

3. Мищенко, М. Падеревский о *tempo rubato* / М. Мищенко // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. По материалам юбилейных конференций 2010 года / ред.-сост. Н.А. Брагинская. – СПб., 2011.

4. Стивенсон, Р. Парадокс Падеревского / Р. Стивенсон ; пер. с англ. М. Мищенко и А. Щигорец; общ. ред., вступ. ст. М. Мищенко. – СПб., 2003.

5. Finck, H.T. Success in music and how it is won. – N.Y., 1913. – P. 157 – 161. Ссылки на статью приводятся по изданию: Падеревский, И. *Tempo rubato* / H.T. Finck //

Стивенсон Р. Парадокс Падеревского / пер. с англ. М. Мищенко и А. Щигорец; общ. ред., вступ. ст. М. Мищенко. – СПб., 2003.

6. Hudson, R. Stolen Time: The History of Tempo Rubato / R. Hudson. – Oxford, 1997.

7. Paderewski, I. J. Pamiętniki / I.J. Paderewski ; spisała Mary Lawton: – Kraków, 1972. – Т. 2.

8. Paderewski, I.J. Szopen / I.J. Paderewski. – Warszawa, 1926.

УДК 7.036.1; 7.047

М.А. Ивасютина

*Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств В.И. Раздольская*

ПЕЙЗАЖНЫЕ СЕРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮСТАВА КУРБЕ

Статья посвящена пейзажной живописи Гюстава Курбе, одного из крупнейших живописцев середины XIX века, предвосхитившего в своих работах некоторые приемы импрессионистов, в частности, – создание пейзажных серий.

Пейзаж, Гюстав Курбе, новое видение, серии, импрессионизм.

This article is devoted to the role of landscape painting in the creative work of Gustave Courbet, one of the most prominent French painters of the middle of the XIXth century, who anticipated some impressionistic methods of art, the concept of the landscape series in particular.

Landscape, Gustave Courbet, new vision, series, impressionism.

Один из ведущих жанров XIX в. – пейзаж – занимает существенное место в творчестве Гюстава Курбе (1819 – 1877). Безоговорочный лидер французского реализма, высшей целью искусства считавший передачу действительности во всей ее неприкрашенной правдивости, Курбе на протяжении всего творческого пути обращался к изображению природы. Не случайно именно за работой над пейзажем предстает он перед зрителем в своей картине «Мастерская художника» (1855, Париж, Музей Орсе).

Однако самые значительные пейзажи были созданы им в поздний период, начиная с 1855 г., когда перед мастером встают новые задачи, в первую очередь, живописного характера, и больше внимания он начинает уделять поискам в области художественно-выразительных средств.

Концепция пейзажной живописи в творчестве Курбе во многом традиционна. Он явился блестящим продолжателем национального реалистического пейзажа, сформировавшегося еще в 1830-х гг. в работах мастеров Барбизонской школы. Через все свое творчество Курбе пронес любовь к родной земле, стремясь, подобно Теодору Руссо, быть «художником своей страны» [3, с. 203]. «Чтобы писать страну, надо ее знать, – говорил мастер, – Я знаю свой край и пишу его» [Цит. по: 7, с. 228]. И, действительно, на протяжении всей своей жизни он писал в основном природу Франш-Конте, его родной провинции на северо-востоке Франции.

Вместе с тем, в выборе мотивов и живописных

приемах Курбе выступает подлинным новатором, во многом предвосхищая дальнейшее развитие французского искусства. В частности, он приходит к совершенно новой художественной практике – созданию пейзажных серий. Она достигла своего полного развития в творчестве импрессионистов, особенно в циклах Клода Моне «Стога», «Тополя», «Руанский собор». Серии Моне состоят из картин, объединенных единством мотива, общего композиционного и пространственного решения. Они отличаются лишь цветовой гаммой, что позволяет передать изменения, непрерывно происходящие в природе в зависимости от состояния атмосферы и характера освещения.

