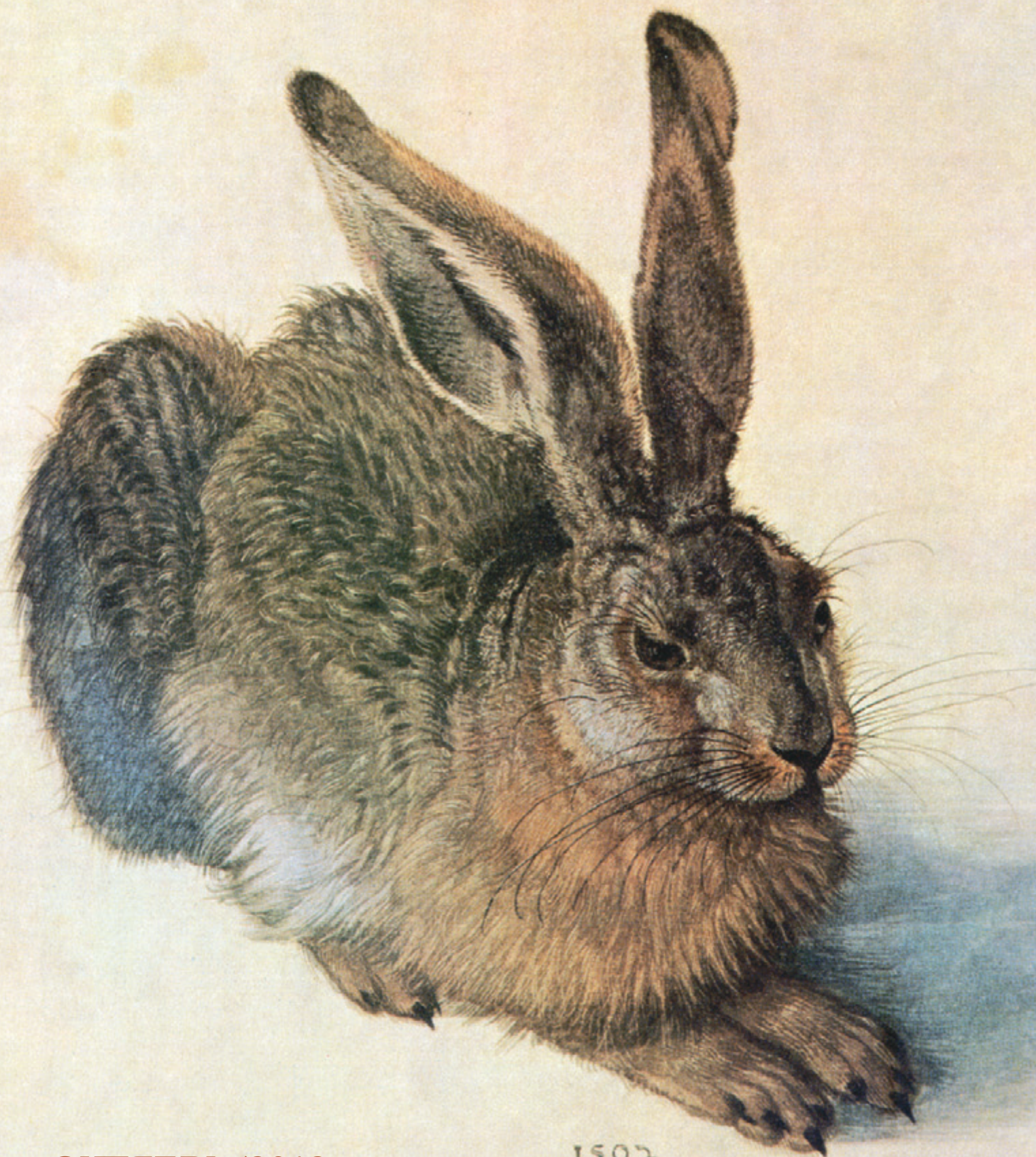


ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA



ОКТАБРЬ/2012

1502



ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 9 (482)
ОКТАБРЬ/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:
Альбрехт ДЮРЕРА. Молодой заяц

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

Роспечать:
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 12.09.12, фактически 12.09.12
Заказ № Тираж 18 842 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, Ис-
кусство, История, Классное руководство и воспитание школь-
ников, 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	Странствия «бывших вещей» ВЫСТАВКА НА «ВИНЗАВОДЕ»	3
Виктория ХАН-МАГОМЕДОВА	Зверев в огне ВЫСТАВКА В НОВОМ МАНЕЖЕ	4
Виктория ХАН-МАГОМЕДОВА	Русские и немцы. 1000 лет истории, искусства и культуры ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ	8
Вера СОБКО	Новый век, новые идеи ВЫСТАВКА В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ ХУДОЖНИКА	12

УРОК МХК

Анастасия ЛОСЕВА	Жанр ню в русском искусстве XIX — начала XX века ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ	15
---------------------	---	----

ТЕТ - А - ТЕТ

Янина БЕЛОШАПКИНА	Джованни Баттиста Тьеполо «Пир Клеопатры» ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ	20
----------------------	--	----

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

Янина БЕЛОШАПКИНА	Творец собственной вселенной ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА	26
----------------------	--	----

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Елена МЕДКОВА	Космос классицизма ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА	40
Александр МАЙКАПАР	Ганс Гольбейн. Послы и их послания ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ	52

УРОК ИЗО

Ольга СКУРАТОВА	Цветочек аленький ВЛАДИМИРСКАЯ ВЫШИВКА НА УРОКАХ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ	56
--------------------	--	----



На CD-диске вы найдете
приложения ко всем
материалам номера

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Странствия «бывших вещей»

ВЫСТАВКА НА «ВИНЗАВОДЕ»



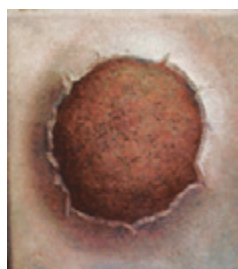
Выпирание 1
2010



Дыра, забитая досками
2011



Ситуация
2000-е



Выпирание 2
2010

Андрей Гросицкий (р. 1934) — известный представитель нонконформизма 1970-х, участник знаменитых, противостоявших официальным нормативам выставок: в Доме культуры ВДНХ в 1975 г., в квартире-мастерской художника М. Одноралова, в Выставочном зале МОСХа на Беговой в 1976 г. И в наши дни мастер, ставший классиком отечественного искусства, сохраняет верность найденной в 1970-е годы уникальной творческой манере. В этом убеждает выставка «Материи и материалы» в галерее POP/OFF/ART на «Винзаводе». «Замок и ключ», «Застрявшие», «Луна»... Лишенные функциональности, бросовые вещи преобразились, обрели новое значение, иное звучание.

Гросицкий использует старые, вышедшие из употребления предметы: мясорубки, трубы, раздавленные жестяные консервные банки, покрытые ржавчиной ключи, замки, выдавленные тубики краски... И создает нечто вроде «живописных рельефов», прописывая их, наделяя новым качеством, исследуя метаморфозы жизни и смерти. Причем эти предметы агрессивно заявляют о себе, выходят за рамки холста, образуют сложные выпуклые напластования. Используемые вещи хранят воспоминания о событиях прошлого, рожают ностальгические чувства.

Важную роль в его работах играет фактура. Трудно представить другого художника, который умел бы так поразить удивительной красотой поверхности простой вещи, тронутой ржавчиной.

Если говорить о предшественниках Гросицкого, попытаться найти любопытные аналогии в истории искусства, можно, например, назвать живописные цветоконструкции братьев В. и Г. Стенберга и К. Медунецкого. Цветоконструкции выполнялись ими с использованием разных по цвету металлов: меди, белой жести, алюминия, черного металла на офактуренном поле. На одной из цветовых конструкций вдавлены в офактуренную плоскость разные формы и детали из этих материалов, а также из стекла. А американский художник Джим Дайн получил известность за компоновку взятых из повседневной жизни предметов: галстуков, вещей домашнего пользования, инструментов, представленных на фоне живописных текстур.

