

*Искусствоведение***КУЛЬТ СОЛНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ  
ОГЮСТА РЕНУАРА: КОМПОЗИЦИОННАЯ  
ФОРМУЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
«БАЛ В МУЛЕН ДЕ ЛА ГАЛЕТТ»**

Жуковский В.И.

*Сибирский федеральный университет, Красноярск,  
e-mail: jln@kraslib.ru*

Для импрессионизма характерно обращение к теме солнца. Художники-импрессионисты своим творчеством стремились воспевать земной мир, который существует лишь тогда, когда он освещен светом Божества – Солнца, его творческой энергией. В центре интересов художника Огюста Ренуара – человек. Ренуар показывает человеческую форму как единственную природу, которая способна освещать все вокруг своей сущностью, вне зависимости от того пространства, в котором находится человек. Площадкой, где происходит встреча земного и божественного, у Ренуара является внутренний свет человеческого начала, который преобразует это пространство, проникая изнутри вовне и освещая собой все вокруг. Названия произведений О. Ренуара намеренно обыденные, что дает возможность художнику подчеркнуть мнимую незначительность изображенных событий, в то же указывая на то, что в малом может содержаться великое.

В работе О. Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт» отсутствует явно выраженный сюжет, обозначен лишь некий мотив. А истинный Сюжет, освещающий проблему отношений человека и мира, представлен на плоскости холста – в композиционном построении произведения, во взаимоотношении фигур и мазков цвета. Сюжет картины «Бал в Мулен де ла Галетт» раскрывает перед зрителями веселое и беззаботное времяпровождение парижан в одном из танцевальных залов Монмартра. Изображены молодые мужчины и женщины, в общем вихре праздничного веселья оживленно танцующие, флиртующие, беседующие, пьющие вино и просто наблюдающие за происходящим вокруг.

«Ле Мулен де ла Галетт» – это большой сарай, где находилась эстрада для оркестра, вокруг которого размещалась, заставленная столиками, приподнятая над землей галерея. В 70-е годы XIX века семья мельника Дюбре устроила вместо бывшей здесь мельницы танцевальное заведение для молодежи, где к сладкому вину подавали галеты – фирменное блюдо хозяев. По воскресеньям и праздничным дням с трех часов пополудни и до полуночи в «Мулен де ла Галетт» организовывались танцы. «В теплое время года сарай распаивали настееж, и танцоры высыпали во двор – он тянулся позади эстрады для музыкантов, и земля на нем

была выровнена. Здесь под звуки мелодий польки и кадрили танцоры кружились под жиграндолями в тени акаций. Вокруг стояли столики и скамьи» [5, с. 103].

Решив написать «Бал в Мулен де ла Галетт», Огюст Ренуар, будучи в ту пору уже известным художником-импрессионистом, снял неподалеку от танцевального зала дом с садом и нанял для задуманного им дела изрядное количество натурщиков и натурщиц. Каждое утро в течение нескольких летних месяцев 1876 года Ренуар работал над холстом в саду своего дома, изучая игру солнечных бликов, просачивающихся сквозь листву деревьев, и обрабатывая то, что было им получено в результате натурного сеанса предыдущего дня, а после полудня отправлялся вместе с большим полотном в кабачок «Ле Мулен де ла Галетт». Закончив заниматься натурой, художник через несколько часов вновь уносил свой холст в снятый им дом, где у него было время обдумать все до следующего сеанса через сутки. Помощник Ренуара Жорж Ривьер вспоминал, что картина (131×175 см) была так велика, что недолгий путь к «Ле Мулен» порой не обходился без приключений: если было ветрено, «рама рвалась у художника из рук, грозя улететь, точно бумажный змей» [5, с. 106].

Ренуар был глубоко и оригинально думающим художником, умеющим производить тщательную рефлексию над каждым своим творческим шагом. Об этом свидетельствуют сохранившиеся фиксированными многочисленные рассуждения мастера о профессии живописца: «На воздухе художник находится во власти Солнца. У него нет времени заниматься композицией, и, кроме того, он не видит то, что делает... К работе на природе следует добавлять работу в мастерской. Надо уметь отрешиться от опьянения солнечным светом и тщательно проверить свои впечатления в приглушенном освещении комнаты. Затем можно снова выходить на простор, чтобы набраться Солнца. Так, переходя от одного к другому, и начинаешь чего-то добиваться» [1, с. 106; 6, с. 113].

В художественном пространстве картины «Бал в Мулен де ла Галетт» действует много персонажей, однако при попытке выделить главного героя произведения выясняется, что таковым выступает Солнце, проявляющее себя в виде множества лучей-струй, льющих сквозь листву на землю небесную энергию и брызжащих на всех и вся солнечными зайчиками. Чтобы не возникало недоразумений относительно того, какой свет доминирует в картине, Ренуар сознательно противопоставляет изображение незажженных электрических фонарей изображению горящих всюду солнечных огней.