В творчестве Курбе новаторский подход к передаче мотива вызревал постепенно. Изображая в своих программных произведениях природу Франш-Конте, он стремится к обобщенному образу этого дикого горного края, выявляя типичные черты его ландшафта – широкие поля, соседствующие с горами, реки и озера, множество пещер и гротов. Например, в работе «Деревенские барышни» (1852, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), сочетающей черты пейзажа и бытового жанра, вид на долину замыкает орнанское плоскогорье. Именно пейзаж играет доминирующую роль в образном строе этой картины. В нескольких же «чистых» пейзажах, написанных приблизительно в те же годы и также изображающих окрестности Орнана, художник больше конкретизирует мотив, передавая его неповторимо индивидуальные черты.

Так, несколько работ он посвящает виду долины, окруженной скалистыми образованиями. Скалы, которые впоследствии станут одним из любимых мотивов Гюстава Курбе, в первую очередь привлекают внимание в картине «Долина реки Лу в грозовую погоду» (ок. 1849, Страсбург, Музей изящных искусств) благодаря неровному контрастному освещению. Озаренный ярким всполохом бурного неба скалистый обрыв уравновешен темной массой деревьев справа. Особое чувство структуры композиции, присущее этой работе, характерно для всего творчества Курбе. Напряженная, почти драматическая атмосфера предгрозового состояния природы полна романтических реминисценций, которыми отмечены и его ранние работы. Грандиозность природного мотива подчеркнута масштабом фигур двух охотников, изображенных со спины на переднем плане.

Сходная композиция отличает картину «Орнанский замок» (ок. 1850, Миннеаполис, Институт искусств), изображающую то же плоскогорье с противоположной точки зрения. Художник снова избирает панорамный вид, открывающийся с высот известкового плато, охватывающий долину и далекий горизонт. Та же уравновешенность левой и правой части, то же построение пространства благодаря последовательной смене планов. Стремительное развитие перспективы вглубь усиливается чередованием освещенных и затененных участков земли. Ясность строго организованной композиции и пространственная цельность рождают ощущение спокойствия и гармонии безграничного мира, простирающегося до голубой дымки на горизонте.

Несмотря на то, что изображенные виды написаны с разных точек зрения, они обнаруживают пристальный интерес художника к этому мотиву в разную погоду. Во второй картине Курбе подмечает, как играет свет на скалах в солнечный день. В этом отношении Курбе предвосхищает дальнейший путь развития пейзажной живописи во Франции. Но в композиционной и пространственной структуре этих работ совершенно очевидно следование традиции голландского пейзажа XVII в., а также французской живописи XVIII в., в первую очередь Клоду Лоррену.

От строгой симметрии и ясного чередования планов Курбе отходит уже в серии работ, посвященных так называемому «Черному источнику», ручью Пюи-Нуар. Замкнутое пространство отличает картины с изображением тихого затененного места в глубине лесной чащи, где среди больших скал протекает небольшой приток реки Лу. Художник лишь незначительно варьирует композицию своих работ, изображая в центре черный ствол безлистного дерева («Ручей Пюи-Нуар», 1855, Вашингтон, Национальная галерея искусства) или узкое ущелье, из которого спокойным потоком разливаются воды ручья («Пюи-Нуар», 1860 – 1865, Балтимор, Музей искусств), или сосредоточивая внимание на огромных прибрежных валунах («Ручей в тени», 1865, Париж, Музей Орсе). Усиливая впечатление замкнутости и таинственности, Курбе практически во всех работах отказывается

от изображения неба. Но даже в этих глухих местах, где господствует тень и лишь редкий луч солнца пробивается сквозь густую листву, Курбе тонко подмечает изменения в состоянии природы. «Заняв десять лет жизни автора, эти ключевые произведения демонстрируют, что серия, вдохновленная Пюи-Нуар для Курбе – больше чем возможность показать вариации, привнесенные часами дня или сменой сезонов» [7, с. 242]. Для художника по-прежнему важно передать саму сущность вдохновившей его местности.

Известно, что Курбе, обладавший феноменальной зрительной памятью, писал эти работы в мастерской. Возможно, этим объясняется их темный колорит, построенный на сочетании тепло-зеленых и коричневых оттенков. Существенна в этом отношении и его манера работы по темному грунту с последующим высветлением красочных слоев.