Но Гросицкий изобрел совершенно иной метод. Он использует не новые, а бросовые, бывшие в употреблении предметы, сами по



Черный
объект
2011

себе весьма колоритные (особенно в советскую эпоху). И в результате взаимодействия с живописью, их взаимопроникновения первоначальный источник (материал, предмет) трансформируется, обретает новую жизнь, предстает в ином качестве. Хотя какие-то его характерные особенности из прошлого у новых «персонажей», например слои ржавчины, шероховатость, специально подчеркиваются. Более того, каждый его персонаж наделяется каким-то тайным смыслом и рождает самые неожиданные ассоциации.

Гросицкий дает новое понимание формы предмета. Его работы — нечто среднее между живописью, скульптурой и ассамбляжем. Используемые предметы помогают ему реализовывать фантазии и исследовать загадочную жизнь вещей.

Гросицкого нельзя назвать представителем поп-арта. Скорее его можно охарактеризовать как очень своеобразного метафизика. Хотя художник препарирует банальность, используя бывшие в употреблении вещи, он делает это по-своему. Он не воспринимает покалеченные, смятые предметы как самоочевидные, а видоизменяет их, заставляя зрителя пересмотреть свое отношение к миру вещей.

Творчество Гросицкого рождает много вопросов. Что является сюжетом его произведений? Эксцентричны ли его творения? Становится ли в них реальный мир абсурдным? Как материальное превращается в духовное? И очень приятно, рассматривая работы на выставке, находить свои ответы на эти вопросы.

На выставке в галерее POP/OFF/ART демонстрируются и недавно появившиеся работы художника. Возможно, это свидетельствует о начале нового периода в его творчестве.



A. J. Brown
57

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Зверев в огне

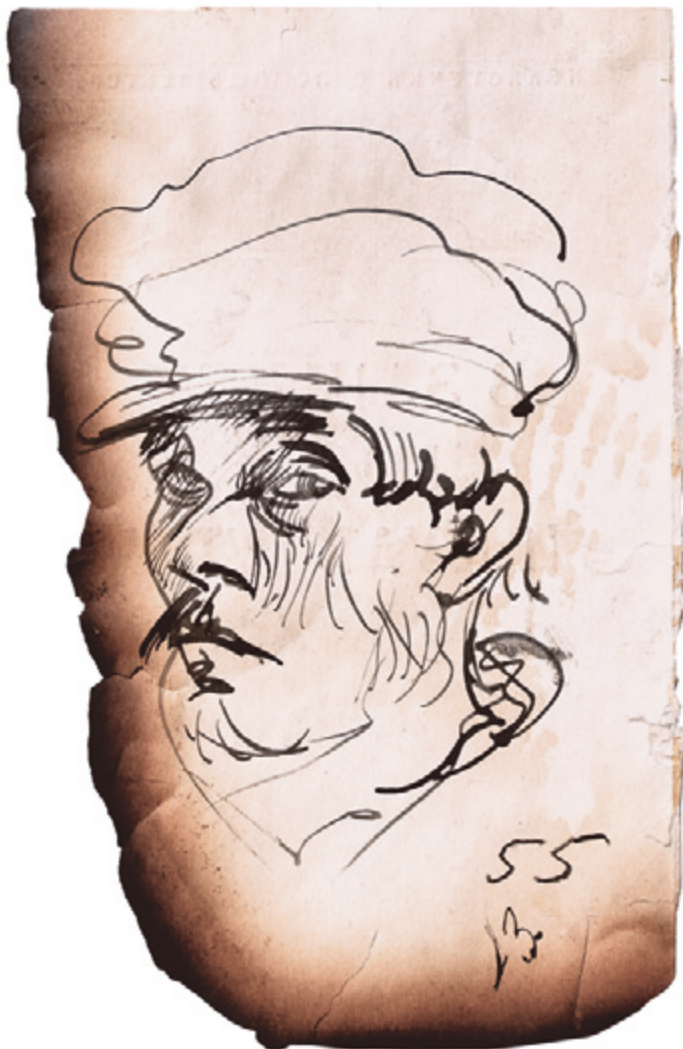
ВЫСТАВКА В НОВОМ МАНЕЖЕ

◀ Портрет Наташи
Костаки с розовым
бантом
1957

История с восставшими из пепла графическими работами выдающегося художника-нонконформиста Анатолия Зверева (1931–1986) может стать сюжетом детективного романа.

Летом 1976 года у известного коллекционера Георгия Костаки во время пожара на подмосковной даче в Баковке сгорели произведения художников-нонконформистов. И каким-то таинственным, непостижимым образом удалось спасти около двухсот работ Зверева, дружившего с семьей Костаки на протяжении многих лет. В течение длительного времени они лежали в папках, плотно спрессованными в стопки, поэтому остались неповрежденными, обгорели лишь края листов. Через три года Костаки уехал из России, а листы около двадцати лет оставались забытыми, невостре-

Автопортрет
1958



бованными, пока их не обнаружила в кладовке дочь коллекционера художница Наталья Костаки.

Работы Зверева, создававшиеся быстро, спонтанно, часто без соблюдения технологических норм (отсутствует грунтование, проклеивание), требовали серьезного вмешательства реставраторов, особенно после пожара. Освоив новую для себя профессию, трудоемкие работы по реставрации осуществила сама Наталья Костаки, которой помогли разные специалисты.

Наконец никогда не демонстрировавшиеся произведения Зверева появились на выставке в Новом Манеже, организованной галереей Полины Лобачевской и Натальи Опалевой. Экспозиционное решение выставки «Зверев в огне» весьма необычно. В темном зале представлены обгоревшие работы Зверева, быстрые наброски — карандаш или тушь, акварельные и гуашевые портреты в черных стеклянных стеллажах. Обожженные края листов воспринимаются как специальный художественный эффект, усиливающий выразительность рисунков. То, что они помещены на стекло, придает им еще больше драматизма. А в светлом зале «Семья Костаки в России» демонстрируются портреты и пейзажи. Другой образ, другой настрой, и воспринимаются работы иначе.

В третьем зале на экране с помощью сложных технологических приспособлений можно увидеть рисунки в очень сильном увеличении, просматриваются мельчайшие детали, штрихи. Ощущение странное, словно нарушаешь какие-то запреты и без разрешения вторгаешься в творческую кухню художника. Наконец, в кинозале демонстрируются два фильма про Зверева.

«Моя живопись — образ моей жизни. Зеркало человека, каким я являюсь, вместе с моими слабостями», — писал Роже Бисьер, отец экспрессивной абстракции парижской школы. Эти же слова можно отнести к Звереву, чья опасная, бездомная, бесшабашная жизнь и творчество неразделимы. Даже дебоши его были экспрессивны и артистичны.

Зверев разрушал себя алкоголем. У жившего впроголодь, но свободного и независимого художника можно было купить работы за бутылку водки. Быть может, такое беспрютное существование, являвшееся протестом против официоза и фальши, во многом объясняет раскованную, стихийную природу его искусства.

Вот как охарактеризовал творчество Зверева известный искусствовед Александр Каменский: «Любая из его даже мимолетных импровизаций... обладает безукоризненной



Экспозиция выставки



Автопортрет
1959

законченностью и равновесием всех частей. Конечно же, этот художник идет от линии московской живописи, которая представлена именами Константина Коровина, Роберта Фалька, Артура Фонвизина. Зверев не повторяет никого из них, его буйные цветовые вихри живут своими законами, которые, однако, больше всего тяготеют к классическим принципам красоты и живописного совершенства».

Но не только. Зверев создал очень личностную версию экспрессионизма и абстракционизма. Его вдохновенная, виртуозная авторская манера всегда узнаваема. Впервые показанные на выставке абстракции в супрематической манере, ранние работы 1950-х гг., добавляют новые штрихи к уже известной картине его творчества.

В автопортретах (тушь, карандаш) Зверев предстает иногда одиноким странником, мечтателем. А иногда в них прочитывается тоска и боль, какая-то дикая сила. Это особая страница в его искусстве. В автопортретах через самоанализ он искал человеческую сущность.

