

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA

НОЯБРЬ/2012



ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 10 (483)
НОЯБРЬ/2012

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Марк САРТАН**
Ответственный секретарь **Эльвира ТАХТАРОВА**
Бильд-редактор **Елена КНЯЗЕВА**
Верстка и дизайн: **Анна МАХОТИНА**
Подготовка иллюстраций: **Владимир СОЛДАТЕНКО**
Корректор **Галина ЛЕВИНА**
Набор: **Татьяна СЕМЕНОВА**

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

Первая страница обложки:
Валентин СЕРОВ. Девушка, освещенная солнцем

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

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

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-44315 от 18.03.11
в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 10.10.12, фактически 10.10.12
Заказ № Тираж 23 666 экз.
отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат»
ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

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



Документооборот Издательского дома
«Первое сентября» защищен антивирусной
программой Dr.Web

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: **Артем СОЛОВЕЙЧИК** (генеральный директор)

Коммерческая деятельность:

Константин ШМАРКОВСКИЙ (финансовый директор)

Развитие, IT и координация проектов:

Сергей ОСТРОВСКИЙ (исполнительный директор)

Реклама, конференции и техническое обеспечение

Издательского дома: **Павел КУЗНЕЦОВ**

Производство: **Станислав САВЕЛЬЕВ**

Административно-хозяйственное обеспечение:

Андрей УШКОВ

Педагогический университет: **Валерия АРСЛАНЬЯН** (ректор)

ГАЗЕТА ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Первое сентября

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Английский язык, Библиотека в школе, Биология, География, Дошкольное образование, Здоровье детей, Информатика, Искусство, История, Классное руководство и воспитание школьников, Литература, Математика, Начальная школа, Немецкий язык, Русский язык, Спорт в школе, Управление школой, Физика, Французский язык, Химия, Школьный психолог

В НОМЕРЕ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Неувядающая геометрическая
эстетика

ВЫСТАВКА В ЦЕНТРЕ им. АНДРЕЯ САХАРОВА3

«Святой Лука» в Москве

НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ ИЗ УКРАИНСКИХ МУЗЕЕВ6

«Все равно я – витебский»

НЕИЗВЕСТНЫЙ ШАГАЛ В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ8

УРОК МХК

Анастасия
ЛОСЕВА

Автопортрет в русской
и французской живописи XIX века

ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ14

ТЕТ - А - ТЕТ

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Ян ван Эйк

«Мадонна канцлера Ролена»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ20

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Искатель истины

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА

ВАЛЕНТИНА СЕРОВА26

Елена
МЕДКОВА

Стилевые течения XIX века

Романтизм, реализм, натурализм,
импрессионизм

ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА38

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Александр
МАЙКАПАР

Пригоршня пыли, благословленная
Аполлоном

ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ46

УРОК ИЗО

Татьяна
САПОЖНИКОВА

Язык движений и жестов

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА НА УРОКЕ В ШКОЛЕ ...48



На CD-диске вы найдете
приложения ко всем
материалам номера

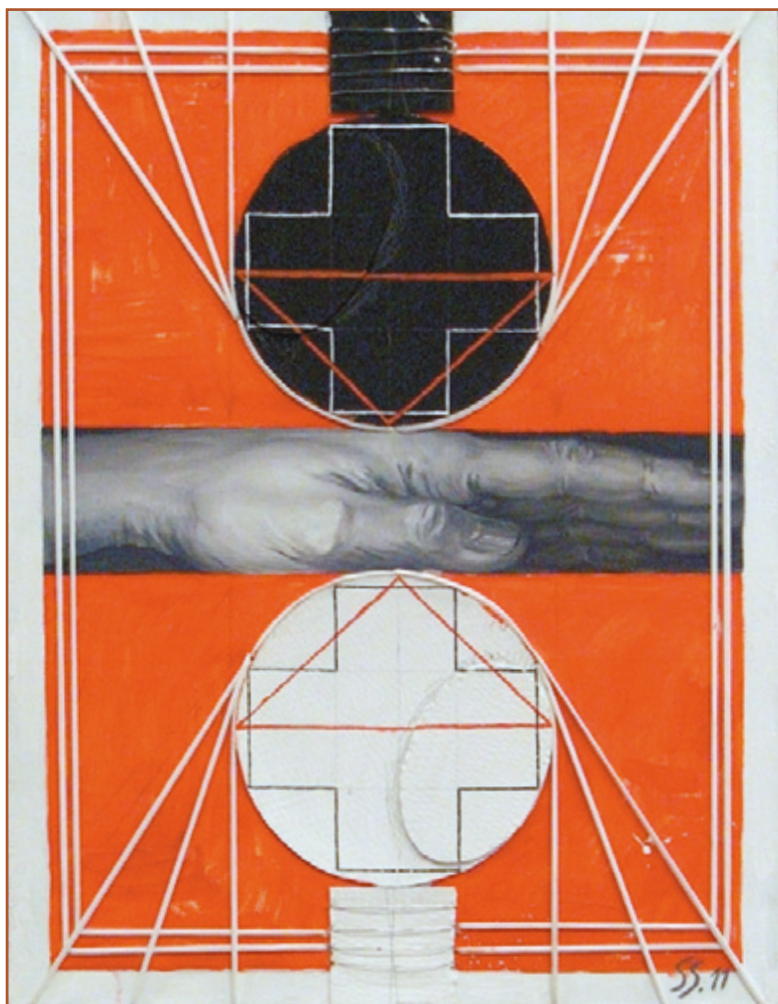
Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Неувядающая геометрическая эстетика

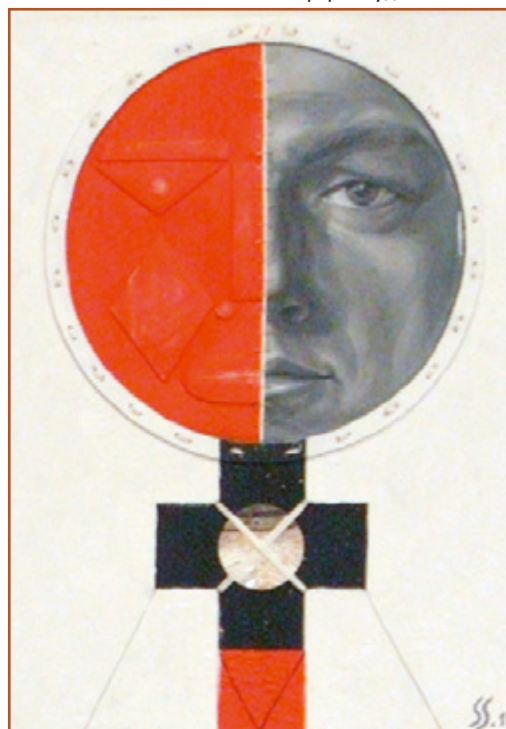
ВЫСТАВКА В ЦЕНТРЕ
ИМ. АНДРЕЯ САХАРОВА

Истоки традиции геометрической абстракции — в супрематизме Малевича и конструкциях Татлина, Родченко, Поповой, Розановой, Клуна, Пуни, а также в неопластицизме Пита Мондриана и Тео ван Дусберга. Художники геометрической абстракции отказались от экспрессивности, отдавая предпочтение геометрическим элементам. А цветовые сочетания использовались так, чтобы выявить структурные связи.

Бои без правил



Портрет художника



Возникали рациональные и связные конструкции, имеющие универсальное значение. Для геометрической абстракции характерны систематизированная и структурированная композиция, точность, ясность всех компонентов.

Геометрия всегда присутствовала в искусстве. Но особенно много теорий о ее применении появилось в XX веке. Использование модулей геометрии благоприятствовало формированию нового визуального языка, воплощающего чистоту и совершенство.

Один из зарубежных критиков писал, что сегодня наблюдается «возврат к модернизму», и это вовсе не удивляет в условиях, когда нематериальное бросает вызов вульгарному. Поэтому геометрическая эстетика в наши дни более понятна, более востребована, чем ранее. Многие современные художники заново используют словарь геометрической абстракции как модель для изображения и превращают его в носителя нового содержания.

Пример — молодой художник Сергей Сорокин, чья выставка «Своеневолие» проходила в Музее и общественном центре им. Андрея Сахарова. Его картины-ассамбляжи с авторскими пояснительными текстами к каждой работе развешаны в два ряда на кирпичных стенах. Составными элементами композиций являются простейшие геометрические фи-

гуры: квадрат, круг, треугольник, крест, овал. Доминируют красные, черные, серые тона. Но, в отличие от многих других художников, обращение которых к каноническим модернистским формам порой приводит к пассивности и деградации, Сорокин обогащает язык геометрической абстракции.

Его работы, состоящие из крупных геометрических фигур, выделяются композиционной драматургией, замысловатостью и изощренным обыгрыванием разных фактур. Он придумал оригинальные названия для картин-ассамбляжей: «Глаза напротив», «Кардинал серость», «Ладонь Оранты», «Ловец ветров»...

Соединяя геометрические фигуры с фрагментами изображения человеческого тела, используя разные материалы: масло, акрил, зеркала, проволоку, гофрированный картон, коматекс (вспененный ПВХ. — *Ред.*), рельефную пасту — художник предлагает зрителю многочисленные слои прочтения, разные значения своих работ. Но внутри каждого слоя возникает увлекательный тонкий диалог между символами с разной смысловой нагрузкой. Такой визуальный язык требует универсальных понятий и делает работы загадочными.

Особенность картин-ассамбляжей Сорокина — игра пластическими элементами, по-

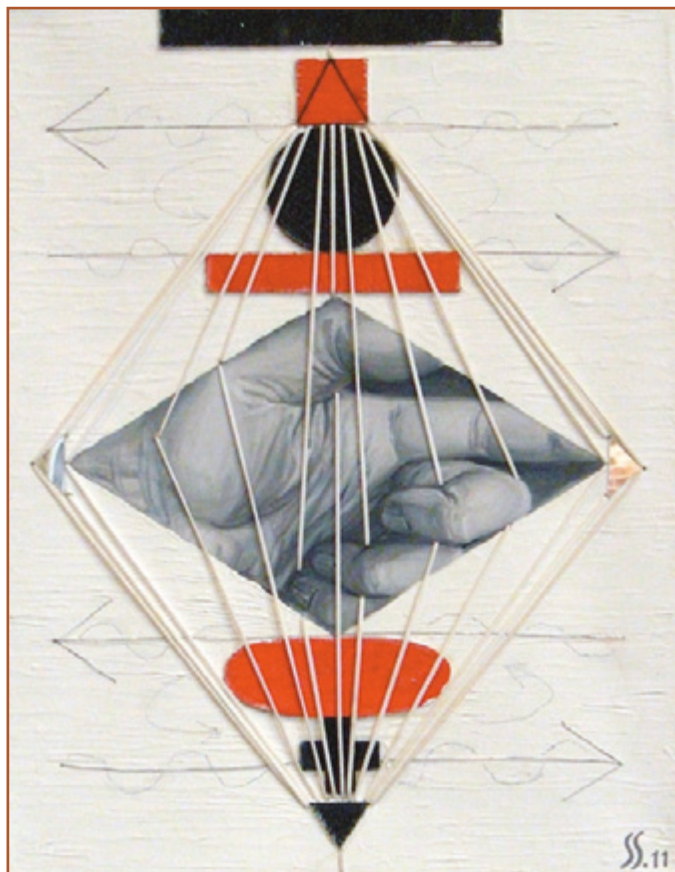
рой расположенными симметрично. Одни радуют глаз, удивляют, другие производят гнетущее впечатление, третьи вызывают тревожные ассоциации с органической формой жизни.

С точки зрения автора, выбранная им манера, его картины-ассамбляжи, как и текстовый сопроводительный материал, призваны передать тотальную несвободу человека в современном мире, его страхи, комплексы, фобии и пр. Он делает в своих работах соответствующие акценты, выявляет специфические человеческие жесты, оригинальным образом «нагружает» простейшие геометрические фигуры.

Конечно, хорошо, что есть подробные разъяснения художника (рядом с каждой работой) смысла его творений. Но все же иногда эти пояснения кажутся слишком прямолинейными, даже банальными и не раскрывают всей глубины его работ. Лучшие картины-ассамбляжи — те, в которых геометрические элементы не заполняются фрагментами человеческого тела, где сильнее работает контраст, игра фактур, текстур, что воспринимается как воплощение геометрической метафизики. Здесь Сорокин предстает художником, обогащающим традицию геометрической абстракции, сохраняющим веру в искусство как в пророчество, убежденность в том, что искусство может снять маску с видимых очевидных вещей, чтобы явить истинную реальность, сокрытую за ними.



Кардинал серость



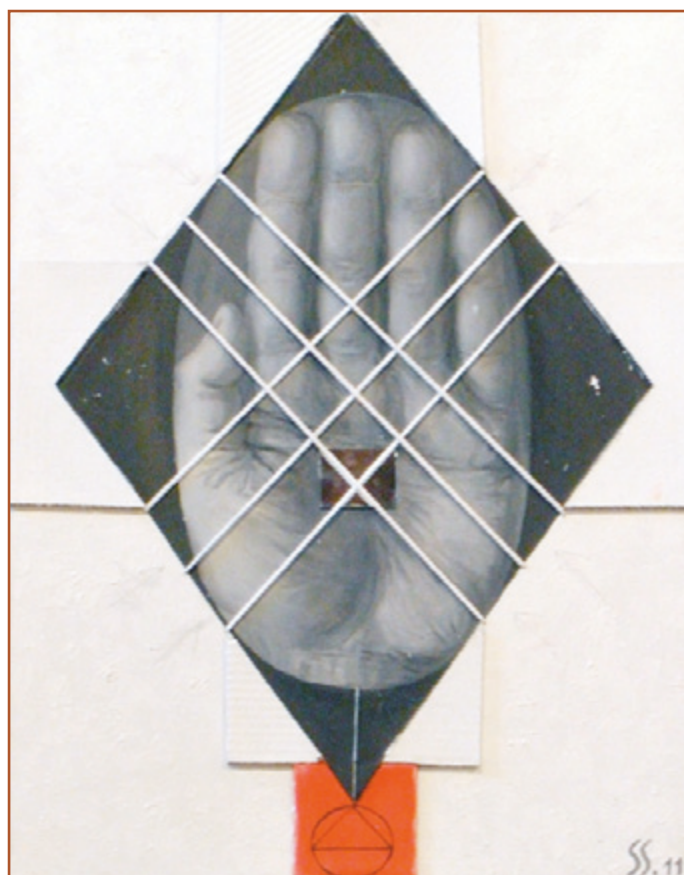
Ловец ветров

5 ● В Ы С Т А В О Ч Н Ы Й З А Л

На выставке



Смерти нет



Ладонь Оранты

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

«Святой Лука» в Москве

НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ
ИЗ УКРАИНСКИХ МУЗЕЕВ



Богоматер с младенцем
Византия. VI в. Национальный музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, Киев



Б. СТРОЦЦИ
Се Человек
Одесский музей западного и восточного искусства



С. АНГИШОЛА
Портрет молодой патрицианки
1558. Львовская картинная галерея

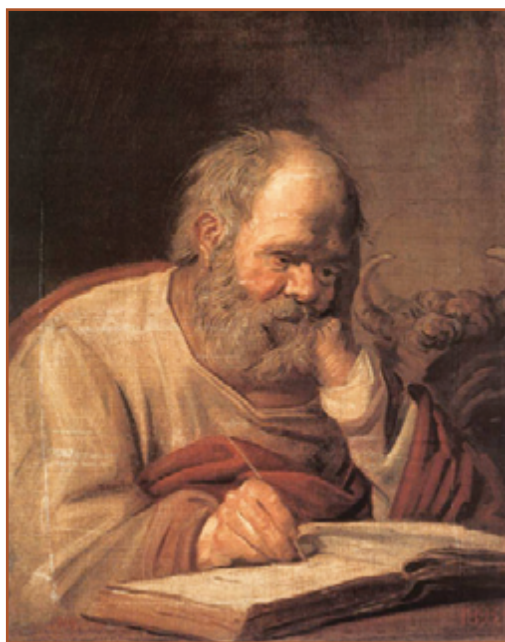
В 1970–1980-е годы многие с захватывающим интересом следили за развитием сюжета фильма «Возвращение «Святого Луки», основой которого послужила подлинная история похищения картины из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина во время ее демонстрации на выставке. Не менее впечатляет история про атрибуцию этого холста и парного к нему полотна «Евангелист Матфей».

Их обнаружила в фондах одесского Музея западного и восточного искусства известный специалист по фламандскому искусству И.В. Линник. По характерному мазку, свободной манере письма она приписала картины выдающемуся фламандскому художнику Францу Хальсу, несравненному мастеру портретной живописи. Он писал групповые, заказные, индивидуальные портреты. Упоминания о его работах на религиозный сюжет чрезвычайно редки. Тем ценнее эта находка.

Зрителей ожидает много открытий, новых атрибуций произведений на масштабной и красивой выставке «Возвращение «Святого Луки». Западноевропейская живопись



Ф. ХАЛЬС
Евангелист Матфей
1623–1625. Одесский музей западного и восточного искусства



Ф. ХАЛЬС
Евангелист Лука
1623–1625. Одесский музей западного и восточного искусства

VI–XVIII веков из музеев Украины» в Музее личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина. Представлено сто произведений из девяти музеев Украины.

Среди самых ранних работ выделяются две византийские иконы, выполненные в редкой технике энкаустики. Особенно выделяется икона с изображением Богоматери, в пластике фигуры которой ощущается влияние эллинизма. Чрезвычайный интерес вызывают картины художников XV века, необычные по решению или с редкой иконографией: портрет коленопреклоненного венецианца Джентиле Беллини, «Несение креста» (1475) швабского мастера, работа «Поклонение волхвов».