Эти произведения демонстрируют еще один важный принцип пейзажной живописи Курбе – его обращение к местам глухим и безлюдным, позволяющим художнику воплотить в своих работах первозданные силы нетронутой человеком природы. «Он открыл девственные земли, где не ступала нога человека, места, которые можно назвать неизведанными до него. Он взбирался на такие высоты, где расширяются легкие, погружался в мистические пещеры, видел любопытное в безымянных, уединенных местах» [цит. по: 7, с. 228], – подчеркивал Кастаньяри оригинальность мотивов Курбе.

Художник создал более десяти видов ручья Пюи-Нуар, в число которых входит и довольно редкое в тот период изображение той же местности зимой («Ручей Пюи-Нуар в Орнани», 1868, Калифорния, Музей Нортон Саймона). Мастер одним из первых проявил интерес к зимним пейзажам. «Мало кто во Франции обращался до него к пейзажам со снегом, а если говорить о колористическом решении отдельных работ, то художники, например тот же Руссо, несколько не продвинулись вперед по сравнению с голландцами XVII века» [2, с. 131]. Большое значение Курбе придавал передаче солнечного света на снежном покрове («Убежище ланей зимой», 1866, Лион, Музей изящных искусств). Наблюдая за эффектами зимней природы и работая непосредственно с натуры, он одним из первых начал писать синие тени на снегу. «Посмотрите на тень на снегу, какая она голубая, – восклицал художник, – этого не знают те, кто фабрикует пейзажи со снегом в комнате» [цит. по: 2, с. 131]. Его новаторское восприятие цвета предвосхищает открытия Моне и Сислея, неоднократно обращавшихся к изображению зимы. Однако от них работы Курбе отличает монументальность и впечатление величавого спокойствия зимней природы.

Эпическое видение Курбе нашло выражение в его любимых мотивах скал. В них он неизменно стремился передать всю материальность и весомость окружающего мира, что отвечало его обостренному чувству объемности. Видам скал Франш-Конте он посвящает несколько пейзажных циклов. Самый ран-

ней из них является серия из трех видов гор в Мутье. Эти работы практически идентичны по композиции. Величественная масса скалы, занимающая практически весь средний план, доминирует в композиции («Скалы в От-Пьер-Мутье», ок. 1860, Чикаго, Институт искусств). Курбе сосредоточивает свое внимание на передаче структуры горных образований и фактурных особенностей известковых пород. Буквально воспевая их пластические качества, он накладывает краску мощными движениями кисти, в подробности мазка находя живописный «эквивалент» скале. В более ранней работе «Скалы в Мутье, овраг» (ок. 1855, Вашингтон, Собрание Филиппс) он избирает более высокую точку зрения, которая позволяет увидеть дома у подножия скал и открывающийся за ними вид на далекие горы. Четкие грани стен и крыш домов своей структурностью прекрасно вписываются в образный строй произведения.

Недалеко от Орнана внимание Курбе привлечен обычный мотив, где из скалистого грота прорывается наружу подземная река Лу. Ее истокам он посвящает не менее пяти работ, лишь незначительно варьируя композицию, среди которых «Истоки реки Лу» (1864, Буффало, Галерея Олбрайт-Нокс), «Истоки реки Лу» (1864, Вашингтон, Национальная галерея искусства) и «Истоки реки Лу» (1864, Гамбург, Кунстхалле). В них он отказывается от традиционного композиционного построения: обозначения кулис, разделения изображаемых предметов на главные и второстепенные, усиления перспективного эффекта посредством последовательного чередования планов и их цветовой градации. Вместо привычного светлого акцента в центре он решительно строит композицию вокруг черной зияющей пустоты ущелья. Пространство выстроено единым планом, художник не дает никаких масштабных ориентиров. Близкая точка зрения исключает изображение неба. Курбе «демонстрирует зрителю стену тактильной и плотной материи и осмеливается поместить в центр черное, притягивающее и пугающее. Разрыв с традиционной живописной техникой тотален. Темнота доминирует не только в ущелье, она также и в глубине картины и отсылает к восприятию мира, возникшего из земных недр. Вокруг этой бесконечной глубины вольно распределены цвет и формы. Никакая легкость прочтения, никакие возможности узнавания живописных кодов невозможны здесь» [7, с. 268]. Лишь в одной работе из вашингтонского собрания он изображает фигуру ловца форели, которая не только дает представление о масштабных соотношениях, но скорее вносит в настроение работы ноту меланхолического одиночества перед лицом природы.