Зверев был одиночкой, не входил ни в какие группировки. Его невозможно причислить к какому-то направлению. Этот стихийный экспрессионист очень органично впитал и трансформировал разные стили. Важная особенность его творчества — импровизационность проявлялась независимо от того, какую технику он использовал: акварель, карандаш или масло. Порой очень трудно представить, что некоторые импровизационные рисунки созданы с помощью очень сложной технологии.

Зверев работал в разных жанрах, но особенно любил писать женские портреты. Почти во всех его персонажах угадывается трагическое начало. Часто это портреты красивых женщин с каким-то внутренним надломом, чья жизнь не сложилась. Художник умел обнаруживать в персонажах скрытое напряжение. Большое значение имело даже не сходство, не выявление психологических особенностей, а способность передать «сокровенную тайную личину». Эти портреты можно прочитывать как отражение его собственного бытия.



Он всегда творил новую образность. А отсутствие необходимых материалов вынуждало его постоянно менять манеру.

Очень красивая выставка открывает новые грани в творчестве художника, остававшегося загадкой даже для друзей, и помогает проникнуть в его творческую лабораторию, такую непредсказуемую и оригинальную.





Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Русские и немцы 1000 лет истории, искусства и культуры

◀ К.Д. ФРИДРИХ
На паруснике
1818. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

«Г ермания и Россия. Вместе строим будущее» — таков девиз Года Германии в России (2012–2013). Год открылся грандиозной выставкой в отреставрированных залах бывшей Городской думы, бывшего Музея Ленина, ныне выставочного комплекса Государственного исторического музея. Более семисот экспонатов из 75 немецких и российских собраний сгруппированы по те-

мам: «Дипломатия», «Торговля», «Политика», «Наука», «Художественные контакты», «Архитектура. Взаимовлияния»... Картины, скульптуры, гравюры, рисунки, макеты, предметы декоративно-прикладного искусства, письма, грамоты, документы, фильмы, видеоматериалы исследуют и демонстрируют отношения двух стран с исторической, политической, научной, культурологической точек зрения.

Визуально наиболее притягателен раздел «Художественные контакты». Особенно много портретов, хорошо известных и неизвестных, напоминающих о династических связях двух стран. Демонстрируются полотна Вар-



Ф. ОВЕРБЕК
Триумф религии
в искусстве
1843. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

Кодекс Эгберта

Ок. 980 г. Национальный археологический музей, Чивидале, Италия



американского броненосца (1820), гербарные образцы Г.И. Лангендорфа (XIX в.) или Список о правильном ведении торговли для немецкого двора в Новгороде (1346). Великолепные рукописные книги Псалтирь Эгберта (907) и Изборник князя Святослава (1073) представляют портреты русско-немецких семейств. Есть на выставке Рождественская пирамида, скульптуры из вертепов, русские и немецкие игрушки начала XX столетия. А предметы из археологических раскопок — пример археологических войн между двумя странами.

Чтобы сориентироваться в сложных тематических разделах, надо читать экспликации. Выделяются отдельные произведения, связанные с той или иной темой. Так, тему дипломатии иллюстрируют роскошный портрет дипломата барона Сигизмунда Герберштейна (XVI в.), написавшего бестселлер своего времени «Записки о Московии», и «Портрет гренадера Родионова» (1-я четв. XIX в.) не-

**НЕИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ ХУДОЖНИК
Гренадер Свирид Редиванов (Родионов) из Москвы**

Первая четверть XIX в. Повторение по оригиналу немецкого живописца И.К. МЕРКА

Государственный музей-заповедник «Царское Село»



нека, Кипренского, Овербека... Многие показаны впервые, как, например, картина известнейшего художника-романтика Каспара Давида Фридриха «На паруснике», которую Николай I купил в мастерской Фридриха в 1820 г. в подарок супруге Александре Федоровне.

Тему литературы иллюстрируют автографы Гёте, Шиллера, Тютчева и сделанные в Германии черновые записки Достоевского к роману «Бесы».

Порой встречаются здесь и весьма необычные экспонаты, например чучело южно-



Д. ДОУ
Портрет императрицы Александры Федоровны
Вторая половина 1820-х. Государственный исторический музей

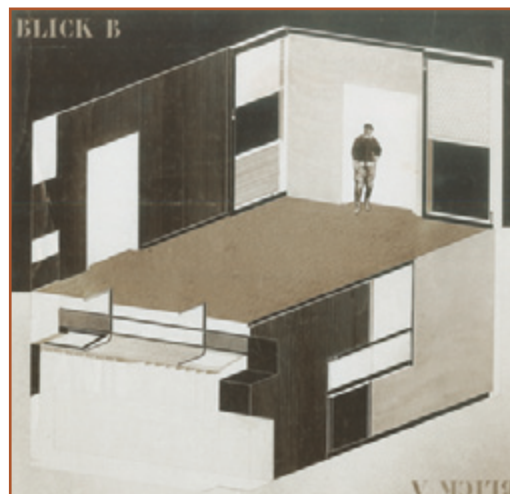


НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК
Портрет барона Сигизмунда Герберштейна
Вторая половина XVI в. Замок Герберштейна, Австрия

11 ● Л. ЛИСИЦКИЙ
Павильон пушнины и охоты на
Международной выставке в Лейпциге
1930



ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ
Проект зала конструктивистского искусства
на Международной выставке в Дрездене
1926



известного художника с оригинала немецкого живописца. Это один из 55 «длинных грендеров», подаренных Петром I полку великанов короля Фридриха-Вильгельма I в благодарность за гостеприимство.

Крупные рельефные панели XIV в., изображающие русских охотников на пушного зверя, напоминают о торговых связях в эпоху Средневековья.

Иногда на выставке в Историческом музее обнаруживаются неожиданные культурные параллели между двумя странами. Жаль, что маленький зал, посвященный Второй мировой войне, получился таким невнятным, приглаженным, с неубедительными экспонатами: фотографиями мест сражений и панно с фрагментами фресок церкви Успения Пресвятой Богородицы в Волотове (XIV в.), уничтоженной во время Великой Отечественной войны и восстановленной из мельчайших кусочков.

Особенно впечатляет архитектурный раздел с планами, чертежами, фотографиями и деревянными макетами, позволяющими проводить параллели, сопоставлять, проследить взаимовлияния в постройках русских и немецких архитекторов.

Специальный зал посвящен Элю Лисицкому, внесшему огромный вклад в становление современного выставочного дизайна. На международной выставке «Пресса» в Кёльне (1928) он впервые применил новый способ показа агитационного материала, использовав оригинальную свободную планировку павильона без разделения на залы и впервые продемонстрировав движущиеся установки. А на выставке «Гигиена» в Дрездене (1930) Лисицкий придумал особый прием, заставлявший зрителей двигаться по выбранному им маршруту. В этом же зале представлены редкие материалы с выставок

в Германии, оформленных Лисицким, показывающие его нововведения в области экспонирования.

Несмотря на мозаичность проекта, выставка воспринимается как нечто целостное благодаря продуманному концептуальному дизайну Юрия Аввакумова.

ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ
Фотомонтаж
1929. Международная
выставка «Фильм и
фотография». Штутгарт



Вера
СОБКО

НОВЫЙ ВЕК, НОВЫЕ ИДЕИ

ВЫСТАВКА В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ ХУДОЖНИКА

На выставке с неожиданным названием «Научное искусство» экспонировались работы участников Первой международной научно-практической конференции «Научное искусство», которая состоялась в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по инициативе философского, химического и биологического факультетов. Конференция была чрезвычайно представительной. В ней приняли участие художники, искусствоведы и ученые из 19 стран: Австралии, Канады, Великобритании, Японии, Южной Кореи, Германии, Нидерландов, США, Италии, Ирана, Турции, Индии и др.