Выставка во многом позволяет проследить историю и происхождение представленных вещей, связи Украины с Москвой и Петербургом, Веной и Варшавой, формирование украинских коллекций. Интеллигенция в Киеве, Одессе, Харькове собирала крупные коллекции западноевропейского искусства, ставшие основой собраний украинских музеев. Именно выставка в Москве позволяет объединить лучшие работы из украинских музеев и получить яркое представление о разных европейских школах. Вот несколько имен, представленных на выставке.

Итальянская художница XVI века Софонисба Ангишоло получила широкую известность уже в 27 лет. Ей покровительствовал испанский король Филипп II. Она стала первой женщиной, получившей мировую известность как портретист. Сохранилось более тридцати ее подписанных портретов, еще пятьдесят ей приписывают. Ее статус художника с мировым именем вдохновил многих молодых женщин стать художниками.



П. БОРДОНЕ
Святое семейство
со святым Иоанном
Крестителем
на пути в Египет
XVI в. Житомирский
областной краеведческий
музей

Маньерист Парис Бордоне (1500–1571) был учеником Тициана, испытал влияние учителя и Джорджоне. В своих полотнах на религиозную тематику он любил использовать криволинейные формы, вытянутые фигуры, изогнутые драпировки, как на картине «Святое семейство со святым Иоанном Крестителем на пути в Египет», где святые персонажи изображены на фоне гармоничного пейзажа.

На Бернардо Строчци по прозвищу Священник из Генуи (1581–1644) оказали влияние Рубенс и Караваджо. Автор монументальных жанровых сцен, здесь он представлен картиной на религиозную тему «Се человек», очень своеобразную по стилю.

Г. ЛЕЙТЕНС
Зимний пейзаж
Ок. 1618–1628
Национальный музей
искусств им. Богдана
и Варвары Ханенко, Киев



На выставке привлекают внимание эффектные, искусно написанные картины Бартоломео Манфредо, весьма успешного и загадочного художника. В свое время его работы котировались так же высоко, как творения Караваджо. Он сумел упростить стиль Караваджо и, в основном, в отличие от последнего, писал жанровые полотна.

Достоинство выставки в том, что работы из украинских музеев подобраны так, чтобы показать разнообразие художественных школ Европы – Италии, Испании, Голландии, Фландрии, Австрии, Германии.

Из испанских вещей притягивает взгляд одна из жемчужин киевского Национального музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко: натюрморт Хуана де Сурбарана, сына знаменитого мастера Франсиско Сурбарана.

«Зимний пейзаж» фламандского художника Гейсбрехта Лейтенса заслуживает того, чтобы обратить на себя внимание. Специализировавшийся на зимних пейзажах автор разработал собственную формулу пейзажа с изогнутыми, припорошенными снегом деревьями, спутанными ветвями, несколькими фигурами людей – путников или крестьян. Мрачная, но мастерски написанная картина, кстати, единственный зимний пейзаж на выставке.

Представлены здесь и полотна так называемых утрехтских караваджистов Хендрика Тербрюггена и Геррита ван Хотхорста. Тонко написанная картина Тербрюггена «Концерт» (1626) хорошо передает своеобразие народного веселья.

Любопытная особенность выставки в том, что на ней демонстрируются работы женщин-художниц: Ангишолы, Клары Петерс, Элизабет Виже-Лебрен, писавшей яркие и жизне-радостные портреты.

На выставке специалисты и зрители открывают для себя неизвестных талантливых художников или забытые произведения. Во время подготовки выставки была также сделана новая атрибуция. Экспозиция позволяет посетителям проследить любопытную историю каждого произведения.



Н О Я Б Р Ь / 2012 ● И С К У С С Т В О П. РУБЕНС
Бог реки Шельды, Кибела
и богиня города Антверпена
Ок. 1613–1618. Национальный
музей искусств им. Богдана
и Варвары Ханенко, Киев



Виктория
ХАН-
МАГОМЕДОВА

«Все равно я — витебский»

НЕИЗВЕСТНЫЙ ШАГАЛ
В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

К азалось, совсем недавно, в 2005 году, в Третьяковке проходила масштабная выставка произведений Марка Шагала. Но этот выдающийся мастер прожил такую долгую и плодотворную жизнь (1887–1985), что невозможно охватить все грани его творчества в одной, даже самой большой выставке. Многие так и остаются непроявленным, непроявленным.

Необычная концепция новой выставки в ГТГ «Марк Шагал. Истоки творческого языка художника. К 125-летию со дня рождения», на которой представлено более 150 графических, живописных работ, несколько скульптур, изделия прикладного искусства из зарубежных, российских музейных и частных собраний, проливает особый свет на его искусство, позволяет выявить истоки творчества большого мастера.

Достоинство выставки в том, что большинство показанных работ российскому зрителю неизвестно. Впервые демонстрируются рисунки, акварели, гуаши, знаменитые иллюстрации к Библии и басням Лафонтена.

Родившийся недалеко от Витебска, в местечке Лиозно, Шагал воспринял традиции

Автопортрет
1914. Филадельфийский
музей искусства



религиозной еврейской семьи. Так распорядилась судьба, что, переехав в Петербург, где учился в Обществе поощрения художников, затем в частной студии Званцевой у Бакста и Добужинского, он очутился среди художников-авангардистов. А в 1923 г. уже сформировавшимся художником он оказался в Париже, где познакомился с Г. Аполлинером и его кружком.

Годы Второй мировой войны Шагал провел в Америке, затем снова жил во Франции, никогда не забывая о Витебске и Лиозно, являвшимся для него неисчерпаемым источником вдохновения. В недавно приобретенных Третьяковской галереей во Франции

Корова с зонтиком
1946. Частное собрание





Иллюстрации к поэме
Н.В. Гоголя
«Мертвые души»
1923–1927

юношеских альбомах художника есть два акварельных автопортрета в свободном стиле, с упражнениями в кубистической манере, изображениями парижских горожан, эскизами к картинам.

На выставке представлено много работ этюдного характера 1910-х годов, в которых художник запечатлел родные места, обста-

новку дома, близких людей («Козочка. Улица в Витебске», 1914, «Белла на мосту», 1915). Темы его творчества — жизнь и смерть, добро и зло, любовь и радость. Он не менялся, не изобретал новых направлений, но находил новые приемы и иногда сюжеты.

Шагал умел поэтизировать грубую, порой банальную и скучную реальность. Изображения метельщика, гладильщика, парикмахера кажутся призрачными витебскими образами. Но под рукой художника эти персонажи преобразуются, обретают не свойственные им характерные особенности. В его персонажах поражают живость и естественность, даже когда они летают. Он умел соединить обыденное с вечным и заставить нас поверить в подлинность происходящего на картине или гравюре.

В Фонде Сеферота хранятся две картины «Обнаженная с цветами», «Лежащая обнаженная» (1911). Но самое интересное на выставке — произведения из собраний семьи художника: редкие, впервые демонстрируемые в России автопортреты, портреты матери, бабушки, кузенов, сестры, жены Беллы и дочери Иды начала 1900-х гг. Не меньший интерес представляет и история жизни Шагала в листах серии «Моя жизнь» (1922).

Иллюстрации к «Мертвым душам» Гоголя, выполненные по инициативе парижского гале-



Париж через окно
1913. Музей Гуггенхайма,
Нью-Йорк

Лиловая обнаженная
Коллаж
1967



Отец и бабушка
1914. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



риста и издателя Амбруаза Воллара, получены ГТГ в дар от художника: «Дарю Третьяковской галерее со всей моей любовью русского художника к своей родине эту серию 96 гравюр...» Шагал всегда восхищался Гоголем. Он находит метафизические образы для передачи бюрократического царства бредово-гротескной реальности в творениях Гоголя. Здесь открывается множество исторических деталей и подробностей. Шагал очень свободно обращается с





Последнее видение Моисея
1960



Обнаженная с цветами
1911. Частное собрание

текстом. Есть и лирические отступления, и авторский голос, провинциальный Витебск накладывается на изображения гоголевского губернского города NN. Таким образом в мир поэмы он вводит автобиографические сюжеты. В листах использованы богатые возможности техники гравюры.

На картинах, гравюрах, в рисунках Шагала постоянно появляются маленькие деревянные дома с двумя окнами, покосившиеся заборы, сараи, ворота, мосты, церкви и старые кладбища. Символом Витебска стала церковь, увиденная из окна дома.

Непредсказуемый и неповторимый Шагал на протяжении жизни оставался верен своим корням. Его искусство погружает в мир миражей



Одиночество
1933
Художественный музей Тель-Авива



Н О Я Б Р Ь / 2 0 1 2 ● И С К У С С Т В О

Над Витебском
1914. Центр Жоржа Помпиду, Париж



У мольберта
Из цикла «Моя жизнь»
1922

Автопортрет в зеленом

1914. Национальный музей «Библейское послание»
Марка Шагала», Ницца

13 ● В Ы С Т А В О Ч Н Ы Й З А Л



и видений, поэтических символов. Он умел открывать красоту даже в кривоватом заборе, маленьком покосившемся домике и буреломе.

На выставке демонстрируются, как уже было сказано, и знаменитые иллюстрации к Библии (1931–1956), также заказанные Волларом. Работая над Библией, Шагал тщательно изучал ее тексты на иврите и идиш, использовал детские воспоминания. Иллюстрации воспринимаются как библейское послание с героическими и одновременно хрупкими персонажами. В иллюстрации он вводит еврейские мотивы и факты своей биографии, добиваясь единства слова и образа. В сюжетах появились традиционные еврейские мотивы, характерные персонажи — ходоки, скитальцы.

Малоизвестная московской публике страница творчества мастера — коллажи из французского собрания (1960–1970-е), никогда не показывавшиеся в России. При рассмотрении этих ярких, веселых, остроумных работ можно вновь убедиться, что художник никогда не забывал родной город. В композициях появляются маленькие дома Витебска, фрагменты городской застройки.

Приятным сюрпризом для зрителя стал знаменитый свадебный сервиз (1951–1952), подаренный Шагалом дочери Иде, из 69 предметов с двумя небольшими мраморными скульптурами для фонтана.

Если Шагал обращался к народному искусству, то находил свою систему ассоциаций. На выставке сделан акцент на демонстрации источников вдохновения Шагала: лубки, два ковра с лиловыми тиграми и оленями и ритуальные еврейские предметы — семисвечник, сосуды для омовения, менора.

НОЯБРЬ / 2012 ● Посуда из свадебного сервиза

Над городом

1918. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Подбор вещей на выставке свидетельствует, что ее концепция, ориентированная на выявление источников творчества Шагала, получила достойное материальное воплощение.

День рождения

1915. Музей современного искусства, Нью-Йорк



(<http://tret'yakovka.livejournal.com>)

Анастасия
ЛОСЕВА,
школа № 1199
«Лига школ»,
Москва

Автопортрет в русской и французской живописи XIX века

ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ

Из серии заданий для работы с «открытками» на тему «Русское искусство и европейские школы».

1. Перед вами ряд автопортретов французских и русских художников XIX века. Среди представленных мастеров есть художники, неоднократно обращавшиеся к жанру автопортрета, что, в частности, отражено в задании. Найдите работы, принадлежащие кисти одного художника.

2. Отберите из данных картин автопортреты русских живописцев, постарайтесь определить авторство как можно большего числа работ.

3. Снова смешав картины французских и русских художников, разделите представленные автопортреты на определенные группы, в каждой из которых общими оказывались бы какая-нибудь внутренняя тема, определенный образ, ракурс, в котором видит и подает себя художник.

4. Проанализируйте, чем отличаются эти образы и способы осмысления собственной персоны у французских и русских живописцев.

В.А. ТРОПИНИН. «Автопортрет на фоне московского Кремля» (1844) **(1)**.

А.А. ИВАНОВ. «Явление Христа народу» (1837–1857) (фрагмент) **(2)**.

П.А. ФЕДОТОВ. «Вдовушка» (1851) **(3)**, «Игроки» (1851–1852) **(4)**.

О.А. КИПРЕНСКИЙ. «Автопортрет с кистями за ухом» (1808) **(5)**, «Автопортрет» (1828) **(6)**.

А.Г. ВЕНЕЦИАНОВ. «Автопортрет» (1811) **(7)**.

И.Н. КРАМСКОЙ. «Автопортрет» (1867) **(8)**.

В.И. СУРИКОВ. «Автопортрет» (1879) **(9)**.

Н.Н. ГЕ. «Автопортрет» (1892) **(10)**.

К.П. БРЮЛЛОВ. «Автопортрет» (1848) **(11)**, «Последний день Помпеи» (1830–1833) (фрагмент) **(12)**.

В.Г. ПЕРОВ. «Автопортрет» (1870) **(13)**.

И.Е. РЕПИН. «Автопортрет» (1887) **(14)**.

Ж.О.Д. ЭНГР. «Автопортрет» (1804) **(15)**.

Э. ДЕЛАКРУА. «Автопортрет» (1837) **(16)**.

Г. КУРБЕ. «Здравствуйте, господин Курбе!» (1854) **(17)**, «Послеобеденное время в Орнае» (1849) **(18)**.

Э. МАНЕ. «Автопортрет с палитрой» (1879) **(19)**.

К. МОНЕ. «Автопортрет в собственной мастерской» (1874) **(20)**.



(1)



(2)



(3)



(4)



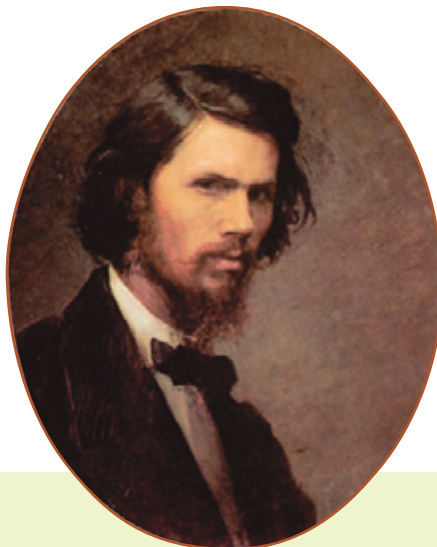
(5)



(6)



(7)



(8)



(9)



(10)

К. КОРО. «Автопортрет с палитрой в руках» (1834) (21).

П. СЕЗАНН. «Автопортрет» (1880) (22), «Автопортрет на розовом фоне» (1875) (23).

В. ВАН ГОГ. «Автопортрет перед мольбертом» (1887) (24), «Автопортрет с перевязанным ухом и трубкой» (1889) (25).

П. ГОГЕН. «Автопортрет с желтым Христом» (1890) (26), «Автопортрет с нимбом» (1889) (27).

А. РУССО. «Я сам» (1890) (28).



(11)

Гога, а также узнают многие автопортреты русских художников.

Задания 3 и 4. Пожалуй, самую большую группу составят автопортреты, на которых художники репрезентируют себя как живописцев. Сюда мы отнесем оба автопортрета Кипренского, работы Венецианова, Энгра, Кора, Мане и одну из картин Ван Гога. Отметим, что, в отличие от французских коллег, русские живописцы подчеркивают свою цеховую принадлежность лишь в первой половине XIX века, что, безусловно, стало данью эпохе романтизма. Так, для Кипренского кисть, залихватски торчащая из-за уха или быстро движущаяся в руке, становится способом самохарактеристики.

В качестве отдельной группы, хотя и тесно связанной с предыдущей, можно выделить работы, в которых мастер не только утверждает, что он в первую очередь художник, но и говорит о том, что он предпочитает писать, называет лейтмотив собственного творчества. В эту группу можно отнести автопортреты Тропинина, Моне и Руссо. Так, Тропинин явственно подчеркивает, что он московский художник, изображая себя на фоне Кремля, Моне утверждает себя пейзажистом, помещая сзади пейзаж со скалами в Бель-Иль, а Руссо — парижанином, причем, как ребенок, видит в городе его праздничные приметы — воздушные шары с корзинами и наряженные корабли.

Небольшая третья группа объединяет картины, в которых художник не изображает себя за работой, но выделяет собственную руку, особенно акцентируя артистизм и изящество ее пропорций. Это можно воспринять и как

КОММЕНТАРИЙ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

Жанр автопортрета — один из важнейших источников для размышления на тему о самосознании культуры. Особенно актуальным этот жанр был в XIX веке — эпохе, остро переживавшей проблемы становления и самосознания личности. В представленном задании мы позволили себе сосредоточиться на довольно узком материале — русских и французских работах, созданных на протяжении одного столетия, поскольку в это время именно российская и французская школа были ведущими в Европе.

Для выполнения задания лучше разделить класс на «рабочие группы» по 5–6 человек, поэтому вам необходимо сделать ксерокс материала или размножить его на электронном носителе. Не забудьте стереть подписи под картинками.

Задания 1 и 2 не нуждаются в комментарии. Нет сомнения в том, что многие ученики определяют характерную манеру Гогена и Ван



(12)



(13)



(14)



(15)



(16)

непрямое высказывание о собственной профессии, и как примету более широкой самоидентификации — принадлежности к артистическому сословию вообще.

Отметим, что среди представленных работ этой группе следует отнести только автопортреты русских художников — Брюллова и Перова. Это можно объяснить тем, что сам тип подобного артистического портрета в западноевропейском искусстве и появился, и даже исчерпал себя существенно раньше — в XVI–XVII вв. Одним из зачинателей автопортрета такого типа можно назвать Пармиджанино. Многократно подчеркивал в автопортретах свои холеные, артистические руки и ван Дейк. Наконец, в собрании Эрмитажа имеется подобная картина итальянского художника Д.М. Креспи, на которую ориентировался Перов.