Художественному темпераменту Курбе более всего соответствуют мотивы, позволяющие столкнуться в живописном пространстве холста противоборствующие силы природы. Так, неизменным во всех этих пейзажах остается противопоставление тяжести каменной массы скалы и стремительности течения водного потока. Это противостояние выражено и чисто живописными средствами. Если спокойная гладь чистой родниковой воды написана мел-

кими слитными мазками, то поверхность камня буквально вылеплена слоями краски. Столь мощные плотность и материальность живописи Курбе, достигнутые густыми мазками, нанесенными мастихином и словно впаянными в живописную поверхность картины, остаются уникальным явлением в искусстве XIX в. Виды истоков реки Лу демонстрируют и своеобразие живописной концепции формы. Пластическая лепка объема цветом предвосхищает работу над формой у Сезанна («Гора Сент-Виктуар», ок. 1885 – 1887, Лондон, Институт Курто).

Продолжением и дополнением серии «Истоки Лу» можно назвать картины с изображением грота Сарразен, в которых Курбе решает сходные живописные задачи противопоставления массы камня и бурлящей воды («Грот Сарразен», 1864, Лос-Анджелес, Музей Поля Гетти; «Грот Сарразен», 1864, Лон-ле-Сонье, Муниципальный музей).

Помимо скал, другой излюбленной стихией Курбе было море. Впервые увидев Средиземное море, он был потрясен им и изобразил себя приветствующим бесконечный водный простор в картине «Берег моря в Палавасе» (1854, Монпелье, Музей Фабр). Начиная с 1865 г., Курбе много времени проводит на нормандском побережье, где пишет непосредственно с натуры большое количество морских пейзажей. После знакомства с Эженом Буденом, которого Курбе называл «королем небес» [цит. по: 4, с. 158], художник оттачивал свою восприимчивость к изменчивому небу Нормандии. Работая на пленэре и наблюдая за мимолетными эффектами морской атмосферы, Курбе постепенно высветляет палитру.

Нормандские пейзажи, написанные в основном в Трувиле, можно объединить в серию работ, связанных общностью мотива и композиции, но отличающихся в передаче состояния природы в разные часы дня и при различных погодных условиях. Кажется, что в них Курбе удалось запечатлеть море при любой погоде и в любом состоянии. В одном из своих шедевров – картине «Спокойное море» (1869, Нью-Йорк, Музей Метрополитен) – мастер достигает невиданной пространственной широты и монументальности. Композиция строится на чередовании горизонтальных планов: береговая линия, узкая полоска водной глади и небо с тяжелыми, мрачными облаками, занимающее три четверти картинной плоскости. По тому же принципу строится композиция других марин с изображением спокойного бескрайнего водного простора («Море», 1876, Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина). «Охваченное картиной пространство огромно, – писал Л. Вентури, – Море и небо безграничны. Но Курбе и сам чувствует себя тут исполином. Тот, кто умеет так видеть, сам исполин. В XIX веке никто, даже Делакруа, не ощущал в себе перед лицом моря такой огромной силы, такой героической мощи» [1, с. 328].