Термин «Science Art» — «научное искусство» в искусствоведческой и философской

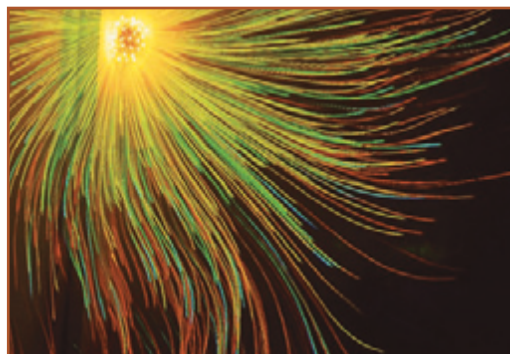
литературе стал применяться с конца XX века, хотя впервые его произнес в своей лекции 1939 года создатель электронной музыки композитор Эдгар Варез. На первый взгляд, в самом этом термине заложены взаимоисключающие понятия, поскольку наука оперирует логическими категориями, а искусство — эстетическими. Наука связана с рациональным типом сознания, а искусство обусловлено воображением, интуицией. Если задачей науки является постижение истины в ее реальной, объективной интерпретации, то сверхзадача искусства состоит в выявлении ценностей и смыслов человеческого существования.

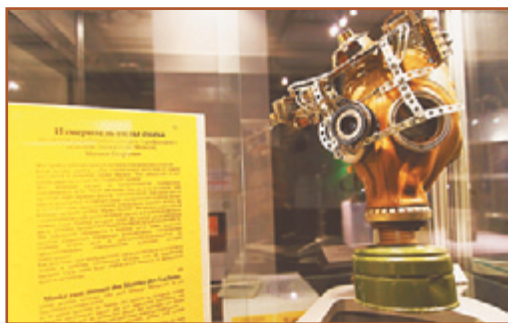
Тем не менее обе сферы деятельности имеют много общего. И наука, и искусство являются средством активизации и нормализации умственных процессов. В основе как науки, так и искусства лежит творчество. Визуально-образные формы познания характерны для обеих форм творческой деятельности. Более того, научные идеи, приобретая завершенную форму, становятся эстетическими. Не зря математики часто говорят о красоте формул.

Разделение общих представлений о мире на науку и искусство возникло в исторически обозримом прошлом, его не знали древний и античный мир. Более того, творцы эпохи Возрождения нередко являлись одновременно и учеными, и художниками. Сейчас многие философы приходят к выводу, что профессиональная детализация знаний искажает и обедняет наше представление о мире и что возникла необходимость более общего, глобального восприятия действительности. Поэтому синтез методов науки и искусства поможет восстановить утраченную их разделением целостную картину мира.

В этом смысле многие исследователи в качестве предтечи научного искусства называют прикладное, крестьянское творчество, которое максимально точно отражает результат познания человеком окружающего мира.

Фотографии с выставки





Хотя научное искусство часто рассматривают как сравнительно недавно возникшее направление, тем не менее историкам культуры хорошо известны случаи влияния научного знания на развитие живописи, архитектуры, скульптуры и музыки. Благодаря техническим достижениям в XIX веке возникли совершенно новые виды искусства — фотография и кинематограф. А в музыке благодаря физическим представлениям о частоте звука удалось выровнять соотношения между интервалами и создать темперированный звукоряд.

Открытие волновой природы света во многом повлияло на творчество импрессионистов и заставило по-новому взглянуть на сам процесс зрительного восприятия. В наиболее радикальной форме спектральное многообразие цвета представлено в работах пуантилистов. И если все предыдущее классическое искусство соответствовало постулатам классической ньютоновской физики об упорядоченном, исчисляемом мире, то лавина открытий на рубеже XIX–XX вв. (рентгеновское излучение, радиоактивность, психоанализ, теория относительности) опрокинула прежние представления о незыблемой картине мира и стала стимулом для возникновения разнообразных художественных течений. Футуризм, фовизм, экспрессионизм, дадаизм, кубизм, сюрреализм сменяли друг друга с поразительной быстротой. Крах классической физики требовал отказаться от рационализма и логики и заставлял верить в иррациональность и абсурдность бытия.

Стремительное развитие науки влияло не только на использование новых технологий, но и на идейную, смысловую составляющую искусства. Многие представители модернизма и конструктивизма начала XX в. воплощали свои представления об эстетике на фундаменте науки. Мысль о синтезе науки и искусства, о передаче знаний в пластическом образе вдохновляла творчество В.В. Кандинского, К.С. Малевича и многих других авангардных художников. Их стараниями в 1920-е годы была создана Государственная академия художественных наук (ГАН), в которой представители точных наук изучали законы конструкции и восприятия пространственных искусств.

Похожие задачи ставил Вальтер Гропиус, основатель «Баухауз» в Германии, куда впоследствии переехал работать Кандинский. Стремление «поверить алгеброй гармонию» присуще представителям послевоенной геометрической абстракции. Возникшие в США кинетическое искусство и искусство оп-арта послужили основой для разработки некоторых визуальных тестов в гештальт-психологии.

Постиндустриальное общество, в котором мы живем, создало новые формы творчества, основанные на ранее не известных технологических принципах. Широкое распространение компьютерных и цифровых технологий стало стимулом для развития компьютерной графики, алгоритмической живописи, интерактивной инсталляции, роботизированной скульптуры, голографических перформансов и прочих направлений видеоарта.

Современное технологическое искусство отличает принципиально иная эстетика. Уже дадаисты, и прежде всего Марсель Дюшан, утверждали свое право превратить в искусство любой готовый объект. Синтез науки и искусства можно рассматривать как процесс ноосферный, и интуиция художника способна воспринимать те природные структуры, которые царят в микро- и макрокосме. Именно поэтому Европейский центр ядерных исследований (ЦЕРН) в свое время учредил пре-



мию для художников, чьи работы посвящены физике элементарных частиц.

Проблема взаимопроникновения разных форм познания волновала академика Б.В. Раушенбаха, по инициативе которого в 1996 г. в Суздале состоялась конференция «Языки науки — языки искусства», где знаменитый физик отметил, что логический подход предоставляет художникам не меньше новых возможностей, чем внелогический — ученым. Ведь по большому счету искусство в своем идеальном варианте выражает воззрения эпохи.

Выставка «Научное искусство» проходила в просторном цокольном зале ЦДХ. Само пространство выставки было решено достаточно необычно. В полутемном помещении локально освещались арт-объекты, тем более что визуальное восприятие и смысл многих произведений зависел от световых спецэффектов. Чтобы подчеркнуть давнюю связь науки с искусством, на выставке были представлены иллюстрации ведущих художников журнала «Химия и жизнь»: Юрия Ващенко, Владимира Любарова, Гарифа Басырова.

Из живописных работ экспонировались картины Александра Панкина, разрабатывающего в своем творчестве идеи Малевича, — в частности тему «Черного квадрата», и при этом использующего математический подход в анализе супрематических построений.

Пожалуй, наибольшее внимание посетителей привлекли работы Константина Худякова. Его стереодисплей «Ухо» выполнен с помощью цифрового фотомонтажа совместно с технологом Алексеем Горячевым. Создается иллюзия реального объема, чем-то напоминающего 3D фильма, но гораздо более полная и глубокая, позволяющая видеть множество визуальных подробностей. А художественное восприятие этой смонтированной картины делает ее не просто объектом, демонстрирующим возможности цифровой оптики, но произведением искусства. Кроме того, Константин Худяков представил два варианта цифровой скульптуры «Череп», который выглядел совсем не устрашающе, а изысканно и загадочно, напоминая своей детальной проработкой ювелирное украшение.

Многие произведения наноарта надо было смотреть в действии. Феррофлюидные скульптуры Сачико Кодاما, повинувшись незаметным движениям автора, моментально меняли свою конфигурацию и положение в пространстве. Ощущение быстротечности и неустойчивости происходящего как нельзя более точно соответствует наступившему динамичному столетию. Тот же эффект искусства, творящегося на наших глазах, относится и к перформансу Юлии Боровой. Она расплавляет кристаллы ацетата натрия, который, вторично кристаллизуясь при

застывании, генерирует поистине космические звуки по заданному компьютером алгоритму. Художник Тамара Зиновьева демонстрировала на компьютерной установке взаимную связь цветового изображения и электронного звучания разнообразных фигур и линий. Можно сказать, что она вплотную приблизилась к мечте Александра Скрябина о создании цветковых симфоний.