Противоположную по смысловой ауре группу картин составляют автопортреты, в которых художник не только не изображает атрибутов своего ремесла, но и как будто намеренно обрезает руки, изображая себя лишь погрудно. Сюда входят автопортреты Крамского, Сурикова, Репина, Ге, Делакруа и Сезанна. Отметим, что изображение живописца «без художественной характеристики» более



(17)



(18)



(19)



(20)

распространено в русском искусстве второй половины XIX в., чем во французском. Возможно, это связано с тем, что автопортреты, написанные передвижниками (а в данном случае выбраны художники именно этого направления), представляли часть галереи мыслителей, «властителей дум» русского общества. Костяк галереи, создаваемой по заказу Третьякова, составляли критики и литераторы, а значит, образ художника мог «подвер-

стываться» под характеристику творцов художественного слова.

Любопытно, что устойчивую любовь к такому типу автопортрета во французском искусстве демонстрирует Сезанн, написавший множество своих погрудных изображений без всяких атрибутов, за исключением головного убора. По контрасту с Сезанном Ван Гог и Гоген часто вносят в автопортреты сюжетное начало.



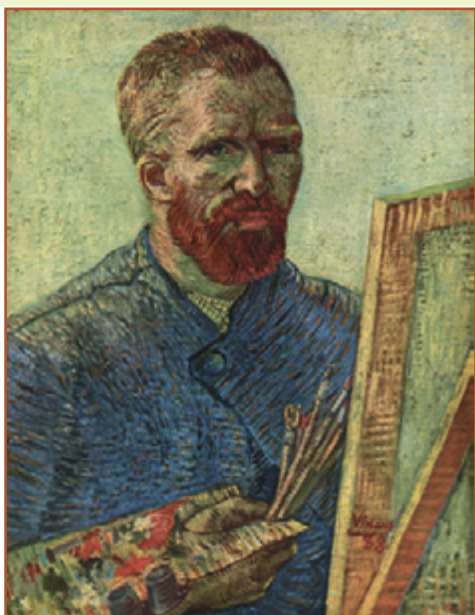
(21)



(22)



(23)



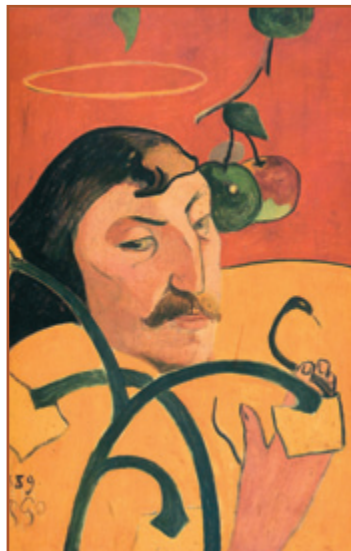
(24)



(25)



(26)



(27)

Последнюю группу составляют работы, в которых автопортрет является лишь частью сюжетной картины. Эти сюжеты могут быть как «мировыми» (их предпочитают русские художники — Иванов и Брюллов), так и частными, обе картины Курбе касаются его личного опыта, так же как и работы Федотова. Отметим только, что для Федотова ситуации с его участием проигрываются мысленно, в воображении, ибо он не погиб в сражении («Вдовушка») и не проигрался в карты («Игроки»). К этой же группе автопортретов можно отнести и работу Ван Гога «Автопортрет с перевязанным ухом и трубкой», несмотря на то что в ней отсутствует внешнее действие. Изображая себя с незажившей раной, художник возвращается к остро переживаемой им личной драме — ссоре с Гогеном — и последовавшим за этим первым приступом безумия.



(28)

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Ян ван Эйк

«Мадонна канцлера Ролена»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Из возможной характеристики канцлера герцогства Бургундия Николая Ролена: «Происхождение — низкое, из бюргерской семьи, искренне предан своему повелителю. Характер — нордический, твердый. Беспощаден к врагам государства. Отличный семьянин; о связях, порочивших его, неизвестно. В работе зарекомендовал себя незаменимым мастером своего дела...»

Нечаянные свидетели

Человек низкого происхождения, выскочка, Николая Ролен сумел войти в доверие к бургундскому герцогу Филиппу Доброму и получить должность канцлера. Впрочем, герцогу не пришлось жалеть о своем выборе — под твердой рукой Ролена Бургундия обрела огромное политическое и экономическое могущество. Дела государства требовали регулярного нарушения десяти заповедей (увы!), так что надежды на спасение души у канцлера были эфемерны. Однако на протяжении всей жизни он пытался заслужить прощение и милость Богоматери делами милосердия и богатыми дарами. Так Ролену удавалось со-

хранить достоинство и хрупкое равновесие между стремлением к благочестию и требованиями службы, о чем наилучшим образом свидетельствует картина кисти великого Яна ван Эйка.

Николя Ролен, бургундец по рождению, и нидерландец Ян ван Эйк, уважаемый придворный живописец, встретились при дворе Филиппа Доброго. Ван Эйк был назначен на свой пост пожизненно, он должен был «создавать картины по распоряжению и в соответствии с желаниями герцога» (к сожалению, ни одна из подобных работ не сохранилась). Однако мастеру приходилось порой выполнять и довольно тонкие дипломатические поручения. Видимо, в ходе выполнения одного из таких заданий и состоялось знакомство художника и канцлера, что привело вскоре к созданию знаменитого произведения, получившего название «Мадонна канцлера Ролена», ныне хранящегося в Лувре.

Мы являемся нечаянными свидетелями встречи мира земного и небесного. Серьезный и величественный канцлер сложил руки в молитвенном жесте и преклонил колени пред Девой Марией. Сама же Богоматерь сидит, скромно потупив взор. Над ее головой ангел держит золотую корону, а на ее коленях, как на троне, устроился маленький Иисус. В одной



руке Младенец держит хрустальную сферу (как указание на его власть над миром), другой рукой он благословляет набожного канцлера.

Группа помещена в великолепный интерьер открытой лоджии, откуда открывается прекрасный вид: закрытый дворик с цветущими розами и лилиями, крепостная стена, широкая река, несущая воды к далеким горам, прекрасный город на ее берегах, лесистые холмы и богатые долины. Река четко делит пейзаж на две части — земную и небесную.

Обратите внимание: город в левой части картины состоит преимущественно из светских зданий, тогда как Богоматери сопутствуют изображения многочисленных церквей и огромного собора. Далекий мост, соединяющий берега реки, в то же время как бы устанавливает связь между канцлером и Христом.

Лоджия украшена рельефами со сценами из Ветхого Завета: Изгнание из рая, Каин и Авель, Опьянение Ноя, Правосудие Траяна, — все они напоминают о грехопадении, о необходимости стремиться к добродетельному образу жизни.

Однако при всей своей благочестивости эта сцена все же слишком наполнена «земными благами». Одевание канцлера — из роскошной тисненой парчи, подбитой мехом, сверкает и переливается гораздо ярче, чем пурпурный плащ Богоматери. Великолепный интерьер с резными колоннами и искусно декорированным полом заставляет предположить, что Ролен отнюдь не стремился смирять свои желания и скрывать любовь к богатству и комфорту.

Беспрецедентный случай

Предстояние героя перед Богоматерью или Христом — довольно распространенный прием в средневековой живописи, и в этом смысле картина ван Эйка является классическим примером донаторского портрета, созданного в соответствии с устоявшимися канонами. Однако есть в этой работе и нечто принципиально новое. К примеру, по традиции донатор должен быть изображен вместе со своим небесным покровителем, тогда как Николя Ролен самоуверенно предстает перед Марией в одиночестве, видимо, считая всякое другое покровительство излишним.

Еще одна немаловажная деталь: даже стоя на коленях, канцлер почти того же роста, что и Богоматерь. Вместо того чтобы почтительно сжаться в нижнем углу картины, его фигура полностью занимает всю левую часть композиции. Они равны — Мадонна и канцлер, и это поистине беспрецедентный случай в искусстве Средних веков!

Надо признать, что в жизни Николя Ролена земные ценности всегда играли гораздо бо-



лее важную роль, чем религиозные. К тому же он имел все основания гордиться собой: если верить словам хроникера Жоржа Шастелена, бургундский канцлер сделал своего повелителя, герцога Филиппа Доброго, самым славным правителем на земле.

С кошельком в руках

Первым камнем в фундаменте великолепного здания бургундской династии стал брак, заключенный в 1369 г. между герцогом Филиппом Смелым и Маргаритой, дочерью графа Фландрии Людовика II. Так два сильных государства заключили политический союз, весьма выгодный им обоим. Наследники Филиппа Смелого — Иоанн Бесстрашный и Филипп Добрый продолжили укреплять и расширять вверенную им территорию. Не последняя роль в этом процессе принадлежала Николя Ролену. За сорок лет его деятельности бургундские границы расширились в шесть раз. Земли герцогства простирались от Швейцарии до Северного моря, через Дижон к Брюгге, а сама Бургундия превратилась в могущественное государство, державшее в страхе всю Европу.

Однако мало было включить в состав Бургундского королевства всевозможные территории — ведь в этом случае они имели все шансы так и остаться политически и географически разоборванными. Требовалось собрать

из раздробленных земель единое сильное государство. Только мудрость герцога и его верного канцлера, сделавших упор на централизацию, позволила добиться поставленной цели. Помимо этого, чтобы угодить герцогу, любившему демонстрировать свое богатство, Ролен изыскивал всевозможные пути для пополнения государственной казны (не забывая и о себе, разумеется). Лучше всего работала система бесконечных налогов, вызывавшая негодование в народе. Впрочем, все выступления против этой непомерной ноши беспощадно подавлялись.

«Нет ни одного из великих правителей, кто не боялся бы его», — написал один из современников о Ролене. Непостижимо, как этот выходец из низов сумел сделать столь успешную карьеру при дворе, где больше всего ценились идеи рыцарства и благородного происхождения. Поистине изворотливость, жесткость и хитрость способны творить чудеса, а уж этих качеств у канцлера имелось в избытке.

Справедливости ради надо сказать, что весь свой авторитет канцлер использовал во благо Бургундии и ради увеличения ее богатств. Без сомнения, Ролен был самым значительным человеком в королевстве, но в то же время и самым ненавидимым — главным образом по причине своей жадности. Ни для кого не являлось секретом, что он частенько, не таясь, запускать руку в королевскую казну. Знал об этом и ван Эйк. Исследование картины с помощью рентгеновских лучей показало, что изначально художник изобразил своего героя с внушительным кошельком в руках. Почему художник решил внести изменения в свою картину, мы можем сегодня только догадываться...

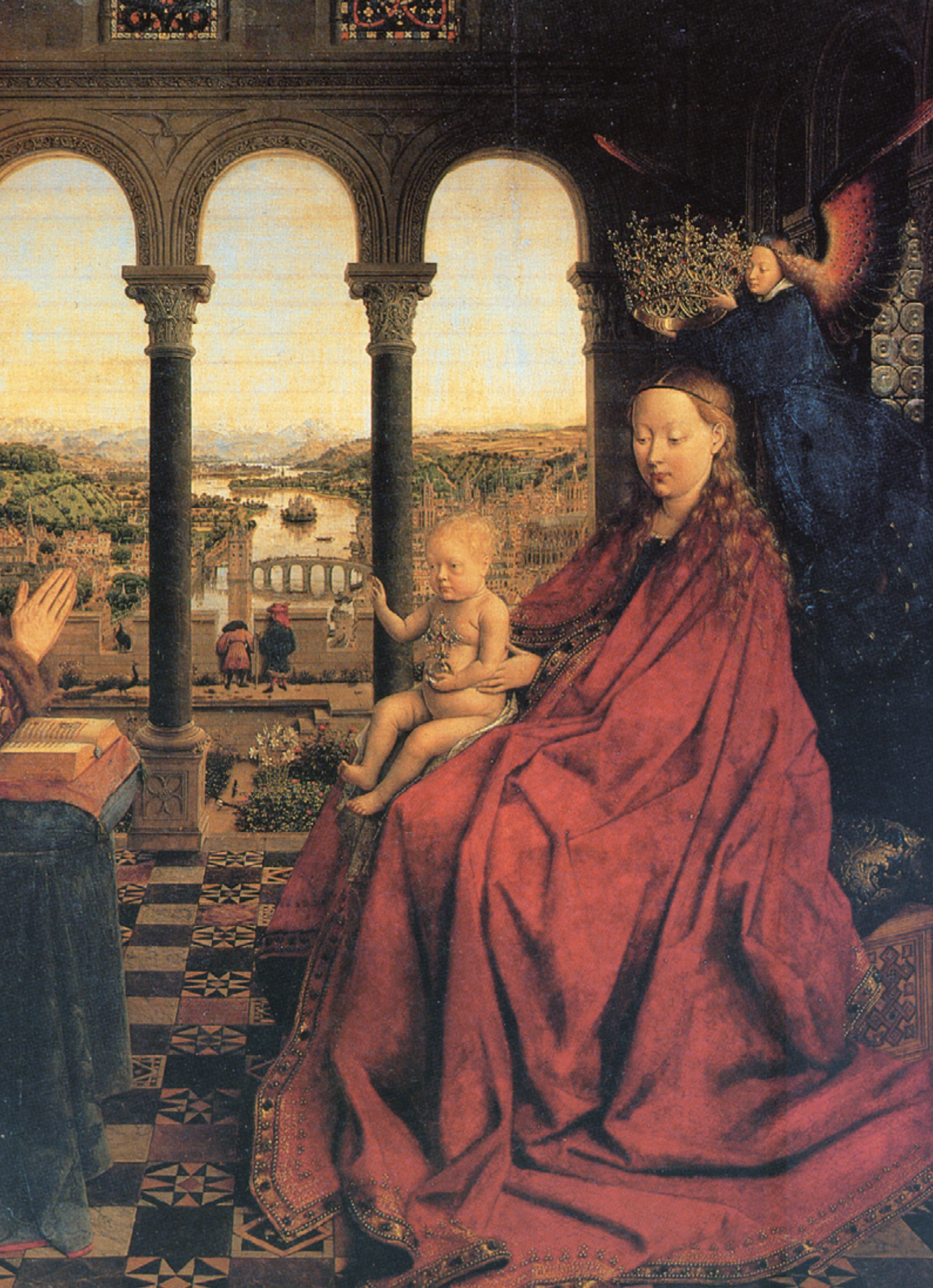
Особое событие

Перед канцлером лежит открытый часослов (есть сведения, что ван Эйк и сам писал миниатюры для подобных манускриптов, их до сих пор разыскивают коллекционеры). Очень сложно расшифровать, что именно написано на открытой странице, за исключением начальной буквы D — по всей вероятности, это одна из утренних молитв: «*Domine, labia mea aperies*» («Господи, открой мои уста»). Ухоженные руки Ролена сложены в молитвенном жесте прямо над книгой. Но эти же руки могли вдруг стать очень цепкими, если бы кто-то попытался вырвать из них то, что канцлер считал своим, — и ван Эйк не скрывает этого. Он не делает ничего, чтобы хоть как-то смягчить характер персонажа, тщательно выписывая каждую морщину, каждую черточку лица — решительного и сурового даже сейчас, в момент предостояния перед Царицей Небесной.

Возможно, картина ван Эйка должна была увековечить особое событие в жизни Роле-

Я. ВАН ЭЙК
Мадонна
канцлера Ролена
1435. Лувр, Париж





на. Вряд ли является случайностью тот факт, что она создавалась в год апофеоза его придворной карьеры — подписания Аррасского мира (1435). То был политический шедевр, изменивший старую систему альянсов, положивший конец кровопролитной войне между Францией и Бургундией, предопределивший исход Столетней войны между Францией и Англией и, кроме того, предусматривавший возмещение от французского короля за давнее убийство Иоанна Бесстрашного, отца Филиппа Доброго.

Чтобы внезапно не оказаться на стороне проигравших, Бургундии требовалось срочно пересмотреть союз с Англией, не теряя при этом лица. Вот тут-то и удалось блеснуть Николя Ролену, сумевшему превратить отступление в блистательный триумф. Ролен собрал конференцию в Аррасе, на которой Франция и Бургундия заключили мир. Кроме того, в качестве торжественного извинения за убийство его отца Филипп Добрый получал несколько стратегически важных пограничных городов.

Одним из искупительных жестов, затребованных Роленом от французского короля, стало возведение памятного креста на мосту Монтеро. Подобный крест виден и в пейзажном фоне на картине ван Эйка. Видимо, картина действительно была заказана в ознаменование заключения Аррасского договора. Кстати сказать, это одна из немногих архитектурных деталей, которым можно найти аналог в реальности.

Реальность и символика

Многие исследователи пытались определить, какой именно город ван Эйк избрал в качестве фона для благочестивой сцены — Гент, Брюгге, Женеву, Лион, Отён, Льеж, Маастрихт или Утрехт? Город прописан весьма подробно, с обилием всевозможных деталей и даже выглядит густозаселенным. Но, вероятнее всего, перед нами не конкретное место, а некий идеальный город, созданный на основе впечатлений ван Эйка, полученных во время его многочисленных путешествий.

Идентифицировать можно только некоторые детали: например, башню собора из Утрехта, льежский собор Святого Ламберта. Дома в бургундских городах той поры в большинстве своем были деревянными с соломенными крышами, тогда как ван Эйк пишет красивые каменные здания и бесчисленные шпили церквей.

Но не будем забывать о символическом наполнении картины. Пейзаж слева недвусмысленно дает понять, как расцвела Бургундия под мудрым управлением Ролена, тогда как город на другой стороне реки представляет Небесный Иерусалим, Царство Божие, где находится обитель Христа и Марии.

Небольшой сад за лоджией с цветущими в нем розами, лилиями и гуляющими павлинами также не просто сад, а символ непорочности Девы Марии, довольно распространенный в Средние века.