Солнечный дождь не просто освещает танцевальную площадку бала вместе с ее обитателями, солнечные зайчики, как бы прожигая одежды и плоть персонажей произведения, будто наполняют Солнцем изображенных художником людей. В этой связи показательно, что, размещая в пространстве картины плафоны электрических фонарей, Ренуар придает им форму бокалов для вина. А один из таких плафонов-бокалов мастер заливает цветом, аналогичным цвету вина в тех фиалах, из которых пьют молодые люди, изображенные сидящими за одним из столиков кабачка «Ле Мулен». Тем самым Ренуар словно подсказывает зрителям, что насыщение душ человеческих Солнцем подобно наполнению бокалов вином – славным солнечным напитком.

Солнечные зайчики, играя золотыми пятнами на всем изображенном, в художественном пространстве картины, мешают четкости восприятия предъявленных автором живописных форм. Сверкание солнечных бликов словно плавит границы людских тел в некое пропитанное Солнцем красочное месиво, вибрирующее в танце, игровой ритм которому задают опять-таки пульсирующие золотые зайчики света. Выходит, что на балу у Ренуара его герои, сливаясь друг с другом, танцуют в такт музыке Солнца.

Пространство, где происходит соитие людей с Солнцем, Огню Ренуар трактует как нечто сакральное, тогда как персонажей, танцующих в этом священном месте, он представляет выполняющими некое культовое «солнцепоклонное» действие. При этом художник вполне осознанно прикрывает тайну показываемой им мистерии от «посторонних» зрительских глаз, перегораживая проход на танцплощадку барьером из спинок скамеек и стульев.

Известно, что в отношении религии Ренуар был абсолютно терпимым. Мастер редко переступал порог официальной церкви, но и материалистическое объяснение мира его не удовлетворяло: Вселенная была населена для него множеством таинственных и мощно воздействующих на человека сил: «Нам говорят, что дерево представляет химическую комбинацию. Я предпочитаю верить, что его создал Бог и что в нем обитает нимфа... Нельзя упразднить Нептуна и Венеру. Не выйдет. Они в природе навеки... Мне непонятно, на каком основании мне могли бы запретить поклоняться солнечному золотому зайчику, когда я этого хочу? У такой религии должны быть забавные великие жрецы в длинноухих колпаках... Религия везде. Она в рассудке, в сердце и в любви, которые вы вкладываете в то, что делаете... Я думаю, что ближе всего к Богу тогда, когда благоговею перед, великолепием природы, когда принимаю предназначенную мне в жизни роль, когда без всякой корысти воздаю должное вели-

чию природы и, главное, не прошу ни о чем для себя, веря в то, что сотворивший все – ничего не забывает... Религиозное чувство – самый плодотворный источник вдохновения. Именно оно придает всем творениям искусства двойственный характер благородства и наивности и предохраняет от всяких крайностей и чувства смехотворного» [6, с. 94, 152, 260].

Отгораживая мистическое пространство танцующих ритуальный танец солнцепоклонников от взглядов зрящих посторонних наблюдателей, Ренуар в то же время проявляет бережную заботу о том, чтобы у каждого вступившего в тесное отношение с его произведением зрителя разгорелось желание умозрительно попасть в сакральное поле «Мулен де ла Галетт». Для этого, заманивая и искушая зрителя, художник устремляет на него из художественного пространства картины многочисленные мужские и женские полные соблазняющей силы взоры, что призваны действовать как своеобразные крючки-зацепы (кстати, в первоначальном варианте картины подобные взоры героев произведения отсутствуют). Более того, в целях усиления зрительского заражения полотном мастер выстраивает вокруг изображенной им акации великолепную сцену оболщения, разыграв ее между мужчиной и женщиной, уподобленных библейским Адаму и Еве.

Композиционная формула произведения «Бал в Мулен де ла Галетт» вскрывает веер умозрительных тропинок, способных увести взгляд реципиента, поймавшего призывный взор персонажей полотна, вглубь картины [2]. Причем весь этот веер имеет общую умозрительную точку схода, которая приходится как раз на оставленную художником узкую щель между спинками изображенных рядом скамеек. И что примечательно: в площади «межскамеечной щели» Ренуар изображает сидящую на корточках девочку с золотыми волосами, в которых играют солнечные зайчики. Стражем входных ворот в священный-мир встречи человека с Солнцем мастер ставит ребенка, доверяя ему на оселке детской души проверку душевной чистоты желающих войти в картину зрителей. Ренуар, демонстрируя подобное решение, осторожно и как бы невзначай предлагает каждому из созерцающих его произведение отбросить хоть на миг всяческие житейские неприятности, повисшие на плечах годы и закравшийся в душу сор, дабы смочь взойти по мосту девичьих волос в виртуальную область соития конечного с бесконечным, что низошло из Горнего мира в мир Дольний солнечными зайчиками и манит слиться с ним в единое целое счастьем соучастия [3].

В пространстве картины Ренуара есть персонаж с курительной трубкой во рту, сидящий за столиком под тенью дерева и вззирающий из художественного пространства в пространство

реальное. Мужчина изображен задумавшимся над тем, что происходит вокруг него, как бы предлагая и зрителю совершить подобное умственное усилие, испытав чудо собственного преобразования с помощью шедевра искусства.