Низкая линия горизонта позволяет небу развернуться во всю свою ширь и в «Морском пейзаже» (1865 – 1866, Калифорния, Музей Нортон Саймона) с его чередованием коричневатого песчаного берега, тонкой полоски моря и закатного неба. Эффект зака-

та особенно привлекал художника своей быстротечной красотой. В работе «Морской отлив, закат солнца (Бесконечность)» (1869, Лондон, Музей Виктории и Альберта) все сводится к игре цвета трех природных элементов: земли, моря и неба, основанной на гармонии голубого, фиолетового, розового и оранжевого. Тонко схватывая мимолетный эффект садящегося солнца, Курбе приближается к импрессионистической концепции пейзажа. Возможно, на «поиске изысканных и неуловимых тональных гармоний, ранее не свойственных Курбе» [4, с. 158] также сказалось его знакомство с американским художником Джеймсом Уистлером. Не случайным кажется и тот факт, что именно в это время французский фотограф Гюстав Ле Гре создает свои знаменитые фотографии моря с низкой линией горизонта и бесконечным небом. Фотография – этот новый вид искусства – в скором времени окажет кардинальное воздействие на видение последующих поколений художников.

Однако ни в одной работе Курбе мы не найдем интереса к современной жизни, изображения купальщиков на модных курортах, как в полотнах Будена и будущих импрессионистов, которых он часто встречал во время работы на нормандском побережье. В стремлении избежать повествовательности морские пейзажи Курбе полностью лишены присутствия человека, о котором лишь иногда напоминают лодки на берегу или небольшие суда у линии горизонта («Рыболовное судно», 1865, Нью-Йорк, Музей Метрополитен).

Не только идиллическое спокойствие водной стихии изображает художник, но и гневное угрожающее море с его поистине фантастической разрушительной силой. В таких картинах как «Море в грозу, или Волна» (1869, Париж, Музей Орсе) (Илл. 1), «Волна» (1869, Берлин, Национальная галерея) (Илл. 2) и «Бурное море» (1869 – 1870, Даллас, Музей искусств), которые можно объединить в единый цикл, мастерски передана неумолимая мощь разбушевавшейся стихии. Огромная волна в этих работах занимает почти все картинное пространство. Широкие мазки, пастозное наложение краски подчеркивают весомость и тяжесть надвигающейся на берег массы воды. В этих сходных по композиции произведениях особенно ярко проявилось характерное для Курбе утверждение материальности и объемности каждого предмета, выявление его неизменных свойств, даже в том случае, если объектом изображения становится такая непостоянная и изменчивая субстанция как вода.

По-прежнему многие работы Курбе строит на противопоставлении изменчивого, подвижного моря и незыблемости прибрежных скал. Подобный контраст блистательно решен в картинах «Скала Этрета после грозы» (1870, Париж, Музей Орсе) и «Скала в Этрета» (1869, частное собрание). Утесы полностью доминируют в обеих композициях, а зелень травы, ясная синева неба и моря создают звучную колористическую гамму. Две эти работы с полным основанием можно считать парными. Нерушимая мощь

этих скал привлекала множество живописцев, в том числе Эжена Делакруа, Ораса Верне, Эжена Изабе и, конечно, Клода Моне.



Илл. 1. Гюстав Курбе. Море в грозу, или Волна. 1869. Париж. Музей Орсе



Илл. 2. Гюстав Курбе. Волна. 1869. Берлин. Национальная галерея

Моне обратился к этому мотиву спустя десятилетие, в начале 1880-х гг. Несмотря на схожие стремления обоих художников запечатлеть исключительно только то, что предстало их взору, различие в достижении этих целей очень существенно. Курбе, как обычно, сосредоточивает внимание на передаче материальности и весомости форм, их фактурной осязаемости. Тогда как Клод Моне создает серии для того, чтобы непосредственно запечатлеть непрерывную изменчивость зрительных впечатлений. Скалы, растворяясь в световоздушной среде, теряют свою материальность и становятся поводом для игры разнообразных световых эффектов, усиленных обостренным цветовым восприятием художника («Скалы в Этрета. Закат», 1883, Северная Каролина, Музей искусств).

Но Курбе в этих двух работах проявляет себя как художник не мимолетного, а постоянного в природе. В них доминирует классическая структура, которая организует все его творчество, несмотря на все смелые нововведения. И все его эксперименты с цветом

и передачей света не повлияли на материальность и объемность трактовки видимого мира. В этом отношении Курбе ближе старым мастерам, чем импрессионистам.