Многие работы были пронизаны юмором. Наверное, в этом просматривается желание приблизить искусство к зрителю, сделать его более доступным и в то же время, воздействуя на эмоции, пробудить мысль. Забавны работы Лизы Котоминой «Прибор для измерения ширины улыбки» и «Прибор для измерения грусти». К.В. Карташевский сконструировал скульптурную композицию под названием «Мой мир», где произвольно меняется угол наклона увеличительного стекла, сквозь которое рассматриваются объекты. Художник дает понять, что найти единую точку зрения зачастую невозможно.

В конференции участвовали представители различных практик актуального искусства, и это свидетельствует о том, что в настоящее время осуществляется широкое междисциплинарное сотрудничество во многих областях деятельности. Причины взаимной интеграции науки и искусства кроются в сближении научной и художественной форм познания. Человеку свойственно стремление к наглядности, так как большую часть знаний о внешнем мире он получает в результате анализа зрительной информации.

Научное искусство заимствует у науки вкус к исследовательскому поиску и умение формулировать актуальные вопросы, а также способствует преобразованию мыслительных конструкций в художественные образы. Искусствоведы напомнили о том, что именно художники могут выйти за пределы научно-технического описания мира и предложить новые стратегии исследования бытия.



Анастасия
ЛОСЕВА

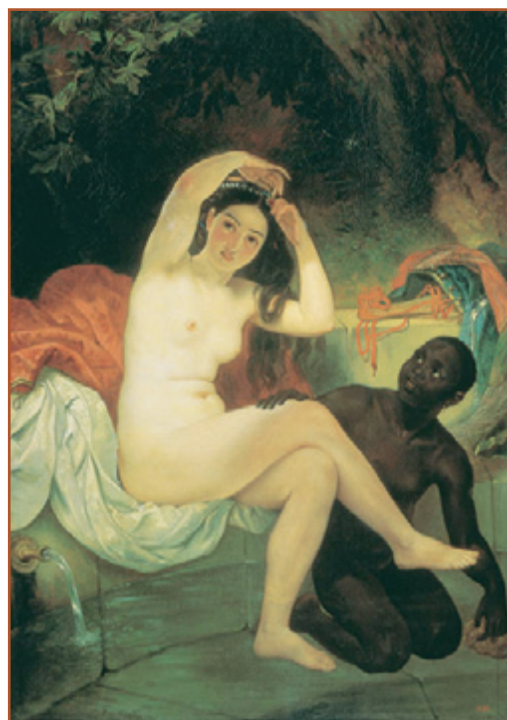
Жанр ню в русском искусстве XIX — начала XX века

ЗАДАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ

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

Перед вами ряд картин жанра ню, то есть изображений обнаженной натуры.

- К.П. БРЮЛЛОВ. «Вирсавия» (1832) **(1)**.
 А.Г. ВЕНЕЦИАНОВ. «Туалет Дианы» (1840) **(2)**.
 А.А. ИВАНОВ. «Мальчики на берегу Неаполитанского залива» (1830) **(3)**.
 К.С. ПЕТРОВ-ВОДКИН. «Играющие мальчики» (1911) **(4)**.
 М.Ф. ЛАРИОНОВ. «Кацапская Венера» (1912) **(5)**.
 Б.М. КУСТОДИЕВ. «Русская Венера» (1926) **(6)**.
 В.Е. ТАТЛИН. «Обнаженная» (1913) **(7)**.



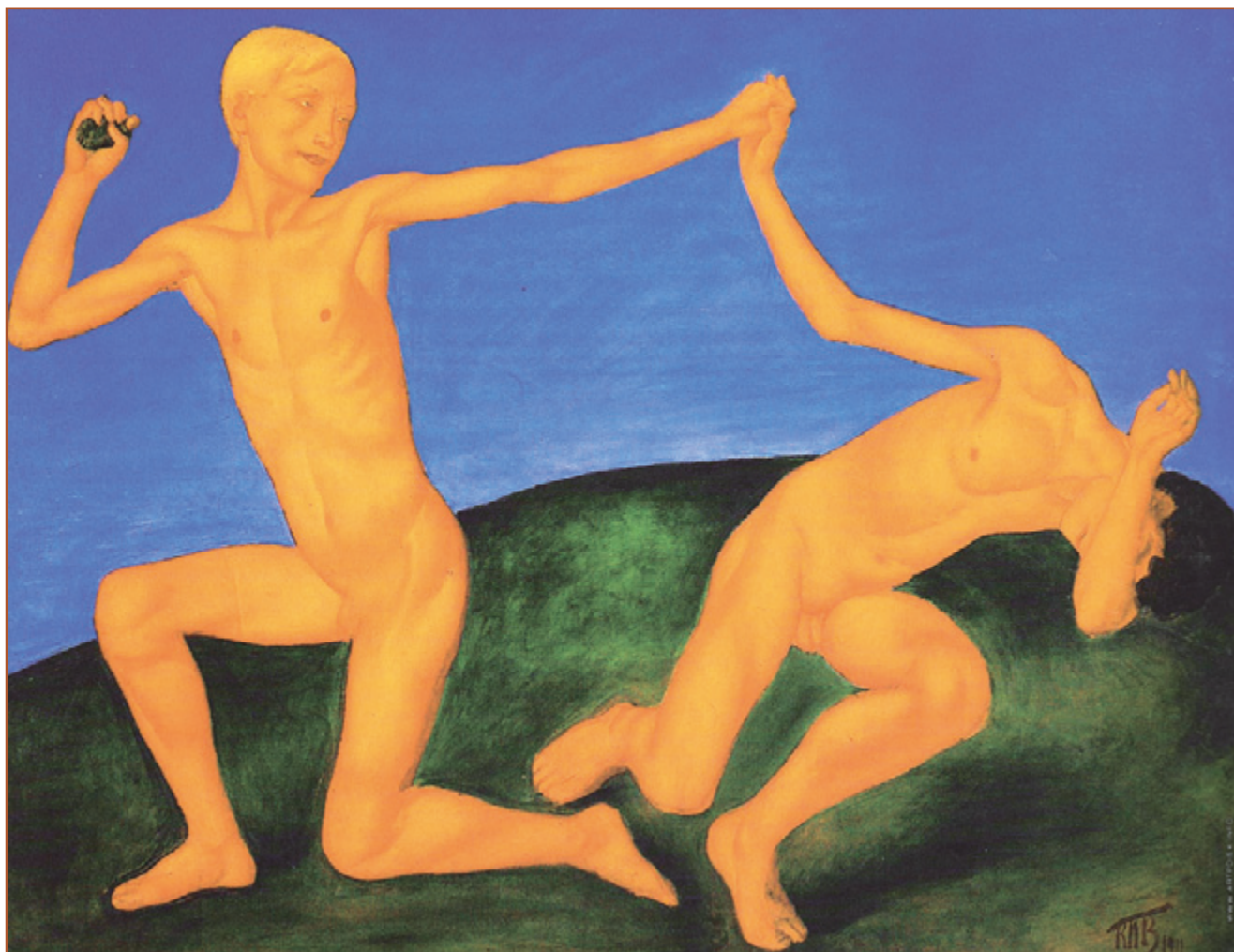
(1)



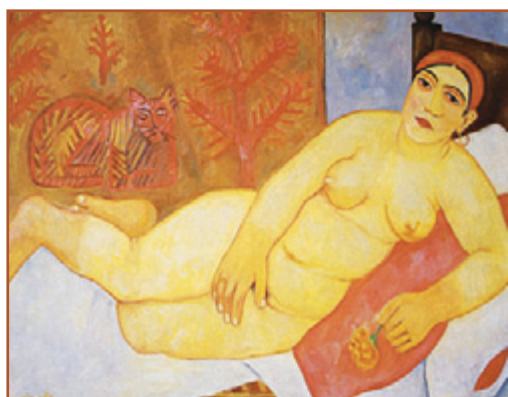
(2)



(3)



(4)



(5)

А. ДЕЙНЕКА. «Полдень» (1932) (8); «Обеденный перерыв в Донбассе» (1935).

П.П. РУБЕНС. «Вирсавия» (1635) (9).