Иногда ван Эйк помещал на картинах в качестве своеобразной подписи свое изображение. Возможно, такое изображение есть и в «Мадонне канцлера Ролена». На парапете сразу за лоджией мы видим двух склонившихся мужчин. Человек в тюрбане справа вполне может оказаться самим художником (вспоминается его знаменитый портрет в красном тюрбане), тогда как другой мужчина скорее всего его брат Губерт, тоже художник (причем не менее талантливый).

Зашифрованное послание

К образу Марии ван Эйк обращался в восьми своих картинах, и везде она воистину «блистающая, как заря, прекрасная, как луна, светлая, как солнце». Эти строки из «Песни песней» Соломона в Средние века часто адресовали Богородице. В той же «Мадонне канцлера Ролена» можно встретить и другие намеки на «Песнь песней» — хотя бы уже упоминавшийся закрытый дворик в цветах, «заключенный сад» как намек на ее чистоту и непорочность. Современники Ролена были гораздо больше, чем мы, искушены в библейских сравнениях и метафорах, так что им не стоило большого труда прочесть зашифрованное послание художника.

И все же, несмотря на блистающую корону, царственный пурпур одеяния, несмотря на торжественный характер происходящего, вся сцена выглядит лиричной и даже умиротворяющей. Небесная Царица представлена нежной и кроткой. Может быть, у молящегося грешника Ролена в самом деле есть надежда на понимание и прощение?

Всю свою жизнь великий канцлер посвятил тому, чтобы заслужить благоволение Девы Марии. Согласно многочисленным документам он тратил огромные суммы на обновление и украшение интерьеров посвященной Богородице церкви в Отёне — городе, где он родился и окончил свои дни. В 1461 г. Ролен заказал дорогую серебряную статую Марии весом более 14 фунтов и золотую корону. Не исключено, что изящный ажурный венец тонкой работы, богато украшенный драгоценностями, которым ангел венчает Мадонну, является намеком на этот дар Ролена.

Между церковью и домом Ролена имелся специальный проход, по которому канцлер мог максимально быстро пройти из своих палат в дом Божий. Здесь он был крещен и здесь же хотел быть похороненным.

Картину ван Эйка повесили в капелле, где по желанию Ролена должна была проводиться месса ради спасения его души — каждый день и до конца времен. Это могло быть знаком большой набожности канцлера, но могло также являться и разумной предосторожностью.



Недаром один из его современников написал: «Как светский человек он был признан одним из мудрейших людей королевства, но что касается духовности, я лучше промолчу».

Спустя несколько лет после создания картины ван Эйком портрет Николая Ролена написал другой нидерландский художник — Роги ван дер Вейден. Изображения канцлера и его жены помещены на обратной стороне полиптиха «Страшный суд», предназначенного для больницы Отель-Дье в Боне. Этот приют для бедных и больных, основанный Роленом, и по сей день является одной из главных достопримечательностей Бона.

После смерти Ролена все его труды по укреплению Бургундского государства пошли прахом из-за высокомерия герцога Карла Смелого. Не секрет, что историю пишут победители, не удивительно поэтому, что один из величайших политических деятелей XV века, сравнимый по масштабу личности с Отто Бисмарком, великий дипломат и изощренный политик, Николая Ролен сегодня прочно забыт. Память о нем живет только в его благотворительных делах и в двух картинах, предусмотрительно заказанных им у двух величайших художников той эпохи...



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Искатель истины

Автопортрет
1880-е. Частное собраниеОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ТВОРЧЕСТВА ВАЛЕНТИНА СЕРОВА

◀ Дети

1899. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

«Просто художник»

Валентин Серов вошел в историю искусства как лучший русский портретист конца XIX — начала XX века. Его кисти принадлежат более двухсот работ, самых разных по настроению и исполнению. Моделями Серова были художники и писатели, артисты и музыканты, банкиры и промышленники, даже члены цар-

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 7 января 1865 г. — день рождения Валентина Серова. Отец — знаменитый композитор и музыкальный критик, мать — музыкальный и общественный деятель.
- 1872—1874. После смерти отца Валентин с матерью перебираются в Мюнхен, затем в Париж.
- Начало занятий с И. Репиным.
- Знакомство с семейством Мамонтовых.
- 1878. Возвращение в Москву, продолжение занятий с Репиным.
- 1880—1887. Поступление в Петербургскую академию художеств в класс П. Чистякова. Путешествия в Крым, Запорожье, Мюнхен, Голландию, Вену и Италию.
- «Девочка с персиками».
- 1888. «Девушка, освещенная солнцем», «Заросший пруд».
- Первая премия за «Девочку с персиками».
- 1889. Женитьба на О. Трубниковой.
- 1891—1893. Портреты Ф. Тамань, К. Коровина, И. Левитана.
- 1894. Избрание членом Товарищества передвижных художественных выставок. Поездка вместе с Коровиным на Север.
- 1896. Знакомство с А. Бенуа. Участие в Международной выставке мюнхенского Сецессиона.
- 1897. Становится преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества.
- 1898. Получает звание академика.
- 1899. Избрание членом попечительского Совета Третьяковской галереи.
- 1900. Выход из Товарищества передвижников, сближение с членами общества «Мир искусства». Участие во Всемирной выставке в Париже.
- 1903. Участие в Международной выставке берлинского Сецессиона. Избрание действительным членом Академии художеств.
- 1904. Поездка в Италию.
- 1905. Став свидетелем расстрела демонстрации 9 января («Кровавое воскресенье»), подает вместе с В. Поленовым заявление в Совет Академии художеств, обвиняя президента Академии — главнокомандующего петербургским военным округом — в организации расстрела. Выходит из состава Академии в знак протеста.
- Портреты М. Ермоловой, М. Горького.
- 1907. Поездка в Грецию и на Крит.
- «Петр Первый», «Портрет Г. Гиршман».
- 1908. Участие в первой коллективной выставке русских художников в Вене. Избран действительным членом венского Сецессиона.
- 1909. Выход из состава преподавателей МУЖЗВ в знак протеста против отказа допустить к преподаванию скульптора А. Голубкину.
- 1910. Поездки в Рим и Париж.
- «Похищение Европы», «Одиссей и Навзикая», «Портрет Иды Рубинштейн».
- 1911. Скоропостижная смерть.



ской семьи. Впрочем, сам мастер очень не любил, когда его именовали портретистом, предпочитая называться «просто художником».

И в самом деле, помимо портретов, творческое наследие Серова включает в себя многочисленные пейзажи, исторические композиции, театральные декорации, книжные иллюстрации, это монументальные и станковые произведения, рисунки, офорты, литографии. Выдающийся талант мастера проявлялся абсолютно во всех сферах его деятельности.

Почти позабытые сегодня серовские пейзажи крайне высоко ценились современниками, даже соперничая порой с работами Исаака Левитана. Декорации балета «Шахерезада», опер «Рогнеда» и «Юдифь» до сих пор считаются классикой своего жанра. Рисунки к басням Крылова вошли в золотой фонд иллюстрации, монументальные панно «Похищение Европы» и «Одиссей и Навзикая» стали предвестниками русского модерна.

Одни считали Серова традиционалистом, во всем следующем принципам реализма, другие были уверены, что имеют дело с истинным новатором, неустанно борющимся с рутинной. В этих мнениях нет противоречия — верный во всем художественной правде, он никогда не останавливался, смело следуя по неизведанному пути. Именно поэтому абсолютно «реалистическое» творчество Серова во многом предвосхитило самые передовые течения в искусстве России рубежа веков.

Вне стилей и традиций

Личная жизнь художника была не так уж богата событиями, зато в культурной жизни России этих событий имелось в избытке. В тот год, когда появилась «Девочка с персиками» — почти импрессионистическое произведение, еще творили в полную силу самые видные представители реалистической школы: Суриков, Репин, Полenov... Это время — период наивысшего расцвета передвижничества, но и начало творческого перелома, перехода от «идейного реализма к реализму художественному», по выражению И. Грабаря.

«Девочка с персиками» и стала тем самым воплощением художественного реализма, о котором так мечтали молодые художники, вне привязок к социальным проблемам. Вся картина наполнена светом и воздухом, пронизана ощущением радости бытия. Кажется, будто бы мы заглянули в эту комнату, где сидит за столом милая юная барышня, готовая в любой момент сорваться с места и убежать обратно в сад. Остается только гадать, как начинающему художнику удалось поймать это настроение мимолетности, остановленного мгновения, столь прекрасного в своей внешней непритязательности.

Передвижники не приняли этой живописи. Буквально с самых первых шагов Серов стал

чужим, далеким от господствующих в искусстве тенденций, художником вне стилей и традиций.

«Нужно художество»

Стилю Серова трудно подобрать определение, выявить в нем особенные, характерные черты, ведь этот художник находился в постоянном поиске, никогда не останавливаясь на достигнутом. В совершенстве овладев какой-либо техникой, он предпочитал на время забыть о ней и снова идти вперед, осваивая новые горизонты.

Подобный метод, мягко говоря, довольно необычный, позволял художнику обезопасить свое искусство от окостенения, проникновения штампов. К тому же каждый вновь освоенный прием навсегда оставался в творческом багаже мастера, им в любой момент можно было воспользоваться. «Он не терпел ни в себе, ни в других ни малейшего избитого места», — вспоминал о своем ученике Илья Репин, а Константин Коровин, близкий друг Серова, вторил: «В нем жил не столько художник, сколько искатель истины».

Валентин Серов обладал очень острым взглядом и почти феноменальной способностью моментально запечатлеть сходство, но отнюдь не считал это большим достоинством. «Сходство? Похоже? Конечно, это нужно, это необходимо, но этого недостаточно. Этого еще недостаточно. Нужно что-то еще. Художество нужно, да, да, художество». Именно поэтому так разнообразны многочисленные серовские портреты — одни «импрессионистические», другие «классические», третьи — настоящие жанровые полотна. И для каждого из героев избраны именно то окружение, поза, жест, благодаря которым у зрителя создается безошибочное представление о подлинном «содержании» изображенного человека.

Отрадное искусство

Слава пришла к Серову, когда ему едва исполнилось двадцать два года, с появлением «Девочки с персиками» — Веруши Мамонтовой, дочери известного мецената. «Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное», — мечтал Серов в те годы. «Девочка с персиками» и появившаяся год спустя «Девушка, освещенная солнцем» в полной мере воплощают его творческое кредо, став едва ли не первыми произведениями пленэрной живописи в русском искусстве.

Это поистине «отрадное» искусство. Восторг бытия, расцвет жизни, радужные надежды на будущее. Так же чисты, прозрачны и наполнены светом краски, которыми написаны картины. Полотна буквально пронизаны светом и воздухом, а их сияющий колорит вызывает в памяти работы французских мастеров-

Товарищество передвижников было одним из самых влиятельных творческих объединений в России последней трети XIX века. Передвижники открыто заявляли об отрыве от мертвенного академического искусства, далекого от проблем современности. Они выступали за реализм в живописи и, как следствие, больше всего внимания уделяли социально-бытовому жанру. На полотнах передвижников оживала вся Россия во всем ее многообразии, их искусство было близко и понятно любому.

Однако к началу XX века стало очевидно, что Товарищество постепенно сдает свои позиции. Новое время требовало новых решений, но передвижники по-прежнему считали, что искусство должно служить народу, и хранили верность идеям реализма. Бывшие «революционеры», они постарели, вступили в ряды той самой Академии, против которой бунтовали в свое время, но упорно считали собственные взгляды единственно верными, нападая на молодых художников, отказывавшихся идти по их стопам.







импрессионистов, хотя сам Серов еще не видел ни одной из них.

Впрочем, решение пленэрных задач вскоре отошло на второй план, зато все больше интересовали художника вопросы психологии, проникновения во внутренний мир своих моделей. Лучше всего удавались Серову портреты людей, близких ему по духу, — художников, артистов, писателей: К. Коровина, И. Левитана, Н. Лескова, М. Горького, М. Ермоловой, В. Качалова. К. Станиславского, Ф. Шаляпина, И. Рубинштейн, каждый из которых неповторим и индивидуален.

Так, портрет Коровина — легкий, яркий — создает образ человека немного легкомысленного, но, безусловно, талантливого. А для портрета Левитана, напротив, выбирается гораздо более сдержанная цветовая гамма, с акцентом на вдохновенном и печальном лице пейзажиста и его руке.

С течением времени все больше богатых заказчиков хотели иметь у себя работу ставшего модным художника, поэтому преобладающее место в творчестве Серова занял парадный портрет, выполненный в лучших традициях мастеров XVIII века. Стремясь достичь наибольшей выразительности, Серов постоянно усложнял свою технику, обращался к самым разнообразным композиционным приемам, часто включавшим в себя подробную разработку интерьера, что должно было помочь лучше понять характер модели. Так, например, портрет С. Боткиной, с перво-

го взгляда весьма эффектной и гордой дамы в ярко-желтом платье, примостившейся на краю дивана. Казалось бы, ничего особенного, но именно такое расположение фигуры в пространстве подчеркивает «одиночество этой модной картинкой, ее расфуфыренность и нелепость мебели».

С 1902 г. Серов увлекся поисками «большого стиля». На свет появились монументально-героические портреты, больше напоминающие памятники. Ермолова, Шаляпин, Горький, А. Морозов представлены почти как персонажи эпоса — величественными и вдохновенными. Это героическое начало проявилось не только в портрете, но и в пейзаже («Стригуны на водопое», «Купание лошади»), и в жанрово-исторических сценах («Похороны Баумана», «Петр I»), полных истинного героического пафоса.

Безапелляционный суд

«Серов был реалистом в лучшем значении этого слова, — вспоминал поэт В. Брюсов, — он видел безошибочную тайную правду жизни, и

Портрет
М.Н. Ермоловой
1905. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



Портрет В.О. Гиршмана
1911. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

то, что он писал, выявляло самую сущность явлений, которую другие глаза видеть не умеют. Поэтому так многозначительны портреты, оставленные Серовым; портреты Серова почти всегда — суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Собрание этих портретов сохранит будущим поколениям всю безотрадную правду о людях нашего времени».

И действительно, сам Серов часто жаловался на свой глаз, беспощадно видящий буквально все недостатки. «Я — злой», — признался он.

В портретах друзей и приятных художнику людей эта «злость» взгляда притуплялась, но к своим высокопоставленным заказчикам Серов порой бывал беспощаден, совершенно не заботясь о том, чтобы представить их в лучшем свете. А ведь от этого во многом зависели его карьера и заработок! Недаром считалось, что у Серова «опасно писаться». Художника побаивались, но приглашать все же не переставали — так велика была его слава как портретиста и так высоко было мнение о его профессионализме.

В самом деле, ни к одному из своих заказов Серов не относился равнодушно, даже если ему предстояло работать с довольно несимпатичными особами. По его мнению, в любом лице можно было найти интересные черты, надо только внимательнее взглянуть в человека.

Модного живописца старались заполучить не только представители знатных родов, но и члены царской фамилии. На протяжении нескольких лет двор регулярно обращался к Серову, результатом чего стала целая серия портретов, стоящих, по мнению Александра Бенуа, целого исторического сочинения, — от торжественного парадного полотна «Александр III с семьей» до знаменитого портрета Николая II, представляющего императора простым смертным. Ничто в образе этого спокойного и уста-

лого человек не выдает самодержца, правителя необъятной Российской империи.

Иногда характеристика модели становилась откровенно гротескной, как в случае с портретом В.О. Гиршмана. Художник сознательно отказался от изображения любых предметов обстановки, сделав акцент на характерном жесте руки, опущенной в нагрудный карман за часами, — Гиршман постоянно спешил. Или портрет княгини О. Орловой — безупречный в смысле живописи, но слишком уж откровенный в изображении характера героини. Эта дама в великолепном туалете и огромной шляпе, присевшая на стул, всем своим видом демонстрирует собственное превосходство. «Я — Ольга Орлова, и мне все позволено, и все, что я делаю, хорошо» (так объяснял сам Серов позу и выражение лица своей модели).

«Злость» Серова в полной мере отразилась в серии карикатур и рисунков, созданных по мотивам событий «Кровавого воскресенья». Графическая работа «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» с мельчайшими подробностями воспроизводит расстрел мирной демонстрации, «Виды на урожай 1906 г.» представляет собой пирамидки винтовок, сложенных в виде снопов, а «1905 год. После усмирения» является жесткой карикатурой на самого государя-императора, с теннисной ракеткой под мышкой раздающего Георгиевские кресты «победителям».

Непосредственность взгляда

При всем своем разнообразии картины Серова имеют одно общее качество. На протяжении многих лет менялся художественный стиль, композиционные построения, колористический строй — неизменной оставалась только непосредственность взгляда, присущая даже самым репрезентативным произве-

Портрет О.К. Орловой ▶

1911. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



«Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?»
1905. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



**Баба в телеге**

1896. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



дениям Серова. Мастер парадного портрета обладал редким качеством — умением видеть красоту и выразительность в самых неприятельных мотивах и так же «просто» перенести ее на холст.

Ярче и заметнее всего эта «красота простоты» проявилась в знаменитой работе «Девочка с персиками». Быть может, в еще большей степени это наслаждение красотой «простого» проявляется в серовских пейзажах. Даже в русской живописи, богатой на самые тонкие и лиричные образы родной природы, нечасто встречаются столь проникновенные и непосредственные работы, как «Заросший пруд» или «Осень. Дюма». В самом обычном и с первого взгляда невыразительном мотиве кроется глубокая любовь художника к своей земле. Эти картины трудно описывать искусствоведческим языком, ибо главное в них — чувство, настроение.

«Крестьянский Серов» — так можно охарактеризовать целую серию произведений, раскрывающих перед зрителем неприятельную прелесть российской деревни. Созданные в годы сближения Серова с Товариществом передвижников, эти работы все же далеки от представления социальных проблем, как того желали бы старшие современники мастера. «Октябрь», «Баба в телеге» — трудно представить себе что-то более простое, чем эти деревенские мотивы, но в то же время более трогательное и щемящее.

