплатный доступ к электронным учебникам (ЭФУ)

Подробную информацию об условиях участия в акции «Новые возможности – каждой школе» можно получить на сайте efu.drofa.ru в разделе «Акции»



Электронные учебники издательства «ДРОФА» созданы в полном соответствии с требованиями приказа Минобрнауки России № 1559. Разнообразие методически обоснованных электронных образовательных ресурсов в сочетании с интуитивно понятным интерфейсом, удобной навигацией и встроенными возможностями автоматической адаптации к различным размерам экранов делает ЭФУ издательства «ДРОФА» уникальным образовательным продуктом, использование которого будет способствовать достижению лучших образовательных результатов.

ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

ПОДПИСКА НА ОДИН ЖУРНАЛ

НА ПОЧТЕ ПО КАТАЛОГУ «РОСПЕЧАТЬ» или НА САЙТЕ www.1september.ru

НА ПЕРИОД С 1 ЯНВАРЯ 2016 ПО 30 ИЮНЯ 2016 (I полугодие)



Варианты подписки

- Печатная версия – **2200** р. (приходит на почтовый адрес)
- Электронная версия на CD – **800** р. (приходит на почтовый адрес)



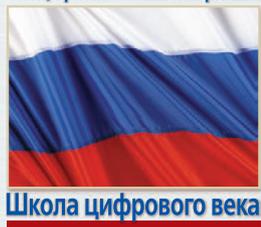
- Электронная версия (приходит в Личный кабинет) – **500** р.

Подробности на сайте www.1september.ru

ПОДПИСКА НА ВСЕ ЖУРНАЛЫ ДЛЯ ВСЕХ РАБОТНИКОВ ШКОЛЫ

НА ПЕРИОД С 1 АВГУСТА 2015 ПО 30 ИЮНЯ 2016 (весь учебный год)

Общероссийский проект



Каждому учителю доступны в Личном кабинете

- 24 журнала (включая журнал «Искусство»)
- 35 курсов повышения квалификации
- 460 брошюр по всем предметам

Стоимость участия школы в проекте

- 6 тысяч рублей от школы за весь 2015/16 учебный год независимо от количества педагогических работников

Оформление участия в проекте – круглогодично на сайте digital.1september.ru

Подписка на журнал и участие в проекте могут быть оформлены как от организации, так и от физического лица. При оформлении подписки **на сайте** оплата производится либо по квитанции в отделении банка, либо электронными платежами on-line



ИСКУССТВО

2015

№ 10

8

Династия Брегелей
Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина



12

Красота «быстрой» техники
Интервью в Школе акварели
Сергея Андрияки



42

Абстракция.
Цвет и форма вне сюжета
Из опыта занятий
в детской колонии



24

Композитор
Александр Глазунов
Страницы творческой биографии

46

Рисование мыльной пеной
Техника для работы с детьми