Ж.О.Д. ЭНГР. «Источник» (1820) (10).

П. ГОГЕН. «Таитянка в зарослях» (1890-е) (11).

А. МОДИЛЬЯНИ. «Лежащая обнаженная» (1917) (12).

А. МАТИСС. «Музыка» (1910) (13).

П. ПИКАССО. «Танец с покрывалами» (1907); «Сидящая купальщица» (1930) (14).

Для новоевропейского искусства, базирующегося на античных принципах, жанр ню является фундаментальным. Тем интереснее посмотреть, как этот жанр преломляется в русской живописи XIX — начала XX века, эпохе господства, а потом и угасания академической традиции в отечественном искусстве.

1. Выберите из предложенных картин работы русских художников.

2. Расставьте их в хронологическом порядке.

3. Если возможно, подберите к отечественным картинам стилистические пары из работ европейских мастеров. Внутри каждой такой пары постарайтесь объяснить сходство и различие мотива. Попробуйте подвести некоторый итог и сформулировать, в чем своеобразие русской трактовки разбираемого жанра.



(6)



(7)

КОММЕНТАРИЙ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

Формирование жанра ню в русском искусстве происходит достаточно поздно — в 30-е годы девятнадцатого века. Именно к этому времени относятся опыты Брюллова, Иванова и Венецианова. Складывается этот жанр в особых «целомудренных» условиях русской культуры, которая лишь столетие назад обрела светский язык. Само изображение так долго находилось в сфере иконного, то есть божественного, что художниками вплоть до начала XX века внутренне и неосознанно, но решительно исключалась возможность писать злое, неприглядное, искушающее, то есть относящееся к сфере дьявольского. Это является причиной достаточно редкого обращения русских художников к жанру обнаженной натуры и скромности в трактовке этой темы.

С этим же связано и появление в русском искусстве «альтернативного», более нейтрального варианта этого жанра — изображения обнаженных юношей, тем более что в петербургской Академии художеств, в отличие от европейских академий, долгое время были только натурщики-мужчины. Надо заметить, что подобный вариант становится в русском ню своего рода традицией, зачинателем которой является Иванов и к которой потом обращаются Петров-Водкин и Дейнека.

В ответе на третий вопрос можно сопоставить «Вирсавию» Брюллова и «Вирсавию» Рубенса, отметив, что Брюллов практически снимает сюжетное начало, в котором ведущей является тема греха и искушения. И если у Рубенса на заднем плане изображен царь Давид, а двигателем действия на картине является мальчик, приносящий от него записку с недвусмысленным предложением, то Брюллов вообще убирает героев-мужчин и оставляет в своей картине только купающихся красавиц. Так что его работу вполне можно было назвать «Купающаяся Венера».

Парой к картине Венецианова является «Источник» Энгра, поскольку в обоих случаях обнаженная предстает в несколько обытовленной ситуации. Заметим, что для Венецианова, много лет работавшего в своей тверской деревне Сафонково, а не в Петербурге, сам факт обращения к обнаженной натуре примечателен и удивителен. Необычным образом и выходит к нему художник, по сути, облагораживая и возвышая привычный для себя крестьянский жанр.

Следующая вспышка интереса к жанру ню в русском искусстве приходится на начало



(8)



(10)



(9)

XX века. Любопытно, что, в отличие от европейских мастеров, в трактовке которых доминантой этого жанра может оставаться восхищение красотой женского тела, как, скажем, у Ренуара, русские художники чаще решают его в сниженно ярмарочном ключе. Примером здесь могут послужить работы Ларионова и Кустодиева.

В качестве пары к «Кацапской Венере» Ларионова можно подобрать таитянскую Венеру Гогена. Однако тон авторского высказывания в этих картинах принципиально различен. Гоген всерьез открывает мир экзотической и загадочной красоты, Ларионов смеется над всеми этими провинциально-этнографическими изводами идеала, предлагая гуцульский или кацапский вариант, но одновременно и заражается их энергией, «сорняковой» силой.

Нечто подобное можно найти и в работе Кустодиева, героиня которой плоть от плоти купеческий идеал с мещанских ковриков, в изобилии продававшихся на базаре. Контрастной парой к ней может стать работа Модильяни, окрашенная совсем иным чувством эротического любования.

«Играющих мальчиков» Петрова-Водкина можно сопоставить с героями «Музыки» Матисса. Но в русском варианте этот первозданный мир проникнут действием, активным мужским началом, которое можно трактовать и как соперничество, борьбу. В трактовке Матисса, напротив, это пространство созерцания,



(11)

которому причастны не юноши или мальчики, а скорее бесполое «големы», пробуящие извлекать первые на земле звуки.

Ситуация кардинально меняется, когда русский художник обращается к женской обнаженной натуре. Так, в сравнении с танцующей героиней Пикассо обнаженная Татлина статична. И если во французском варианте кубистическая трактовка веером раскрывает перед нами формы женского тела, то в работе Татлина побеждает пиетет перед высоким жанром и кубистическая стилистика не затрагивает сути образа, он столь же проникнут покоем и даже своеобразным величием, как на картинах старых мастеров.

И наконец, любопытно отметить разницу векторов развития жанра ню в советской и французской живописи в 30-е годы XX века. Кубистическое разложение формы граничит в это время у Пикассо с опытами сюрреализма. Поэтому в его «Сидящей купальщице» формы тела легко обратимы во внутренности, и зритель, скользя взглядом по этим формам, незаметно, как по ленте Мёбиуса, оказывается внутри чрева.

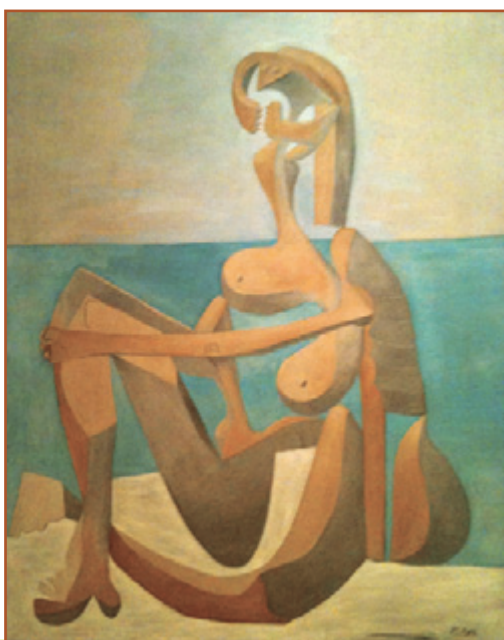
Напротив, в работах Дейнеки не может быть никакого фрейдистского проникновения внутрь тела. Его трактовка этого жанра имеет классицистически хоровое звучание, поэтому героини — купальщицы или играющие в мяч всегда действуют в однополом коллективе. Здесь жанр обретает активное начало, но лишается интимно-лирического.



(12)



(13)



(14)



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Джованни Баттиста Тьеполо

«Пир Клеопатры»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

— Скажи мне, о прелестнейшая царица Египта... что, пески в пустынях, среди которых течет Нил, все из чистого золота и потому ты можешь ночь за ночью устраивать пиры, швыряя за каждый баснословные суммы, на которые можно купить целое царство? Откуда эти несметные богатства?

— Ах, благородный Антоний... У нас в Египте есть свои тайны, и мы умеем, когда нам надо, создавать богатства с помощью заклинаний. Как ты думаешь, какова цена золотых приборов, а также яств и вин, которыми я вас угощаю?

Он оглядел пиршественный стол и наугад предположил:

— Тысяча сестерций?

— Увеличь цифру в два раза, благородный Антоний! Но все равно: я в знак дружбы дарю то, что ты видишь, тебе и твоим друзьям. А сейчас я удивлю тебя еще больше: я выпью в одном-единственном глотке десять тысяч сестерций.

— Это немыслимо, прекрасная царица!