«Надо, чтобы мужик понимал, а не барин, а мы все для бар пишем и ужасно падки на всякую затейливость и пышность. Вот они — немцы, французы — пускай будут пышны, это им к лицу, а уж какая там пышность на Руси», — сформулировал Серов свою задачу и, как обычно, с блеском добился ее воплощения в жизнь.

Постигая секреты

Серов восхищался старыми мастерами. Делая первые шаги в искусстве, он долго и старательно копировал картины Мурильо и Веласкеса, мучительно пытаясь постичь се-

крет той свежести восприятия, которой полны были работы великих испанцев и которую он не видел в полотнах даже самых талантливых и знаменитых русских художников. Секрет открыть так и не удалось, зато ему явно удалось создать нечто новое.

Все историки искусства отмечают необычайное умение Серова сохранить иллюзию первого впечатления при длительной работе. Трудно, почти невозможно поверить, что эта легкость пойманного мгновения достигалась многочисленными изнурительными сеансами, а мимолетность восприятия являлась на самом деле результатом кропотливого труда. «Девочка с персиками», например, создавалась больше месяца. Сам художник понимал, что замучил свою непоседливую модель «до смерти», но уж больно хотелось ему, по собственному признанию, «сохранить свежесть живописи при полной законченности».

Как будто на лету подхваченное движение, жест, поворот головы оказывались на поверку результатом долгого подготовительного исследования. «Надо добиваться портретности в фигуре, чтобы и без головы было похоже», — повторял Серов. Именно поэтому так важно для него было найти в своей модели нечто характерное, что позволило бы как можно точнее выразить внутреннюю сущность.

Серов обстоятельно изучал окружение свои героев, манеру держаться, по несколько раз заставлял менять костюмы и позы, пока «случайно» не находил то самое единственно верное решение. Так получилось, например, с портретом Генриетты Гиршман — светской львицы, одной из немногих приятных Серову высокопоставленных казачиц.

Серов несколько раз принимался за портрет, но всякий раз оставался недоволен, замечая, что вместо «львицы» получается какая-то провинциальная барышня. Озарение пришло, когда Гиршман пригласила художника в свой будуар, чтобы продемонстрировать новый мебельный гарнитур, купленный ее су-



**Ифигения в Тавриде**

1893. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

пругом. Именно эта обстановка — будуар, зеркала, хрустальные флакончики — показалась художнику самым подходящим антуражем для изображения светской красавицы. Действительно, красота Гиршман, многократно отраженная в зеркалах, засияла еще ярче.

Процесс создания портрета всегда был для Серова мучительным. «У меня проклятое зрение, я вижу каждую мелочь, каждую пору на теле. Это гадость», — жаловался художник. Даже будучи общепризнанным мастером, он всякий раз волновался, как начинающий, уверяя, что ему нездоровится.

Столь же долго и ответственно шла работа над пейзажами. Чтобы запечатлеть прелесть «Заросшего пруда» понадобилось бесчисленное количество выходов на пленэр. Пристально вглядывался Серов в пейзаж, подмечая малейшие изменения в природе. Любой другой художник на его месте уже давно прекратил бы работу, неминуемо «засушив» картину, но только не Серов. «Быстро, с налету, всякий может сделать, а вот напишите сто сеансов, да так, чтобы сохранилась вся свежесть одного», — повторял мастер своим ученикам.

«Надо где-то ошибиться»

Серов просто не умел писать быстро. Для создания портрета ему, как правило, требова-



лось не менее тридцати сеансов, хотя в иных случаях их количество могло дойти и до девяноста.

Прежде всего ему надо было поймать сходство — тут проблем не возникало, безупречный аппарат серовского глаза позволял сделать это почти мгновенно. Гораздо сложнее было «схватить» характер — именно поэтому работа над портретом продолжалась столь долго, чтобы уставшая модель постепенно перестала следить за собой, специально позировать, раскрывая постепенно, от сеанса к сеансу, свою внутреннюю сущность.

Требовалось также обнаружить то самое необходимое сочетание художественных приемов, которое могло бы помочь выявить эти обнажившиеся характерные черты. Поза, обстановка, свет, цвет... Каждая деталь была продумана, но вся эта кропотливая работа уже не имела значения, если художник вдруг обнаруживал «ошибку».

«Сколько ни переписываешь — все выходит фотография... Надо... где-то ошибиться, без ошибки такая пакость, что смотреть тошно», — говорил он. Право на ошибку стало одной из основных черт творческого метода Серова. Именно этим и объясняются многочисленные рассказы о том, что в последний момент художник уничтожал почти готовый портрет, который нравился заказчику, создавая вместо него тот самый единственно верный вариант.

Декоративные тенденции

Монументально-декоративная живопись по-настоящему увлекла Серова лишь на позднем этапе творчества (отчасти это было связано с его поисками «большого стиля»), но даже те немногие произведения, которые он успел создать, во многом стали определяющими для русского искусства.

В 1907 г. Серов совершил поездку в Грецию и был абсолютно очарован раскрывшей-

Похищение Европы

1910. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Портрет
Иды Рубинштейн
1910. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



ся перед ним античной культурой. Главное, что поразило его, — это «удивительное соединение понимания высокой декоративности, граничащей с пафосом, даже с уютностью».

Мир Древней Эллады издавна привлекал художника, о чем свидетельствует, например, картина «Ифигения в Тавриде». Но в те дале-

кие времена он пытался создать «античное» произведение средствами чистого реализма и потерпел неудачу. Теперь же, увидев греческие пейзажи, познакомившись с древними фресками и росписями ваз, он нашел принципиально иное решение.

Масштабные панно «Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы» совсем не похожи на предыдущие работы Серова. Более того, трудно представить, что эти панно и, например, «Девочку с персиками», писал один и тот же автор. Оба панно написаны схематично и упрощенно, но в этой схематичности и заключена главная сила воздействия на зрителя, вызывающая в памяти фризы древнегреческих храмов, сцены из античной вазописи и прекрасные образы кариатид.

Необычен также и колорит, построенный на сочетании контрастных, обычно трудно сочетаемых цветов. Плоскостность пространства, стилизованная пластика движений, условный пейзаж стали новыми вехами на пути к искусству модерна и примитивизма, оказавшими огромное влияние на молодых коллег Серова.

Декоративные тенденции проникли даже в портретную живопись. Так, изображение танцовщицы Иды Рубинштейн вполне можно представить себе в виде настенного панно. Сама модель несколько стилизована в духе ее репертуара, напоминая древние барельефы. Для достижения эффекта Серов специально деформирует тело актрисы, удлиняет его, так что вся фигура кажется почти бесплотной. Неудобная, вывернутая поза, напряженность и в то же время свобода создают наиболее точный образ этой необычной женщины.

«Мир искусства» — творческое объединение художников, появившееся в конце 1890-х гг. и впервые заявившее о себе выпуском одноименного журнала. В пику идеям передвижников члены объединения (а среди них оказались лучшие художники своего времени — А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Сомов, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, И.Я. Билибин) заявляли, что основной целью художественного творчества является красота, а само искусство должно прежде всего отражать личность мастера. Мирискусники черпали вдохновение в культуре былых времен — их привлекали Средневековье, Античность, но больше всего — галантный XVIII век.

Особенно ярко способности художников объединения проявились в области книжной иллюстрации и театральной декорации, многие из мастеров «Мира искусства» принимали участие в оформлении спектаклей «Русских сезонов» С. Дягилева (тоже входившего в число членов объединения).

Елена
МЕДКОВА,

кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Стилевые течения XIX века

Романтизм, реализм, натурализм, импрессионизм

ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА

Человек,
Голодный далью чисел и пространства,
Был пьян безверьем — злейшею из вер,
А вокруг него металось и кишело
Охваченное спазмой вещество.
Творец и раб сведенных корчей тварей,
Им выявленных логикой числа
Из косности материи, он мыслил
Вселенную как черный негатив.

М. Волошин. Космос

ПОД ЗНАКОМ ЧЕЛОВЕКА

Жизнь как таковая является центральным понятием искусства всего XIX века. Степень жизненной достоверности и естественности становится мерилем истинности произведения искусства. Жизнь начинает диктовать искусству формы, сюжеты и весь характер художественного творчества. Рост суверенности микромира человека изменил соотношение макро- и микрокосма. Микромир внутренней, душевной организации человека становится эталоном для макрокосмических структур бытия, а макрокосм реализуется только через субъективность человека.

Весь XIX век проходит под знаком Человека. Это касается и романтизма с его культом

сверхчеловека, и таких направлений, как реализм, натурализм, импрессионизм, в которых человек решился отсечь все сущности, лежащие вне его непосредственного опыта.

Романтическая и реалистическая доктрины отличаются подходом к интерпретации срединного, земного мира. Романтизм при оценке реальности исходил из идеалистической модели «двоемирия», в которой «бесконечное» (божественно-мистическое) явлено в «конечном» (жизненно-реальном) намеком и постигается только душой человека на интуитивном, иррациональном уровне.

Реализм исходил из философии позитивизма, признававшего единственно существующим реальный мир и занимавшегося конкретными вопросами устройства и функционирования общества.

Романтики открыли бесконечность духовного мира человека, выдвинули идею безусловного господства субъективного начала над объективными условиями и создали концепцию романтического «сверхчеловека» (Ф. Ницше) — субъекта, вмещающего весь мир. Реалисты сделали акцент на человеке как члене социума, видели в нем и продукт общества, и его творца. Натурализм и импрессионизм в качестве источника формирования концепции человека выделили соответственно физиологию и сенсорику.

Сосредоточенность на земном мире и человеке выявила ряд отрицательных, деструктивных моментов в трехмерной, основанной на идеологии христианства, модели мира. Оценивая христианство, К.Г. Юнг пришел к выводу, что «значимость божественного «света» необыкновенно возросла благодаря развитию чувственных ценностей. Но так как отрицать реальность тьмы и зла было невозможно, оставался один-единственный выход — возложить ответственность за все это на человека. Даже дьяволу здесь практически уже не было места, поскольку данная метафизическая фигура, являвшаяся неотъемлемой частью божества, была интроецирована в человека, который сделался подлинным носителем *mysterium iniquitatis* (тайна бремени) этой жизни: все лучшее от Бога, все плохое от человека... Человек пришел к выводу, что мир тьмы был таким образом уничтожен навсегда, но все забывают, какой это яд для человеческой души».

Отрицание всего, что не есть земной мир, ставка на душу человека, по мысли Юнга, «при-

У. БЛЕЙК
Лосс
1804–1820



водит к ужасным последствиям». В душе «сверх-человека», для которого Бог мертв, Юнг увидел ужас человека, «который сам разрывается на две части, пытаясь заключить божественный порядок в узкие рамки живой души индивида».

«Неустойчивость и расщепленность человеческого сознания», при том что душа в принципе «отнюдь не однородное целое и ее можно сравнить с кипящим котлом противоречивых порывов, запретов, аффектов», приводит к разрушению всех структур мироздания, открывает двери хаосу, воссоздает инверсионный негатив Вселенной.

Утрата трансцендентальной вечности и гарантированного ею бессмертия осложнила в мировидении людей XIX века соотношения в оппозиции жизни–смерти. Как писал М. Фуко, «жизнь оказывается смертоносной... Она убивает потому, что она живет».

ТИП, МЕРНОСТЬ, ОРИЕНТАЦИЯ

ТИП (основные значимые параметры пространственно-временной модели эпохи, выраженные через число и геометрический символ). Трехмерная модель в состоянии свертывания к нижним и внутренним хаотизированным уровням мироздания. Верхние трансцендентные этажи утрачивают онтологичность и виртуализуются (романтизм) или полностью аннулируются (реализм, натурализм, импрессионизм). Земной мир «темной» материи оказывается во власти сил хаоса. В качестве первопричины как деструкции, так и постоянных усилий по сохранению структуры мироздания выступает человек. Микрокосм человека поглощает своей субъективностью макрокосм вселенной.

МЕРНОСТЬ (качественная характеристика пространственных зон и временных параметров). В пространственной модели романтизма бесконечность существует в рамках конечного. В центре вселенной находится сверхчеловек, чья душа вмещает в себя вселенную. Пространство души расширяется до бесконечности, бесконечность ограничивается конечными рамками открытой в трансцендентальное души человека.

Всё, что мир тебе дает,
Всё, что в сердце не увянет,
Всё твоим навеки станет,
Всё и вся в тебя войдет
От пучин и до высот.

Х. де Эспронседа. Мир-дьявол

Восхождение в вечность происходит через пиковые мгновения жизни человека. Субъективизация времени и пространства делает возможной связь любых сколь угодно удаленных топосов и временных лакун с помощью парадоксальной логики романтической иро-

нии. Пограничный с хаосом хронотоп инверсионен, разорван, нестабилен, изменчив.

В модели реализма пространство свертывается до социума, в модели натурализма — до человеческого тела, а в модели импрессионизма — до сведений, полученных от органов чувств. В первом случае конечность социума выходит в бесконечность посредством линейной исторической связи времен (историзм). Во втором и третьем случаях категория бесконечности отсутствует, так как пространство ограничивается размерами тела и его сенсорикой. Во всех трех случаях главенствует линейная модель течения времени с акцентом на конец.

В качестве психологической защиты актуализируется настоящее время, что парадоксально распространяется и на прошлое, которое переживается как конкретика настоящего. В натурализме время равно жизни тела. В импрессионизме оно свертывается до сиюминутного восприятия. Непредсказуемость и конфликтность естественно-жизненных, исторических и биологических закономерностей реализуется в подчеркнутой неправильности, асимметричности, фрагментарности хронотопа.

Общей тенденцией в изменении хронотопа от романтизма к импрессионизму является свертывание и упрощение структур пространства и времени. Динамика времени, однолинейно направленная к разрушению космоса, размывает пространственные структуры.

Геометрическим символом хронотопа XIX в. можно считать воронку или ее плоскостную проекцию — спираль.

ОРИЕНТАЦИЯ (соотнесение позиции человека с пространственно-временной системой). В центре мироздания в XIX веке стоят: сверхчеловек (романтизм), человек социальный (реализм), человек биологический (натурализм), человек ощущающий (импрессионизм).

Раздвоенность человека превращает целостность переживания жизни в недостижимую цель. Утрата целостности высвобождает теневые структуры личности человека. При условии, что высшей этической ценностью считается сама жизнь во всей ее земной полноте и сложности, нравственные критерии двоятся. Прежде замкнутый цикл жизнь–смерть–жизнь оказывается оборванным на смерти.

В романтизме складывается парадоксальное сцепление концептов гибель–бессмертие или любовь–бессмертие.

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведасть мог.

А.С. Пушкин. Пир во время чумы

Реализм ищет преодоление смерти в истории социума, что не решает проблемы индивидуальной смерти. Натурализм скован

У. ХИЛТОН
Портрет Джона Китса
Ок. 1822

ужасом перед смертью. В импрессионизме принцип жить мгновением, «здесь и сейчас», исключает смерть как таковую из реальности жизни.

Общим является в целом пессимистическая концепция жизни. Идеальный мир недостижим для романтиков, добро и справедливость невозможны в прагматическом мире реализма, выход за пределы телесности закрыт для натурализма, солнечный мир мгновения импрессионистов эфемерен.

СЛОВО. РЕФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА

Субъективистская модель мироздания выдвигает искусство слова на первый план: «Жизнь народов выражается преимущественно в литературе» (В.Г. Белинский).

XIX век становится веком десакрализованного слова человека, претендующего на роль причины переформирования мира, реализации в земном мире духовного гуманистического идеала. Каждое из направлений начинало с реформирования художественного языка. Поиски в обычном необыденного содержания и образности стали общей для всех направлений тенденцией в реформировании языка. Романтики отказались от риторических фигур классицизма в пользу свободы ассоциативных поэтических связей. Интенсивное выделение дополнительных, как бы необязательных, непреднамеренных связей в образности стало одним из знаков инверсионности романтического мировосприятия.

Частично это относится и к импрессионизму, в котором «принцип ценности «первого впечатления» давал возможность вести повествование через такие, как бы схваченные наугад детали... которые своей «боковой» прав-

дой сообщали рассказу необычайную яркость и свежесть, а художественной идее — неожиданную разветвленность и многоликость» (*Литературный энциклопедический словарь*). Романтики и импрессионисты использовали преимущественно эмоционально-психологические поэтические ассоциации. Реализм ориентировался на предметно-смысловые ассоциации.

Жанровая структура литературы XIX в. отличается размытостью границ. Романтизм с его протестом против структурности выбрал неканонический подход взаимопроникновения литературных родов и жанров. Концепция двоемирия породила многослойные повествовательные конструкции, в которых действие происходит в реальном и фантастическом (идеальном) пространстве (Э.Т.А. Гофман), что провоцировало смешение жанров в одном произведении.

О. КИПРЕНСКИЙ
Портрет А.С. Пушкина
1827

Субъективизм и индивидуализм романтизма выразился в необычном расцвете лирики и лирико-эпических жанров (баллады и поэмы). Гегель дал блестящее описание модели лирического высказывания: «В лирическом чувстве и рефлексия вовлекают *внутрь себя* наличный мир, переживают его в своей *внутренней стихии* и уже только после того, как мир этот стал чем-то внутренним, выражают его... Широта содержания находит свое оправдание в том, что живет в *субъективном Воспоминании и в подвижности комбинационного дара*... В лирике эпизоды оправданы субъективно. Ведь живой индивид гораздо *скорее может обозреть внутренний мир*, он вспоминает по различнейшим поводам самые различные вещи».