И хотя ансамбли Гюстава Курбе не образуют серию в том смысле, какой вкладывали в это понятие Клод Моне, Камилль Писсарро и другие импрессионисты, многое в них предвосхищает концепцию пейзажа художников следующего поколения: и сквозной мотив, и единство композиции, и изображение природы в разные моменты дня и при различных погодных условиях. Но главное, что стало прорывом в искусство будущего, – это непосредственность видения и чисто живописные задачи, которые ставил перед собой один из крупнейших живописцев середины XIX в.

Литература

1. *Вентури, Л.* Художники Нового времени / Л. Вентури. – СПб., 2007.
2. *Калитина, Н.Н.* Гюстав Курбе / Н.Н. Калитина. – М., 1981.
3. Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т. 4.: XIX в. / под ред. А.А. Губера. – М., 1967.
4. *Раздольская, В.И.* Искусство Франции. Середина – вторая половина XIX века / В.И. Раздольская. – СПб., 2013.
5. *Тихомиров, А.Н.* Гюстав Курбе / А.Н. Тихомиров. – М., 1965.
6. *Rubin, J.H.* Courbet / J.H. Rubin. – London, 1997.
7. *Tillier, B.* Gustave Courbet / B. Tillier, S. Amic, K. Calley. – Paris, 2007.

УДК 792.8

Е.В. Юшкова

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ТАНЦА АЙСЕДОРА ДУНКАН

*Публикация выполнена в рамках III Международной научной конференции
«Взаимодействие языков и культур» 24–27 апреля 2014 г.*

В статье рассматриваются особенности танцевального языка, созданного более ста лет назад американской танцовщицей Айседорой Дункан, в свете открытого в начале XXI века транскультурализма.

Айседора Дункан, танец, транскультурный код, новая концепция танца.

The article deals with the peculiarities of dance language created by an American dancer Isadora Duncan more than one hundred years ago in the light of the new theory of trans-culture invented at the beginning of the 21st century.

Isadora Duncan, dance, trans-cultural code, new concept of dance.

Универсальность языка, созданного американской танцовщицей Айседорой Дункан, очевидна: ее искусство остается востребованным во всем мире вот уже более ста лет, став частью не только балета, танца модерн и современного танца, но и мировой культуры как таковой. Хотя арсенал чисто танцевальных средств, использованных Дункан, не столь широк (это легкий бег, ходьба, прыжки, отказ от традиционной балетной выворотности и жесткой спины), но тем не менее ее хореография революционизировала искусство танца XX в. К открытиям Дункан также относятся: танец соло, использование симфонической музыки, выступление с лекциями после концерта.

Дункан аккумулировала в своем творчестве черты различных национальных культур. Называть ее американской танцовщицей было бы не совсем справедливо, как, впрочем, невозможно определить ее танец как европейский и тем более советский (несмотря на то, что в 1920-е гг. она работала в Советской России / СССР и поставила ряд революционных и трудовых танцев). Даже кажущаяся очевидной

стилизация античного танца на поверку оказывалась весьма спорной.

Ключом к пониманию особенностей танца Дункан может стать современное понятие «транскультуры», или транскультурализма, которое в российской науке разрабатывается М. Эпштейном [15] и М.В. Тлостановой [14]. Танцовщица, синтезируя элементы одновременно американской, европейской, российской культур, не принадлежала по сути ни одной из них. Она была творцом собственных форм, ставших востребованными в XX в. в разных странах и в разных видах искусства.

Свободный танец, изобретенный Айседорой Дункан, современники считали «греческим», так как основой для своих движений она выбрала жесты и позы, запечатленные в скульптуре (статуях и барельефах) и вазописи античности. Но принадлежность творчества Дункан к Древней Греции весьма условна, что не вызывает сомнения у современных исследователей, выявивших многочисленные истоки хореографии великой танцовщицы [18], [25], [27]. Танец Дункан не возник в вакууме, он был подготовлен как ее собственными художественно-эстетическими