Она засмеялась и велела рабу принести в прозрачном стеклянном кубке немного уксуса. Уксус принесли и поставили перед ней, и она снова засмеялась, а Антоний, поднявшись со своего ложа, подошел к ней и встал рядом; все гости смолкли и устремили на нее глаза — что-то она задумала? А она — она вынула из уха одну из... огромных жемчужин... и, не успев никто догадаться о ее намерениях, как она опустила жемчужину в уксус. Наступило молчание, потрясенные гости, замерев, наблюдали, как несравненная жемчужина медленно растворяется в крепком уксусе. Вот от нее не осталось следа, и тогда Клеопатра подняла кубок, покрутила его, взбалтывая уксус, и выпила весь до последней капли.

Г.Р. ХАГГАРД. Клеопатра

◀ Д.Б. ТЬЕПОЛО

Пир Клеопатры

1745–1750. Палаццо Лабиа,
Венеция

Прием у египетской царицы

Описанная сцена изображена на фреске, украшающей главный зал (*Salone delle Feste*) венецианского палаццо Лабиа. Великолепное действие разворачивается на глазах изумленного зрителя, который благодаря виртуозному мастерству художника Джамбаттисты Тьеполо вдруг осознает себя участником роскошного пиршества и с удовольствием наблюдает за необычными событиями.

Впервые о знаменитом приеме у Клеопатры рассказал римский автор Плиний Старший в своей «Естественной истории». Согласно его свидетельству египетская царица похвалялась перед военачальником Марком Антонием, что сможет устроить торжественный пир, потратив на него за один раз десять тысяч сестерций.

И вот наступил миг доказать это. Судьей был избран римский консул Луций Мунаций

Планкус (также изображенный на фреске Тьеполо — это человек в восточном одеянии, сидящий за богато накрытым столом спиной к зрителю). Напротив него мы видим самого Антония, наследника великого Юлия Цезаря и одного из самых могущественных людей своего времени. В сияющих доспехах и шлеме он подобен богу войны Марсу.

Итак, Плиний рассказывает, что Клеопатра устроила великолепный пир, который, однако, не слишком отличался от ее обычных приемов. Заметив это, Антоний начал посмеиваться над царицей, попросив предъявить счет. Однако Клеопатра заверила гостя, что это только начало, самое главное ждет впереди. И действительно, как только пришло время десерта, слуга поставил перед царицей кубок, наполненный уксусом, в который та бросила одну из своих драгоценных сережек, подождала, пока она растворится, и в присутствии потрясенного Антония выпила этот странный напиток. Таким экстравагантным образом Клеопатра одержала ошеломительную победу над шокированными римлянами, вскружив голову великому Антонию и сумев на какое-то время удержать власть в своей стране.

Самый лучший и самый дорогой

Вест о пире Клеопатры разнеслась по всему миру, став через много веков идеальной темой для украшения залов в венецианских дворцах, поэтому, когда в XVIII в. семейство Лабиа озаботилось перестройкой старого фамильного палаццо, именно этот сюжет был выбран для оформления главного зала. Лабиа не жалели средств на свою резиденцию, и результат их усилий превзошел все ожидания. Даже французский историк Шарль де Бросс, повидавший на своем веку множество красивых зданий, и тот был очарован палаццо Лабиа, назвав его одним из самых прекрасных дворцов на канале Гранде с великолепным интерьером. А ведь де Бросс видел палаццо еще до того, как была завершена внутренняя роспись!

Естественно, что украшение столь роскошного здания могло быть поручено лишь самому лучшему художнику, и Лабиа выбра-

ли действительно настоящую знаменитость — Джамбаттисту Тьеполо. В середине XVIII в. этот мастер пользовался славой не только в родной Венеции, но и далеко за пределами Италии. К этому времени он достиг, пожалуй, вершины своего мастерства, равно как и пика художественной карьеры, став к тому же одним из самых дорогих европейских живописцев. Королю Швеции, например, пришлось отказаться от мысли поручить работу Тьеполо, так как, в отличие от Лабиа, он оказался не в состоянии заплатить надлежащий гонорар.

Итак, в 1747 г. Тьеполо принялся за работу — в Большом зале палаццо Лабиа ему предстояло покрыть фресками около 500 квадратных метров, включая потолок. Вряд ли Тьеполо можно назвать знатоком римской истории и культуры, поэтому встречу Антония и Клеопатры он изобразил так, как если бы она была представлена на театральных подмостках. Из оперных постановок перешли на фреску мавры, чья черная кожа и эффектные тюрбаны должны были казаться достаточно экзотичными, чтобы создать в глазах зрителя представление о роскоши Востока.

Оружие и доспехи Антония воплощают классическую Античность, тогда как Клеопатра наряжена в платье, сшитое по последней венецианской моде. Впрочем, такой коктейль

из разных стилей и эпох неизменно приходился по вкусу посетителям палаццо Лабиа. Тьеполо также включил в свою фреску изображение оркестра, улаждающего слух гостей с верхнего балкона. На венецианцев, привыкших обедать при звуках музыки, это должно было производить такое впечатление, будто римский военачальник и египетская царица присутствуют вместе с ними за ужином.

Жемчужина на десерт

Огромная каплеобразная жемчужина сверкает и переливается между пальцев Клеопатры. Натуралист Плиний описывает жемчужину как вещь редчайшей ценности и совершенно очевидно не одобряет экстравагантный жест расточительной египетской правительницы. Таков был взгляд строгого моралиста, восхвалявшего прежде всего главные мужские добродетели, царившие в милитаризованном римском обществе, — честность и суровость. Римляне порицали гедонизм и излишнюю роскошь, характерные для Египта времен Клеопатры. Возможно, здесь не обошлось без зависти: не секрет, что одним из основных факторов вторжения в Египет было желание добыть побольше денег для многочисленных военных кампаний, которые вел Рим. В самом деле, египетская династия Птолемеев накопи-



ла за времена своего правления несметные богатства. Клеопатре явно нравилось чувствовать себя царицей изобилия, и даже на монетах она часто изображалась с жемчужинами в волосах и на одежде.

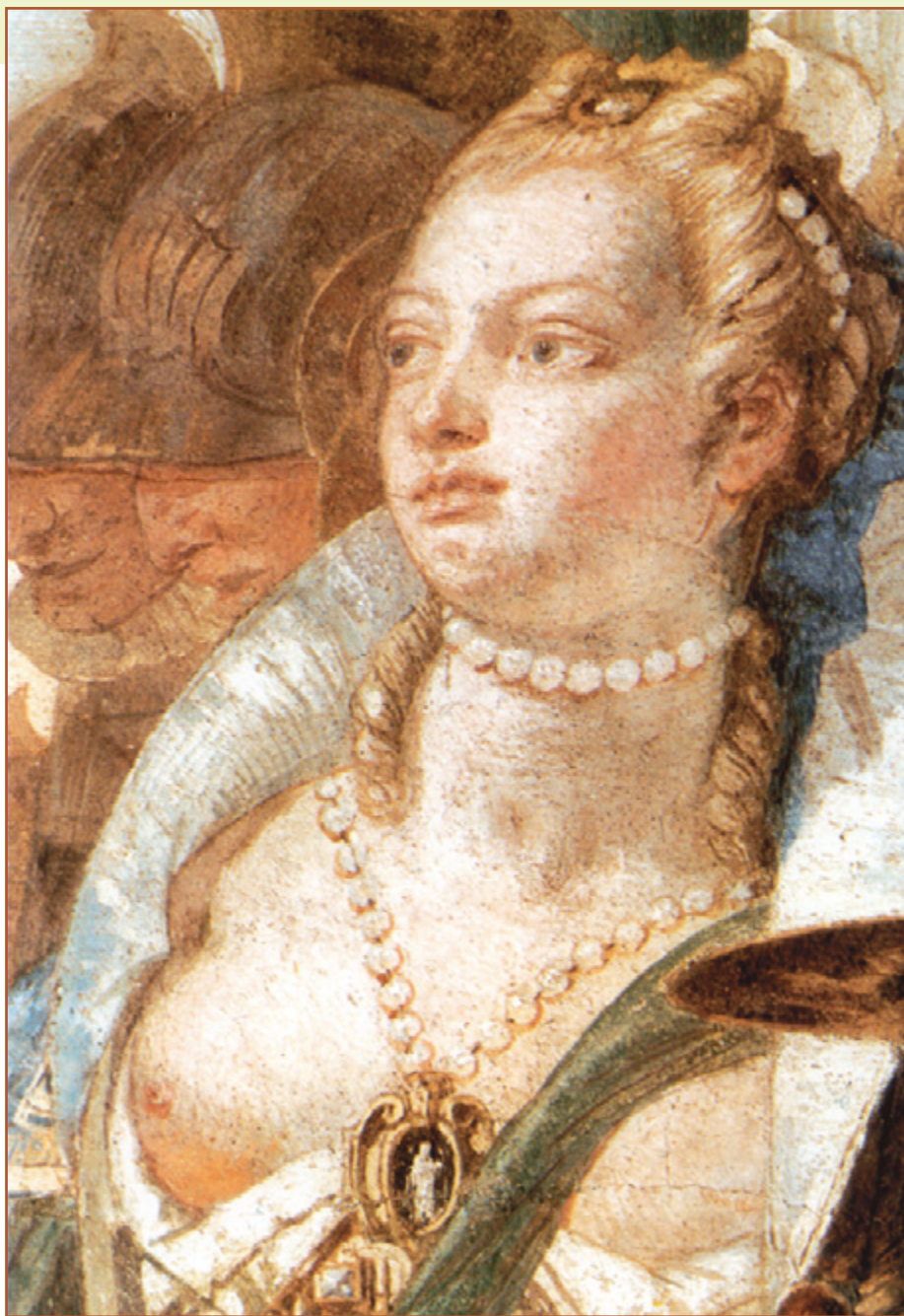
Современники Тьеполо имели гораздо больше возможностей оценить образ жизни Клеопатры. Роскошь Востока была им гораздо ближе, чем строгость Римской республики. К XVIII веку Венеция понемногу утрачивала свое политическое и военное могущество, однако венецианцы пытались компенсировать чувство потери, соря деньгами направо и налево, устраивая пышные празднества, возводя и украшая прекрасные палаццо.