Пейзажная, медитативная и элегическая лирика преобладали в творчестве поэтов «озерной школы» (У. Вордсворт, Т. Кольридж), «лондонских романтиков» (Дж. Китс), русских поэтов (поэты-декабристы, П.А. Вяземский, А.С. Пушкин). Популярная среди романтиков элегия (гр. — траурное пение) совпала с общим настроением романтиков, которое Жан Поль выразил в понятии «мировая скорбь».

Взятая из англо-шотландской народной поэзии форма баллады на исторические и сказочно-мифологические сюжеты, которая отличалась «трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматичным диалогом» (ЛЭС), полностью соответствовала концепции конфликтности и таинства двоемирия романтиков. Баллада позволяла ставить героя на самую грань двоемирия, испытывать его на прочность и дарить мгновения истинного бессмертия.

Выбор романтиков в пользу формы поэмы (от гр. *ποίημα* — делаю, творю) связан с ее изначальной нацеленностью на творческую ак-

тивность, связь повествовательных и лирических элементов. В предромантическую эпоху в поэме на первый план выдвигались личностная нравственно-философская проблематика, лирико-драматические элементы, осваивалось иномирье фольклорной традиции (автобиографическая поэма Вордсворта «Прелюдия, или Развитие сознания поэта»).

В «восточных» поэмах Дж. Байрона и «южных» поэмах А.С. Пушкина «описание судьбы центрального персонажа как эпического процесса отчуждения дублировалось авторской линией развития» (А.М. Гуревич. ЛЭС). В «вершинных» произведениях проблематика романтизма приобретает социально-философский и символично-философский характер («Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона, «Медный всадник» Пушкина). В «Демоне» М.Ю. Лермонтова конфликт отчуждения представлен «как драма высших, субстанциональных сил («...с небом гордая вражда»)» (А.М. Гуревич).

Наиболее перспективным для решений проблем XIX века оказался жанр романа. Выбор романтиков в его пользу был основан на отсутствии завершенной формы и принципиальной неканоничности. Привлекала их и исторически сложившаяся бесконечность проблематики романа, который появился как художественная форма осмысления становления личности в процессе высвобождения человека из среды (природы, социума). Роман позволял им решать актуальные проблемы осознания человеком самооценности индивидуального «Я».

Романтизм развил «закрытую» форму психологического романа, предельно сконцентрированного на духовных проблемах одного человека. Его структура сосредоточивала внимание на познании внутренней бесконечности человеческой индивидуальности, расщепленной противоречивостью его страстей. Глубина исследования личности позволила романтикам обнаружить базовые уровни национальной ментальности, а также множественность исторических моделей личности, что привело к появлению исторического романа на темы национальной истории (Ф. Купер, В. Скотт, В. Гюго).

Для реалистов наиболее ценным был «контакт романа с «неготовой», переживающей становление действительностью, с ее постоянной переоценкой и переосмыслением» (В.А. Богданов. ЛЭС). Реалисты развивали как закрытую, так и открытую форму романа, сопрягая личную судьбу героев с широким и обстоятельным изображением детерминирующего ее социального фона (О. Бальзак, Г. Флобер, Ч. Диккенс, У. Теккерей, М. Лермонтов, И. Гончаров, И. Тургенев).

Углубление исследования души человека привело Л.Н. Толстого к открытию спонтанной «диалектики души» и выводу о принципиальной текучести и незавершенности структур человеческой личности. Ф.М. Достоевский создал новый тип «полифонического» (М.М. Бах-



П. СОКОЛОВ
Портрет В.А. Жуковского
1820-е



П. СОКОЛОВ
Портрет князя П.А. Вяземского
1830-е

Л. РУЛАНДТ
Здание юстиции в Генте
1836–1846



тин) романа, открыв диалогическую сущность человеческого сознания.

Деструктивные тенденции XIX века наиболее ярко проявились в эволюции представлений о положительном герое. Интерес романтиков к интуитивным и бессознательным тайнам глубин души, к ее «ночным», темным аспектам не только не исключил, но, наоборот, укрепил культ героического начала. При всей конфликтности персонажей и относительности их нравственных идеалов, включая богоборчество, доходящее до демонизма, при отрицании этических норм общества и пр. романтический герой остается героем, то есть сильной личностью.

На переходе от романтизма к реализму происходит открытие «средних» характеров («Манон Леско» А.Ф. Прево), человека среднего дна жизни («Войцек» Г. Бюхнера). Героиче-

ское начало в реализме исчезает, количество положительных образов минимизируется. Если положительный герой и появляется, то его разум не в состоянии вынести тьму реальности (князь Мышкин в «Идиоте» Достоевского).

Внимание реалистов привлекают проблемные персонажи, исследование процессов деградации личности (Растиньяк в «Человеческой комедии» О. Бальзака). Однако в реалистических произведениях за человеком сохраняется свобода воли и выбора, вплоть до возможности «выхода из себя» и полного переформирования личности (Ф. Достоевский).

Натурализм с его идеей наследственной детерминации личности лишает эту личность свободы воли («Жерминаль» Э. Золя). Импрессионистическая сосредоточенность на мгновении ведет к полной деструкции личности и предвосхищает ее растворение в «потоке сознания» (М. Пруст).

АРХИТЕКТУРА КАК ТЕКСТ

Ни одно художественное направление XIX века не породило своего стиля в архитектуре. Идеи романтизма и прагматизма своеобразно сочетались в эклектике и ряде неостилей. Десакрализованное слово человека воплотилось не в форме, а в литературной программности архитектурных сооружений. Архитектура интересовала заказчика как «текст». Показательно, что В.В. Стасов вслед за Н.Г. Чернышевским считал: главное в архитектуре выражено в сюжете и смысле. В применении мотивов народного искусства, например, он видел выражение ее народности.

Т. ФОН ХАНСЕН
Здание парламента
в Вене
1874–1883





Г. КАЛЬДЕРИНИ
Дворец юстиции в Риме
1887–1911

В случае с государственным заказом при выборе формы и стиля акцент делался на идеологических и исторических аллюзиях и ассоциациях. Это породило в архитектуре европейских стран феномен «дворца-идеологема».

«Готические формы английского парламента — Вестминстерского дворца — были для современников утверждением средневековых корней парламентаризма... Идея античных истоков европейской демократической цивили-

П. ВАМЛОТ
Здание Рейхстага
в Берлине
1884–1894

зации питала правительственный «неогрек»: Дворец Справедливости (суд) в Лионе, Дворец Юстиции в Генте, здание парламента в Вене... К образам «золотого века» абсолютизма отсылали ренессансные и барочные формы дворцов Юстиции в Мюнхене, Вене, Риме, Прусского ландтага и Рейхстага в Берлине» (Л.В. Никифорова).

Мотивы древнерусской архитектуры в Большом Кремлевском дворце К.А. Тона свидетельствовали о национальных истоках монархии.

В образности дворцов-идеологом политический прагматизм сочетался с романтической идеей истории как запасника идеальных образов и национальных мифологем. Другим примером такого сочетания романтизма и прагматизма явилась концепция «архитектуры выбора», основанная на романтической идее индивидуальной свободы.

Субъективизация видения мира сформировала эклектический, с точки зрения стиля, и гуманистический, с точки зрения человека, принцип свободного эстетического выбора заказчиком такого архитектурного окружения, которое бы соответствовало его реальной или воображаемой роли в жизни. Ход «от человека» выдвинул на первый план комфорт и уют, что привело к хаотизации структуры внутреннего пространства по прихоти заказчика.

Примером попытки глобального воплощения в архитектуре романтической идеи бесконечности человеческого духа является неосуществленный проект храма Христа Спасителя в Москве на Воробьевых горах (архитектор А.Л. Витберг). «Философско-религиозный за-





К. ТОН
Большой Кремлевский
дворец
1838–1849. Москва

Храм Христа Спасителя
в Москве
Проект академика
А.А. ВИТБЕРГА
1817



мысел архитектора предполагал возведение грандиозного «тройственного храма в общехристианских категориях». Символика Св. Троицы соотносилась с природой человека — «храмом тела, храмом души и храмом духа» — таким образом, чтобы «все наружные формы храма были отпечатком внутренней идеи».

Предполагалось создать высеченное в горе подземное святилище во имя Рождества Христова в виде параллелограмма, символизирующего «тело, гробницу», — в нем на-



ходила бы крипта в память павших героев (сравн. Валгалла). Над этим храмом должен находиться второй — во имя Преображения Христа, в форме греческого креста, который образовывали бы четыре двенадцатиколонных портика наподобие раскинутых рук человека. Завершает сооружение ротонда, увенчанная куполом (символ неба) с крестом, — храм Воскресения Христова» (В.Г. Власов).

Симптоматичным в этом проекте является включение в храмовый православный комплекс подземного уровня — крипты, то есть нижних этажей мироздания, опасно близких хаосу. В данном случае это было только предчувствием агрессии хаоса. На уровне же градостроительства вторжение хаоса в архитектуру было вполне реальным. Оно обусловлено стихийным ростом городов, что упразднило классицистический принцип регулярности.

Деструкция городского пространства нашла выражение в упадке традиции строительства городского ансамбля, во внесении дисгармонии и разрушении старых ансамблей. Фрагментарность мировидения привела к тому, что внимание архитектора сосредоточилось на отдельном сооружении.

«Городской доходный дом стал для эклектизма тем, чем были собор для готики, палатца — для итальянского Возрождения — типом, в котором полнее всего воплотились новые тенденции. Особняк — как, впрочем, и крестьянский дом или дворец, — был целостным и обособленным организмом. Доходный дом противостоял ему как сумма множества квартир-ячеек. Здесь не было главного, что следовало бы выделить положением в центре, и не было единой внутренней структуры. Фасады доходных домов сливались в непрерывные фронты, за которыми исчезал объем. Композиция дома стала восприниматься как организация плоскости — плоскости фасада, плоскости плана... монотонная сетка окон господствовала на фасаде независимо от декора» (А.В. Иконников).

В архитектурной модели мироздания становится заметным разрастание периферий-



И. РОПЕТ
Проект павильона
русского отдела
на Всемирной выставке
в Париже
1878

ных областей и образов, которые претендовали на положение в центре и тем самым упраздняли его. Единичность центра была заменена на энтропию множественности, структура — на однообразие однотипных фрагментов. Трехмерное пространство обнаружило тенденцию к сворачиванию в плоскость.



К этому надо добавить тотальный дуализм классицистических композиционных структур и произвольного набора декора, новых конструкций и традиционного оформления зданий, рационализма конструкций и романтизма декора. Примером является здание Верхних торговых рядов (ГУМ), в котором созданные инженером В.Г. Шуховым современные рациональные воздушные металлоконструкции перекрытий одеты архитектором А.Н. Померанцевым в тяжеловесный древнерусский декор.



И. РОПЕТ
Проект павильона
русского отдела
на Всемирной выставке
в Париже
1870-е



В. ГАРТМАН
Мастерская
им. С.И. Мамонтова
в Абрамцеве
1872

ОРНАМЕНТ. НИЧЕГО НОВОГО

В силу того что эклектика механически воспроизводила исторические стили, и в области орнамента не было создано ничего нового. Изменилось только место орнамента как декора в архитектурном комплексе. В связи с тем что «характер стиля основывался прежде всего на использовании декора как системы знаков, несущих определенные словесные ассоциации» (А.В. Иконников), вторичный по отношению к конструкции и ее композиционной образности декор вышел на первый план.

Деструкция пространственной модели проявилась в превалировании изобразительности декора над структурирующей функцией конструкции, в утрате декором органичности, росте его избыточности и хаотической произвольности. Источником архитектурных декоративных форм становится случайный набор мотивов, взятых из декоративного и изобразительного искусства, резьбы и росписи по дереву, орнамента тканей и вышивок. Перенесение орнаментальных мотивов в иной материал происходило механически, что вносило дисгармонию в общий облик архитектуры.

Примером этого являются утрированная диссонансирующая декоративность Погодинской избы на Девичьем поле в Москве (особняк М.П. Погодина, арх. В.Н. Никитин), здания в «русском стиле» архитекторов В.А. Гартмана и И.П. Ропета.

Окончание в следующем номере

Александр
МАЙКАПАР

Пригоршня пыли, благословленная АПОМОНОМ

ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Картину «Байский залив с Аполлоном и Сивиллой» Тёрнер (1775–1851) продемонстрировал в Королевской академии художеств в Лондоне в 1823 г., то есть тогда, когда она была закончена. Между тем работа над нею, судя по всему, велась раньше, и картина стала своего рода итогом первого путешествия художника в Италию осенью 1819 г. Он посетил Венецию, Рим, Не-

УИЛЬЯМ ТЁРНЕР
Байский залив
с Аполлоном и Сивиллой
1823. Галерея Тейт, Лондон



НОЯБРЬ / 2012 ● ИСКУССТВО

К. ЛОРРЕН
Морской берег
с Аполлоном и Кумской
Сивиллой
1645. Эрмитаж, Санкт-Петербург

аполь и Флоренцию. В Риме он был избран, по протекции Кановы, почетным членом римской Академии Св. Луки.

Тёрнер был пленен видами Италии. Не только сама картина об этом свидетельствует, но и начертанный на ней латинский девиз, с которым она была представлена публике (из оды Горация «К [музе] Каллиопе»):

Liquidae placuere Baiae (лат. — ...Байи взморие влечет меня!).

Чтобы его понять, нужно эту фразу привести в более широком контексте (эта ода — страстное объяснение в любви Италии):

Я ваш, Камены, ваш, на вершины ль гор
Взойду Сабинских, холодной Пренесты ль высь
Меня приманит, Тибур горный,
Бай ли прозрачный и чистый воздух.

Пер. Н.С. Гинцбург

Хотя и утверждается — самим названием картины и историками искусства, — что это именно Байский залив, совершенно очевидно, что картина представляет собой романтический идеализированный пейзаж. Интересное обстоятельство: можно утверждать, что эта картина Тёрнера есть парафраз картины Клода Лоррена на тот же сюжет!

Влияние Лоррена на Тёрнера очевидно: оно не раз было предметом исследования. В период своего становления Тёрнер изучал старых мастеров и много их копировал. Лоррен восхищал его в особенности. Известно свидетельство одного из современников Тёрнера, что, когда тот увидел лорреновскую картину «Отплытие царицы Савской», слезы выступили у него на глазах. Художник признался, что ему никогда не удастся создать ничего подобного. Сейчас мы понимаем, что он оказался неправ.

Сходство этих двух картин поразительное: в масштабе пейзажа и фигур и их взаимодействии, в архитектурных мотивах (вплоть до цитирования). Последнее обстоятельство дает основание считать, что и Лоррен изобразил тот же залив. И в таком случае не вдохновлялся ли и он той же одой Горация?

Известна забавная история: младший современник Тёрнера, тоже художник, Джордж Джонс, беседовал о картине с одним путешественником, недавно побывавшим на берегу Байского залива. Тот утверждал, что «половина сцены была просто вымыслена художником». Возмущенный коллега начертил на раме картины: «*Splendide mendax*» (лат. — блестящая ложь). Тёрнер повеселился (либо зная,

что писал с натуры, либо — что писал «с Лоррена»); долгое время он не удалял эту надпись. (Впоследствии Дж. Джонс, конечно же, восхищавшийся Тёрнером, напишет картину «Похороны Тёрнера в крипте собора Св. Павла», 1851.)

На этой картине Тёрнера Байский залив стал декорацией для сюжета с Аполлоном.

Безусловно, название картины дает нам ключ к пониманию ее фабулы. Но, как и в связи с латинской надписью, источник которой потребовал определенных изысканий (вряд ли можно предполагать, что каждый зритель, прочитав ее, тут же вспомнит, что она из оды Горация), название лишь в общих чертах определяет персонажей. Что значат их жесты? Вся мизансцена? Какую коллизию она передает?

Чтобы понять это, необходимо обратиться к «Метаморфозам» Овидия, в которых повествуется об отношениях Аполлона и Сивиллы. (Раскрыв смысл картины Тёрнера, мы одновременно поймем содержание и картины Лоррена.) Вот этот фрагмент:

Итак, Аполлон влюбился в Сивиллу из Кум, что на севере Италии. Он обольщал ее, обещая за ее объятия продлить ей жизнь на столько лет, сколько пылинок содержится в пригоршне пыли. И хотя она отказала ему, Аполлон сдержал свое слово и наделил ее долгожительством, но не дал ей вечной юности. Таким образом, она оказалась обреченной на столетия существования в образе дряхлой старухи.

Оба художника — Лоррен и Тёрнер изобразили Сивиллу молодой женщиной. У Тёрнера Аполлон и Сивилла сидят друг против друга; у Лоррена Сивилла сидит перед стоящим Аполлоном. Ее руки, сложенные чашечкой, наполнены пылью. В обоих случаях у Аполлона его традиционный атрибут — лира.

Полны аллегорического смысла и другие говорящие детали картины. Всё действие представлено на фоне древних руин. В этом часто усматривают аллегорический смысл: Сивилла забыла попросить у Аполлона вместе с множеством лет жизни вечной юности. И вот она обречена увядать, то есть *разрушаться*. Таков был удел и этих древних — античных — построек, превращенных в руины уже Лорреном и оставшихся на грани полного разрушения у Тёрнера.