#### Список литературы

1. Воллар А. Ренуар. – М., 1995. – 253 с.
2. Жуковский В.И. Создание художественных произведений: особенности процесса производства // Философия

и культура. – 2015. – № 7. – С. 1086–1095. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.7.14692.

3. Жуковский В.И. Творческий диалог художника и художественного материала сквозь призму искусственности, искусности и искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2015. – № 6. – Ч. 1. – С. 74–76.
4. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. – СПб.: Алетейя, 2011. – 495 с.
5. Перрюшо А. Жизнь Ренуара. – М., 1979. – 357 с.
6. Ренуар Ж. Огюст Ренуар. – М., 1970. – 309 с.

### Медицинские науки

#### ВЗАИМОСВЯЗЬ ЛИНЕЙНЫХ ПАРАМЕТРОВ ЗУБО-ЧЕЛЮСТНЫХ ДУГ С РАЗМЕРАМИ КОРОНОК ЗУБОВ ПРИ МИКРОДОНТИЗМЕ

<sup>1</sup>Агашина М.А., <sup>1</sup>Балахничев Д.Н., <sup>1</sup>Фищев С.Б., <sup>2</sup>Лепилин А.В., <sup>1</sup>Севастьянов А.В.

<sup>1</sup>ГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный педиатрический университет» Министерства здравоохранения Российской Федерации, Санкт-Петербург, e-mail: super.kant@yandex.ru;

<sup>2</sup>ГБОУ ВПО «Саратовский государственный медицинский университет им. И.В. Разумовского» Министерства здравоохранения Российской Федерации, Саратов, e-mail: Lepilins@mail.ru

В работе определена взаимосвязь линейных параметров зубо-челюстных дуг с размерами коронок зубов (мезиально-дистальных и вестибулярно-язычных диаметров) при физиологической окклюзии постоянных зубов и их микродонтизме. Предложено в структуре зубо-челюстных дуг выделять зубную (вестибулярную) дугу, язычную (альвеолярную) дугу и зубо-альвеолярную дугу. Представлены ориентиры для определения зубо-челюстных дуг. Показаны взаимоотношения зубо-челюстных дуг с параметрами кранио-фациального комплекса у людей с индивидуальным микродонтизмом постоянных зубов.

Микродонтия относится к аномалиям размера зубов и, по мнению специалистов, характеризуется уменьшением размеров зубов от среднестатистических данных. Отмечено, что уменьшение размеров может определяться как у всех зубов индивидуума, так и у отдельных зубов [4, 5].

При микродонтизме нередко отмечается несоответствие размеров зубов параметрам зубных дуг. Взаимосвязь размеров зубов с параметрами зубных дуг нередко определяет показания к ортодонтическому лечению пациентов [1, 2, 3, 6].

В этнической одонтологии предложено рассчитывать общие размеры зубов по двум верхним молярам, вычисляя средний модуль коронок. При среднем модуле менее 10,2 мм размеры зубов определяют как гипермикродонтизм, а от 10,2 до 10,59 мм – как микродонтизм. При этом модуль коронки предлагают рассчитывать

как полусумму вестибулярно-язычного и мезиально-дистального диаметров коронки зуба. Средний модуль зубов рассчитывают как полусумму модулей первого и второго моляров. В то же время, в доступной нам литературе, мы не встретили сведений о взаимосвязи линейных параметров зубо-челюстных дуг при физиологической окклюзии и индивидуальном микродонтизме постоянных зубов.

Для определения микродонтизма нами был предложен денто-фациальный индекс, показывающий процентное соотношение между суммой медиально-дистальных диаметров коронок четырех резцов верхней челюсти и шириной лица между скуловыми точками (zy-zy). Величине индекса менее 22% определялась нами как индивидуальная микродонтия. Нами проведено исследование 48 человек. Данные о половом диморфизме нами не учитывались и результаты объединялись. Применялись известные и общепринятые в ортодонтии методики, в том числе и предложенные нами.

Нами предложены три разновидности зубочелюстных дуг: зубная вестибулярная дуга, альвеолярная язычная (небная) дуга и зубо-альвеолярная дуга. На гипсовых моделях верхней и нижней челюсти наносили точки для построения и морфометрических измерений зубных дуг. Основными параметрами для измерения зубочелюстных дуг считали ширину дуги, глубину дуги и фронтально-дистальную диагональ.

При измерении зубной дуги фронтальную вестибулярную точку ставили между медиальными резцами. Ширина зубной дуги измерялась между клыками, премолярами и молярами в точках наибольшей выпуклости вестибулярного контура окклюзионной поверхности зубов ( $W_d$ ). Глубину всей зубной дуги измеряли от фронтальной вестибулярной точки, расположенной с вестибулярной стороны между медиальными резцами верхней или нижней челюсти до линии, соединяющей вестибулярно-дистальные точки антимеров по проекции срединного небного шва ( $D_d$ ). Фронтально-дистальную диагональ измеряли от фронтальной вестибулярной точки до вестибулярно-дистальных точек, расположенных на зубах.