Я не богиня, о нет; священного ладана чество
Смертных не мни почитать. Чтобы ты не блуждал в неизвестном,
Ведай, что вечный мне свет предлагался, скончания чуждый,
Если бы девственность я подарила влюбленному Фебу,
Был он надеждою полн, обольстить уповал он дарами
Сердце мое, — «Выбирай, о кумская дева, что хочешь! —
Молвил, — получишь ты все!» — и, пыли набравши пригоршню,
На бугорок показав, попросила я, глупая, столько
Встретить рождения дней, сколь много в той пыли пылинок.
Я упустила одно: чтоб юной всегда оставаться!
А между тем предлагал он и годы, и вечную юность,
Если откроюсь любви. Но Фебов я дар отвергаю,
В девах навек остаюсь; однако ж счастливейший возраст

Прочь убежал, и пришла, трясущейся поступью, старость
Хилая, — долго ее мне терпеть; уж семь я столетий
Пережила; и еще, чтоб сравниться с той пылью, трехсот я
Жатв дожидаться должна и сборов трехсот виноградных.
Бремя придет, и меня, столь телом обильную, малой
Долгие сделают дни; сожмутся от старости члены,
Станет ничтожен их вес; никто не поверит, что прежде
Нежно пылали ко мне, что я нравилась богу. Пожалуй,
Феб не узнает и сам — и от прежней любви отречется.
Вот до чего изменюсь! Видна я не буду, но голос
Будут один узнавать, — ибо голос мне судьбы оставят.

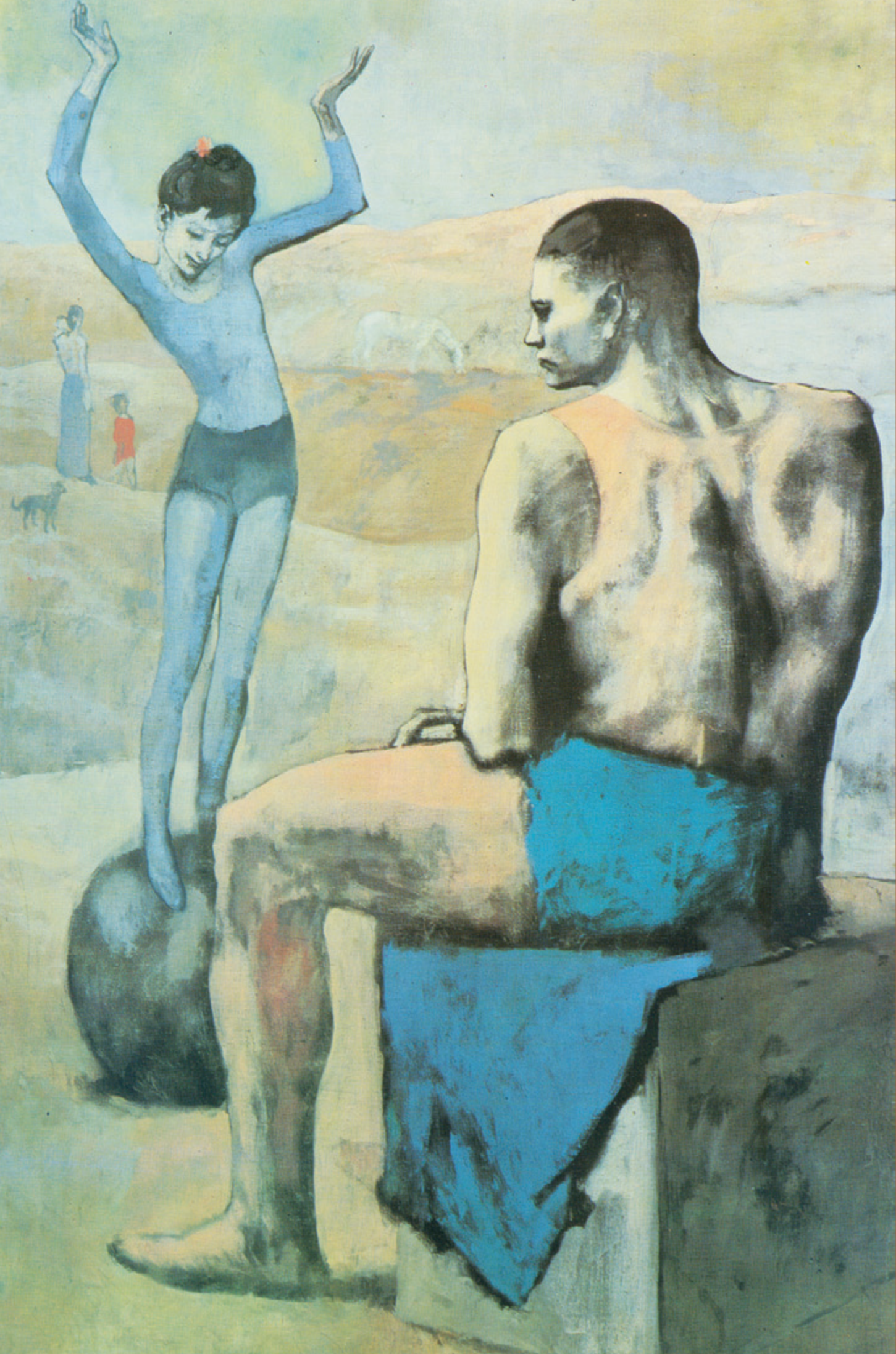
Речи такие вела, по тропе подымаясь, Сивилла.



Еще несколько деталей. Тёрнер помещает в сцену животных. Так, в белом кролике, издавна считавшемся символом плодovitости, усматривают намек на богиню любви Венеру, в то время как змея (в правом нижнем углу картины) может быть символом скрытого зла.



Бывают удивительные совпадения. Когда я заканчивал эту статью, мне стало известно, что в Лондоне в Национальной галерее завершилась выставка «Вдохновенный Тёрнер: в свете Клода» (то есть Клода Лоррена). И действительно, такое сопоставление совершенно правомерно. Эта выставка дала возможность сравнить произведения Тёрнера и Лоррена и определить, в какой степени Тёрнер был вдохновлен мастерством Лоррена в пейзаже и передаче света.



Татьяна
САПОЖНИКОВА,
учитель ИЗО ГОУ СОШ № 235,
методист ЦНХО, Москва

Язык движений и жестов

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА НА УРОКЕ В ШКОЛЕ

ЗАНЯТИЯ В 3-м КЛАССЕ

Художник и зрелище

Учить ребят изображать человека можно уже в начальной школе. Задания выполняются в игровой форме, и учитель, естественно, не ставит перед учениками сложную задачу — самостоятельно и грамотно показать человека в движении.

До третьего класса рано даже рассказывать малышам о пропорциях человеческой фигуры. Однако для того чтобы третьеклассники, изучая тему «Художник и зрелище», смогли изобразить артистов в театральных костюмах и артистов цирка и балета, необходимо рассказать им не только о красоте движений человека, но и о том, как можно человека правильно нарисовать (1–5).

◀ П. ПИКАССО
Девочка на шаре
1905



(1) Анна СИМОНЯН. Русалочка



(2) Саша ГЛАЗКИНА. Принцесса



(3) Антон ХИМЕНКОВ. Рыцарь



(4) Соня МОЯРЦЕВА. Балет



(5) Миша АСЛАНЯН. Цирк



(8) Э. ДЕГА. Репетиция на сцене. 1879

Самый сложный этап, когда детям необходима помощь учителя, — это начало работы: компоновка фигуры на листе, изображение головы нужного размера, определение длины ног по сравнению со всей фигурой. Необходимо проверять каждую работу (опытный учитель справится с этим очень быстро, главное — самому не бояться постоянно двигаться по классу).

На следующем этапе на помощь педагогу и ученикам приходят аппликация, работа с мягкой бумагой, фломастеры, составление фигуры человека из кусочков. Это раскрепощает любого ребенка, заставляя его забыть о сложностях изображения человека.

Танец и особенно балет рассказывают ребенку, что существует не только язык звуков, но и язык движений и жестов. Говоря о красоте человека, об основных танцевальных движениях, разработанных для классического танца (6), полезно обратить внимание учеников на красоту фигуры, рук, ног, поворотов, жестов.

Во время беседы надо показать фрагменты из видеофильмов, фотографии и рисунки артистов балета (7) и обязательно познакомить учеников с картинами французского художника Эдгара Дега (8).

(6) Рисунки из учебника классического танца



С помощью учителя каждый ребенок из кусочков цветной бумаги складывает фигуру балерины, затем вырезает ее по контуру, придумывает детали костюма, помогающие создать образ героя спектакля. Отдельные вырезанные фигурки используются для коллективной работы.

Создавая коллективную работу «Балет», ребята сначала изображают на большом листе сцену с декорациями и занавес. Учитель показывает фотографии сцены с декорациями (9), эскизы театральных художников и заранее ограничивает палитру, чтобы работа не смотрелась слишком пестрой (10). Работа может быть и индивидуальной, но тогда следует из бумаги другого цвета сделать второго танцовщика (11).

Работая над темой «Цирк», дети должны понять, в чем заключается разница в изображении двигающегося человека в балете и цирке, рассказать о том, как выглядят артисты цирка, какие трюки они выполняют и во что одеты. Чтобы на уроке, посвященном искусству цирка, царил праздничная атмосфера, следует использовать музыку, фотографии артистов цирка, цирковые плакаты, видеозаписи и обязательно показать репродукции картин Пабло Пикассо «Девочка на шаре» и Поля Сезанна «Арлекин и Пьеро», иллюстрации Лебедева к стихотворению С. Маршака «Цирк».

После того как ребята научатся создавать балерин из кусочков цветной бумаги, они уже смело рисуют и артистов цирка. Сначала фигуры намечаются простым карандашом, а затем дорабатываются фломастерами (12).

Если нарисовать целиком цирковой номер за один урок ученику 3-го класса все-

(9) Сцена из балета
«Петрушка» на музыку
И. Стравинского



(10) Коллективная
работа «Балет»



(12) Карина
ЛОЛАЕВА
Цирк



(11) Полина ОСИПОВА. Балет

(13) Подготовка к коллективной работе «Цирк»

(14) Коллективная работа «Цирк», 3 класс



таки сложно, можно предложить изобразить в движении одного персонажа циркового представления тем же способом, каким они изображали артистов балета, и потом собрать из индивидуальных работ одну общую композицию. Фигуры можно нарисовать сначала на обратной стороне цветной бумаги, затем доработать обрезками цветной бумаги и фломастерами (12, 13). Третьеклассники легко справляются с этой задачей.

Результатом изучения этой интересной и сложной темы (сложной она должна быть только для учителя) могут стать не только индивидуальные, но и коллективные работы «Балет» и «Цирк» (14).

ЗАНЯТИЯ В 4-м КЛАССЕ

Изучение культуры разных народов

В 4-м классе программа по изобразительному искусству не требует изображения сложных движений человека, однако уже с первой четверти ребятам приходится знакомиться с пропорциями человеческой фигуры, чтобы при изучении темы «Каждый народ – художник» они смогли показать людей в русских, греческих, японских и средневековых костюмах.

Создаются индивидуальные (15), групповые и коллективные работы (16). В движении изображаются в основном руки, так как целью уроков является изучение культуры раз-



(15) Миша САФРОНОВ. Русские костюмы



(16) Коллективная работа «Япония», 4 класс



(17) Рыцарский турнир, 4 класс

ных народов, а не идеально правильное изображение человека.

В зависимости от способностей и возможностей ребенка фигуры могут быть врисованы или вклеены в заранее изображенный ребенком пейзаж или интерьер.

К 4-му классу дети взрослеют, но в то же время становятся менее смелыми, поэтому им надо предлагать увлекательные задания, дающие возможность забыть о сложностях изображения человека. Это такие работы, как «Рыцарский турнир», нарисованный на двух листах формата А4 ручками или фломастерами (17), или итоговая коллективная работа «Автопортрет класса», составленная из индивидуальных автопортретов в технике коллажа (18).

Эти задания построены на игре, а художественные материалы: ручки, фломастеры, цветные обрезки из журналов — учат ребят смелости в работе и доставляют им много радости.



(18) Коллективная работа «Автопортрет класса», 4 класс

ЗАНЯТИЯ В 7-м КЛАССЕ

Тренировать глаз и руку

Средняя школа требует от учеников на уроках изобразительного искусства более серьезной и вдумчивой работы, чем в начальной школе.

Прежде всего учителю необходимо научить семиклассников изображать фигуру в движении. Ребята должны приобрести творческий опыт, делая зарисовки с натуры и сюжетные зарисовки по памяти и представлению.

Чтобы правильно и свободно изображать человека в движении и создавать сложные композиции, необходимо рисовать ежедневно, тренировать глаз и руку, наблюдать. Возможно ли это в условиях обычной, а не художественной школы и имеет ли право учитель заставлять перегруженных домашними заданиями учеников выполнять домашние задания по изобразительному искусству? Можно ли всего за 45 минут в неделю научить подростков, не собирающихся становиться художниками, создавать сложные многофигурные композиции на заданную тему? Ведь для этого даже профессиональному художнику требуются время и определенные условия.

Если ребята занимались изобразительным искусством в начальной школе с профессиональным педагогом, то к седьмому классу они уже приобрели некоторые навыки изображения фигуры человека. Однако страх перед этой темой существует и у учеников, и у учителей, не всегда знающих, как такую сложную тему объяснить подросткам.

Чтобы дети могли выполнить сложные задания, им нужна уверенность в своих силах. Учителю необходимо создать такую обстановку на уроке, которая позволит любому ученику уверенно творить на заданную тему. Учени-



(19) Даша
МЕЛЬНИКОВА.
Средневековье

ки должны уметь под руководством учителя с началом урока включаться в творческую работу и выходить из этого процесса со звонком, создавая творческий проект точно по расписанию каждую неделю, ведь в средней школе сложные многофигурные законченные композиции (19) невозможно выполнить за один урок.

Чтобы избавить ребят от страха самостоятельно изображать человека, надо сначала увлечь их, предложив для практической работы что-то не очень сложное, и подробно объяснить последовательность выполнения рисунка. Детям должен быть виден результат их труда на уроке, а их работы не должны оставаться незавершенными.

Из индивидуальных рисунков можно создать коллективную работу (20–21), а также более внимательно и тщательно подбирать для каждого задания художественные мате-



(20) Коллективная
работа на основе
силуэтов



(22) Аня СЛОНИМСКАЯ.
Гуашевая композиция

риалы, позволяющие каждому ребенку почувствовать уверенность в своих силах. Это могут быть гуашевые композиции без прорисовки мелких деталей (22), работы, выполненные черной ручкой или черной ручкой и акварелью.

Работа черной ручкой нравится школьникам, так как ручка для них давно знакома и привычна. Ручкой можно рисовать тонкие линии, выполнять различные виды штриховки и при помощи более ярких штрихов даже исправлять неверно нарисованное. Работа, выполненная гелевой черной ручкой, позволяет размывать рисунок водой, тем самым дополняя или заменяя штриховку.

Особенно пришла по душе ребятам техника силуэта, так как силуэты, вырезанные из темной бумаги, не требуют прорисовки мелких деталей и их можно двигать по листу, пока не будет найден наиболее удачный вариант композиции. Силуэты легко объединить в групповые или коллективные композиции, которые даже у очень «слабых» учеников, как правило, бывают удачными.

Наброски с натуры

Первая четверть в 7-м классе начинается с набросков фигуры человека с натуры. Наброски выполняются различными художественными материалами: карандашом, ручкой, фломастерами, красками (без предварительного рисунка карандашом) — и не требуют аккуратности, нужны лишь быстрота, смелость, внимание и соблюдение пропорций.

Работа над каждым наброском длится от одной до десяти минут (23). На листе должно поместиться не меньше трех фигур, но рисовать можно и с обратной стороны и даже на свободных местах листа.

Перед началом практической работы учитель показывает рисунки и наброски таких художников, как В. Васнецов, П. Федотов, В. Ле-



(21) Коллективная
работа «Автопортрет
класса к Дню учителя»,
7 класс

(23) Наброски



бедев, Т. Маврина и других по своему выбору (24–26). Особенно интересно ребятам посмотреть на наброски к знакомым картинам: «Аленушка» В. Васнецова, «Вдовушка» П. Федотова.

Подростки должны приобрести творческий опыт зарисовки фигуры человека с натуры, но для этого полезно рисовать ежедневно и не только на уроке изобразительного искусства. На выполнение набросков не требуется много времени, поэтому желательно предложить ребятам домашние задания на эту тему.

Результат может быть хорошим, если ученики поймут, что при помощи набросков можно рассказать окружающим обо всем, что интересно самому художнику. Как пример можно привести репортажи датского художника



(24) В. ВАСНЕЦОВ. Крестьянин за столом. 1870-е



(25) В. ВАСНЕЦОВ. Эскиз к картине «Аленушка»



(26) Т. МАВРИНА. Торговля цветами на Цветном бульваре. 1940-е

(27) Х. БИДСТРУП
В московском метро

Херлуфа Бидструпа (27), путешествовавшего по разным городам мира и рассказавшего в зарисовках про быт и праздники Дании, Китая, России, Армении, Грузии, Парижа и Праги. Рисунки Бидструпа помогут ребятам создать свои интересные композиции. Они расскажут про изображение переднего и заднего плана в городском пейзаже, помогут быстро и смело нарисовать архитектуру, изобразить людей в движении.

Зарисовки-впечатления Москвы военного времени Татьяны Мавриной научат ребят наблюдательности, умению превращать увиденное в интересный рассказ. Маврина писала: «...рисовала незаметно, иногда в кармане пальто, иногда заходила в чужие подъезды, запоминала, чтобы дома уже написать красками... Я так натренировала свою память, что запомнила даже все затейливые узоры Василия Блаженного...».

Темы для композиции

Все детские наброски должны быть использованы при выполнении композиций на заданную тему, но также они могут рассматриваться и как самостоятельная работа, которой, например, можно проиллюстрировать школьную газету. Интересно устроить специальную выставку набросков.

Композиции в 7-м классе выполняются на самые различные темы: «Школьная перемена», «Урок физкультуры», «Бегом в школу», «Дождь в городе», «В магазине», «Час «пик» и многие другие, где требуется изображение людей в движении. Особенно интересно будет показать, как художники в прошлые века изображали сюжеты, похожие на современные, и сравнить их: современную школу со школой на картине Н. Богданова-Бельского «Устный счет. В народной школе С.А. Рачинского» (28); сцены у газетного киоска на современной улице с «Книжной лавочкой», тор-



(28)
Н. БОГДАНОВ-БЕЛЬСКИЙ
Устный счет в народной
школе С.А. Рачинского
1895



(29) В. ВАСНЕЦОВ. Книжная лавочка. 1876



(30) П. БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ. Детские игры. Фрагмент. 1560

гующей лубочными картинками, В. Васнецова (29); теперешние детские игры с «Детскими играми» на картине Питера Брейгеля (30).

Современным избалованным огромным количеством игрушек детям трудно себе представить, что в XVI веке специально изготовленные игрушки были редкостью, а рассматривать изображения более двухсот пятидесяти детей, играющих с деревяшками, костями, обручами и бочками, без сомнения, будет интересно любому ученику.

Изображать человека в движении всегда увлекательно, но наиболее интересно человек проявляет себя в танце, так как танец тесно свя-



(31) ДАША ЛАПШОВА
Русский танец



(33) У. ХЕНРИТС
Танцует Кармен
Конец XX в.



(32) Детская работа
на тему «Фламенко»

зан с национальными особенностями, историей, бытом и природой. У каждого народа и каждого времени были и есть свои любимые танцы, потому что тема эта неисчерпаема. Танцы изображали многие художники: Питер Брейгель, Альбрехт Дюрер, Эдгар Дега, Анри Матисс.

Школьникам будет интересно посмотреть работы, выполненные из разных художественных материалов и в разных техниках. Учитель

может выбрать для изображения любой танец (31), главное, чтобы тема была интересна ученикам и сам учитель смог бы интересно рассказать о танце и понятно объяснить последовательность выполнения работы.

К сожалению, в общеобразовательной школе у ребят нет возможности самостоятельно выбирать темы для композиции, к тому же на одном уроке учитель не может одновременно объяснять разным ученикам, как изображать разные танцы. Самой увлекательной для старших школьников является тема «Танец фламенко», так как музыка и движения этого танца не оставляют равнодушным ни одного ученика (32).

Фламенко — это древнейший народный танец Андалусии, но, чтобы семиклассники смогли понять и восхититься искусством фламенко, необходимо показать им видеозаписи, фотографии, афиши (33–35), а во время практической работы включить музыку фламенко в исполнении испанских гитаристов.

Пение и танец фламенко подчинены ритму гитары, стуку каблуков, ударам в бубны, щелканью пальцев и кастаньет, хлопкам в ладоши и неотделимы друг от друга. Если в классе есть дети, занимающиеся музыкой, можно предложить им прохлопать вместе с гитаристом аккомпанемент к танцу.

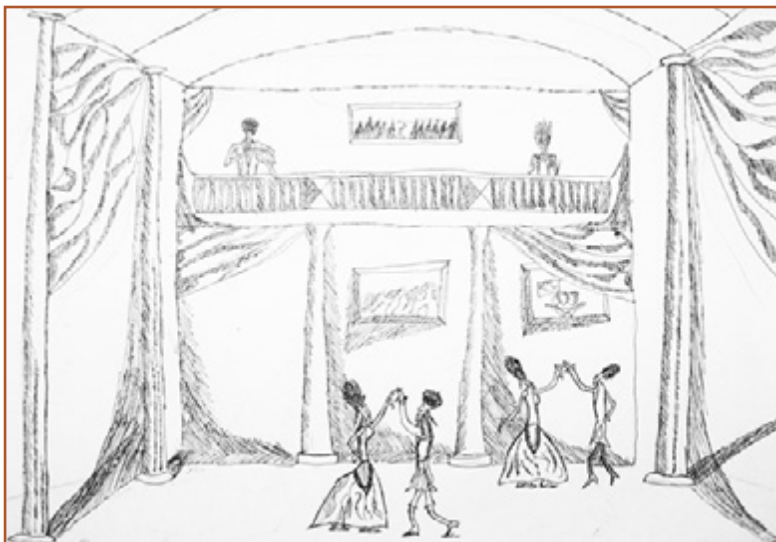
В танце большое значение имеют движения рук, они придают танцу самобытность и являются языком этого искусства: у женщин руки гибкие, извивающиеся, пальцы находятся в постоянном движении, а у мужчин движения рук строгие и четкие и рассекают воздух, как удары меча.

Верить своим наблюдениям

Ребятам, рисуящим всего один урок в неделю, к сожалению, часто приходится еженедельно заново объяснять и пропорции фигуры человека, и правила изображения его в движении. На это, естественно, тратится часть урока даже в том случае, если учитель занимается повторением пройденного материала всего в течение пяти минут. В любом классе, как на уроке математики, так и на уроке изобразительного искусства, есть ученики, быстро понимающие и запоминающие то, что рассказывает учитель, и ученики невнимательные, не умеющие видеть и наблюдать. Именно они и нуждаются в дополнительном объяснении.

Самая распространенная детская ошибка — это неправильное изображение ног. Рисунки (36–37) выполнены учениками, которые не учились рисовать до седьмого класса,

(38–39) Работы на тему «XVIII век» с ошибкой

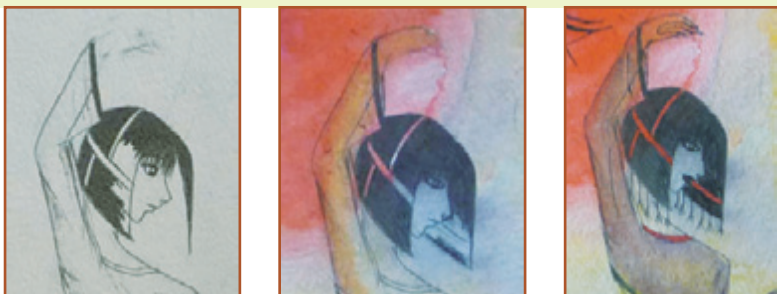


(36–37) Изображение ног с ошибкой

и поэтому они изображают человека довольно примитивно для своего возраста. Слушать объяснения учителя семиклассники соглашались далеко не всегда, так как уверены в своей правоте и считают, что учиться рисовать им просто стыдно. Чтобы убедить такого ученика рисовать правильно, можно просто попросить его встать самому в ту же позицию, которую он изобразил. Как правило, через секунду ребенок, не удержавшись на ногах, начинает падать и понимает, что далеко не каждый человек способен стоять и ходить, как балерина.

Если у учителя в силу различных причин нет возможности уделить «слабым» ученикам должного внимания, то их работы могут превратиться в карикатуры и даже в откровенное хулиганство. Однако бояться карикатурных рисунков не следует, ведь в них, так же как и в рисунках, выполненных по всем правилам, присутствуют и настроение, и характер самого ребенка.

Работы (38–39) нельзя назвать плохими, они оригинальны и по-своему интересны. Ребята постарались изобразить исторический сюжет и раскрыли тему, заданную учителем. Они изучили и исторический костюм, и прически и скомпоновали фигуры на листе формата А3. Правда, лица персонажей могут вызвать у придирчивого зрителя много вопросов (40–41). Естественно, что высший балл эти рисунки получить не могут, но лишь потому, что в пропорциях и движениях изображенных фи-



(42–44) Голова аниме, процесс исправления, голова исправленная

гур допущены ошибки, но оценка «4» будет в данном случае вполне справедливой.

Гораздо страшнее для современного учителя как средней, так и художественной школы рисунки, выполненные по канонам аниме и манги. Символически-графический язык этого жанра основан на традициях японской мультипликации и полностью лишает ребенка индивидуальности, ведь рисующему достаточно повторить готовые приемы.

Умения наблюдать и мыслить не требуется, так как образная система аниме уже разработана. Характеры персонажей изображаются при помощи пухлого или чуть вытянутого лица или лица с утяжеленным подбородком; округлых, овальных, миндалевидных или прищуренных глаз; пушистых ресниц, придающих «милому лицу» дополнительное обаяние. Рекомендуются, чтобы лицо только чуть выглядывало из «копны прически». Искажение пропорций здесь является нормой: анатомия и суставы практически не прорисовываются; голова, кисти рук и ступни — большие, а плечи и все конечности по сравнению с головой кажутся маленькими. Существует идеал красоты и у персонажей манги для девочек: тело и конечности вытягиваются и рисуются очень тонкими, особенно ноги, а голова при этом изображается маленькой.

Простота, основанная на повторении уже готового и нарисованного много раз другими, очень соблазнительна и опасна, ведь она часто увлекает и одновременно отупляет не столько плохо рисующих ребят, сколько ребят способных. Они перестают развиваться, и учителю приходится уговаривать ученика верить



(40–41) Карикатурные изображения



(45–46) Порядок работы над композицией «Фламенко»



себе и своим наблюдениям и даже запрещать рисовать подобные изображения (42–44).

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЫПОЛНЕНИЯ РАБОТЫ

И графическая и живописная работы начинаются с набросков, выполняемых с натуры. Можно использовать видеозаписи или попросить позировать тех учеников, которые занимаются танцами. Несколько набросков (45–46) переносятся простым карандашом на лист формата А4 или А3 (по выбору учителя). Для графической работы размечаются детали фигуры, а после выполнения карандашного рисунка композиция дорабатывается черной тушью или гелевой ручкой.

Чтобы композиция, выполненная гуашью, получилась более выразительной, необходимо ограничить палитру. После перенесения набросков на лист формата А3 фон закрашивается так, чтобы мазки на фоне повторяли движение фигур. Сами фигуры закрашиваются короткими мазками, повторяющими нарисованное движение. Затем немного прорабатываются черты лица и мелкие детали фигур.

Тема «Балет» в 7-м классе, в отличие от третьего, редко получается удачной. Связано это с тем, что мальчиков этого возраста тема уже не интересует, а девочки слишком увлекаются деталями, забывая о главном — языке и душе танца. Наброски, выполненные при просмотре видеофрагментов, как правило,

получаются гораздо интереснее, чем при длительной работе на эту тему (47).

Длительная работа в средней школе выполняется в несколько этапов. (48–50) Каждый этап длится приблизительно половину урока (зависит от уровня подготовки учеников). Если ученик пропустил какой-нибудь урок, ему необходимо упростить задание: разрешить нарисовать меньшее количество фигур; не изображать много мелких деталей; менее подробно прорабатывать фон.

(47) **Наброски по теме «Балет»**

Первый этап может оказаться самым сложным, хотя ребятам надо только разметить фигуры на листе простым карандашом. Некоторые ученики намечают все фигуры одного размера: или слишком маленькие, или слишком большие, забывая о переднем и заднем плане; забывают про линию горизонта, и фигуры получаются летящими, но совсем не так, как у Марка Шагала.

На втором этапе намеченные прямые линии надо превратить в движущиеся: на месте прямых линий очень быстро наметить любое движение тела и рук. Чтобы неуверенные в себе ученики стали смелее, можно использовать игровой момент — предложить им наметить эти линии с закрытыми глазами.

На третьем этапе карандашом на намеченных линиях с соблюдением пропорций выстраивается фигура человека, стираются линии построения, намечаются костюм и прическа.

На четвертом этапе фигуры и мелкие детали прорисовываются черной ручкой.

Если работа выполняется акварелью и ручкой, то на *пятом этапе* весь лист покрывается тонким слоем акварели, причем краски можно смешивать прямо на листе. Когда лист высохнет, прорабатывается пейзаж или интерьер. Если фигуры были прорисованы гелевой ручкой, то рисунок немного расплывется, создавая объем.

Дальнейшие этапы каждый ученик выполняет с разной скоростью. Доработка ручкой и акварелью быстрее получается у мальчиков, так как их меньше интересуют мелкие детали и украшения. Девочек учителю необходимо ограничивать во времени, в противном случае они могут настолько увлечься мелкими деталями, что потратят на завершение работы гораздо больше времени, чем запланировал учитель.

Композиции на тему «Человек в движении» увлекают учеников, доставляют им радость и позволяют гордиться собой. Работы детей могут стать частью выставок к Дню учителя, к Новому году, к 8 Марта или демонстрироваться на стендах в кабинете изобразительного искусства и на тематических выставках. Особенно приятно, когда и родители оценят по достоинству работы своих детей и повесят их дома на видном месте.

(48–50) **Порядок работы над композицией «Египетский танец»**

Интерактивная доска MimioBoard



Простота и удобство интерактивных технологий Mimio.
Лучший способ учить и лучший способ учиться!



Новое интерактивное устройство, сочетающее все преимущества интерактивной приставки MimioTeach и высококлассной маркерной доски.

Поставляется полностью готовым к работе, поддерживает беспроводную связь и легко интегрируется с другим оборудованием MimioClassroom.

Новая интерактивная доска MimioBoard имеет все функции и интуитивно понятный интерфейс интерактивной приставки MimioTeach, пользующейся отличной

репутацией, являясь при этом надежным стационарным решением. Система способна работать как в проводном, так и в беспроводном режиме, что устраняет необходимость использовать кабели, Bluetooth или выполнять специальные настройки оборудования. Износостойкая магнитная поверхность ceramicsteel™ легко выдерживает эксплуатацию в сложных условиях класса. Возможность сухого стирания надписей позволяет использовать MimioBoard как обычную маркерную доску.

Комплект поставки включает программное обеспечение MimioStudio (для Windows, MacOS и Linux). Это полнофункциональное решение для интерактивного обучения обеспечивает легкую интеграцию доски с другими продуктами MimioClassroom и содержит множество удобных инструментов, в том числе Блокнот, Галерею и мастер ActivityWizard, для создания увлекательных интерактивных уроков.

Продажа оборудования, консультации и обучение:

<http://www.mimioclass.ru>

8 (800) 5555-33-0

Звонок по России бесплатный

ООО «Рене» — генеральный дистрибьютор Mimio в России



mimio[®]
a better way to learn

годовая подшивка журнала «ИСКУССТВО»

ПОЛНАЯ ПОДБОРКА БУМАЖНОЙ ВЕРСИИ ЖУРНАЛА
НА КОМПАКТ-ДИСКЕ ЗА **2011** ГОД



Цена с доставкой – **699 РУБ.**

Вы можете оформить заказ:

- на сайте shop.1september.ru
- по электронной почте podpiska@1september.ru
- по телефону **(499) 249-47-58**

Также можно приобрести:

ПОДШИВКИ ИЗДАНИЙ
НА КОМПАКТ-ДИСКАХ ЗА 2006–2010 ГОДЫ

Цена диска одного года с доставкой:

2006, 2007 год – **299 РУБ.**

2008, 2009 год – **399 РУБ.**

2010 год – **499 РУБ.**

ВИДЕОЗАПИСИ ЛЕКЦИЙ И МАСТЕР-КЛАССОВ
ВЕДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ

Цена с доставкой – **от 299 РУБ.**

ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

ТАРИФНЫЕ ПЛАНЫ НА ПОДПИСКУ

1-е полугодие 2013 года

Максимальный – 1254 руб.

бумажная версия (по почте) + CD + доступ к электронной версии на сайте

Оформление подписки – на сайте www.1september.ru или на почте по каталогам:
«Роспечать» – индекс 32584 (для индивидуальных подписчиков и организаций)
«Почта России» – индекс 79067 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

Оптимальный – 594 руб.

электронная версия на CD (по почте) + доступ к электронной версии на сайте

Оформление подписки – на сайте www.1september.ru или на почте по каталогам:
«Роспечать» – индекс 26110 (для индивидуальных подписчиков и организаций)
«Почта России» – индекс 12688 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

Экономичный – 300 руб.

доступ к электронной версии и оформление подписки на сайте www.1september.ru

Бесплатный – 0 руб.

доступ к электронной версии на сайте www.1september.ru для педагогических работников образовательных учреждений, участвующих в Общероссийском проекте «Школа цифрового века»



Бумажная версия
(доставка по почте)



CD с электронной версией
журнала
и дополнительными
материалами
для практической работы
(доставка по почте)



Электронная версия в Личном
кабинете подписчика
на сайте www.1september.ru
Дополнительные материалы
включены



Пользователям электронной
версии высылаются по почте
подтверждающие документы

МАКСИМАЛЬНЫЙ тарифный план

ОПТИМАЛЬНЫЙ тарифный план

ЭКОНОМИЧНЫЙ тарифный план

При оформлении подписки на сайте www.1september.ru оплата производится по квитанции в отделении банка или электронными платежами on-line





Общероссийский проект

Школа цифрового века

Интернет-сопровождение проекта – Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

2012/13
учебный год

Предметно-методические материалы

Дистанционные модульные курсы

**Бесплатно, адресно
каждому учителю!**

Участие образовательного учреждения в проекте «Школа цифрового века» в 2012/13 учебном году позволяет каждому педагогическому работнику получать в свой Личный кабинет на сайте www.1september.ru предметно-методические журналы Издательского дома «Первое сентября» и проходить дистанционные модульные курсы по Программе развития профессионально-личностных компетенций педагога.

Заявки принимаются от образовательных учреждений.

Прием заявок открыт до 30 ноября.

Оргвзнос за участие в проекте в течение всего 2012/13 учебного года – 4 тысячи рублей.

Величина оргвзноса не зависит от количества педагогических работников в образовательном учреждении.

Педагогическим работникам образовательного учреждения предоставляются документы, подтверждающие участие в проекте.

**Прием заявок
от образовательных учреждений**

на сайте

digital.1september.ru



Общероссийский проект «Школа цифрового века» по комплексному обеспечению образовательных учреждений методической интернет-поддержкой разработан в соответствии с Федеральной целевой программой развития образования на 2011–2015 годы и направлен на развитие инновационного потенциала образовательных учреждений: вовлечение педагогических работников в цифровое образовательное пространство, повышение эффективности использования современных образовательных технологий (в том числе информационно-коммуникационных технологий) в профессиональной деятельности