Семейство Лабиа не отличилось ни на полях сражений, ни в венецианском сенате. Не входили они и в число потомственной аристократии. Зато в XVII в., когда морская республика испытывала огромную нужду в деньгах для постоянных сражений с турками, Лабиа воспользовались возможностью и купили право попасть в круг венецианской знати. В анналы истории это семейство вошло благодаря экстравагантному поступку, вполне в духе Клеопатры. В конце роскошного банкета в знак презрения к материальным благам хозяин приказал выбросить дорогую посуду, на которой подавались яства, через окно прямо в канал. Таким образом, выбор пира Клеопатры в качестве сюжета для росписи зала был вполне закономерен: он вызывал в памяти у семейства Лабиа собственные эксцентричные выходы.

Однако не все то золото, что блестит, и довольно часто самые безумные поступки, о которых свидетельствует история, оказываются на поверку не более чем историческими анекдотами. Лабиа выбрасывали посуду отнюдь не в воду, а в предусмотрительно натянутые под окнами тонкие сети. То же и в случае с Клеопатрой. Современные химики утверждают, что жемчуг не растворяется в уксусе. Увы! «Десерт» Клеопатры оказался не более чем мистификацией.

Портрет очаровательной вдовы

В описываемое время во дворце Лабиа жила вдова с двумя сыновьями. Судя по отзывам, то была дама хотя уже не молодая, но все еще привлекательная, искавшая и находившая для себя многочисленные любовные приключения. Так же как и египетская царица, она обладала внушительной коллекцией драгоценностей, которую часто и с гордостью демонстрировала своим гостям. Тьеполо нередко населял свои фрески изображениями заказчиков, поэтому и в данном случае в образе Клеопатры вполне могли быть запечатлены черты хозяйки палаццо — к этому мне-



нию склоняются большинство исследователей творчества Тьеполо.

Клеопатра VII из династии Птолемеев родилась в 69 году до н.э. и правила между 51 и 30 гг. до н.э. Плиний рассказывает, что внешне она была не слишком красива, однако ее манера общения, ум и обаяние действовали на мужчин гораздо сильнее, чем любые женские ухищрения. Свои способности царица активно использовала ради достижения политических целей.

Ей исполнилось всего 22 года, когда она околдовала великого Цезаря, а семь лет спустя в ее сети попал Антоний. Один лишь хладнокровный Октавиан Август смог противостоять чарам Клеопатры, заставив ее покончить

жизнь самоубийством. Историю пишут победители, так что в сочинениях римских авторов Клеопатра была представлена чуть ли не государственной преступницей и вместилищем всевозможных пороков.

На протяжении всех Средних веков египетская царица оставалась жертвой римской «пропаганды». Даже Данте поместил ее во второй круг Ада вместе с порочными женщинами, наряду с Семирамидой и Еленой Троянской. Однако в более позднюю эпоху личность Клеопатры стала привлекать к себе более сочувственный интерес — между 1540 и 1905 гг. она стала центральной фигурой 77 пьес и романов (вспомним хотя бы «Антония и Клеопатру» Шекспира), 45 опер и 5 балетов.

Гедонистический XVIII век просто не мог обойти вниманием эту великую чаровни-

цу. Правительница, вступившая в борьбу за власть будучи вооруженной лишь своей женской хитростью, — чем не героиня пьесы или живописного полотна? Аристократическое общество воспевало победу женщины над мужчиной, который и сам рад был забыть о делах и на время притвориться, будто не слышит зова трубы.

Творческий тандем

Сам художник и его ассистенты появляются на заднем плане фрески в качестве скромных зрителей этого великолепного пира. Позади Тьеполо, чьи острые черты безошибочно угадываются по аналогии с предшествующими произведениями, где он оставлял автопортреты, изображен черный слуга по имени Алим (вероятно, подмастерье художника). Мужчина с круглым лицом, вероятнее всего, Джироламо Менгоцци Колонна, художник-перспективист, участвовавший в работе над многими фресками.

Менгоцци всегда вступал в игру первым, создавая архитектурное пространство, которое Тьеполо впоследствии населял различными персонажами. Работа каждого из них была столь совершенной, что один из современников назвал это сотрудничество «гармонией баса и сопрано». Именно Менгоцци Колонна построил великолепные подмостки, на которых Тьеполо разместил актеров, разыгрывающих историю Антония и Клеопатры.

С помощью иллюзионистической архитектуры стен и потолка строгий прямоугольный зал палаццо Лабиа превратился в великолепное сияющее бесконечное пространство, так что зритель, попавший туда, оказывался полностью дезориентированным. Фреска так удачно вписана в пространство между двумя дверями и двумя окнами над ними, что трудно отличить, где заканчивается реальная архитектура и начинается иллюзорная.

Созданию этого эффекта служит также введение в композицию большого количества бытовых деталей. Музыканты, солдаты, слуги и прочие персонажи так непринужденно разместились на нарисованной плоскости стены и так безупречно соотносятся с перспективным построением, что посетитель невольно задается вопросом: то ли перед ним свита Антония и Клеопатры, то ли реальные люди, находящиеся в зале.

Умелая рука Менгоцци чувствуется также в написании многих деталей переднего плана, которые выглядят как настоящие материальные предметы: каменные ступени, ведущие к столу, или огромные каннелированные колонны из розового мрамора. Грандиозная арка, простирающаяся над всей сценой, так-



же фиктивна, ведь настоящий потолок — плоский. Единственное *подлинное* в этом зале — пол, окна и двери, все остальное — не более чем обманка, *trompe-d'oeil*, или оптическая иллюзия.

Техника *trompe-d'oeil* была не нова. Она основывалась на знании законов перспективы и натуралистической точности всех деталей: в имитации мрамора и правильном распределении света и тени. Подобные приемы использовались уже при декорировании древнеримских вилл и дворцов. Художники итальянского Ренессанса, любившие использовать научные достижения в живописных работах, были весьма заинтересованы в разрешении проблемы перспективы, и в их творчестве прием *trompe-d'oeil* как бы начал новую жизнь. Особенно любил «обманывать» своих зрителей знаменитый Паоло Веронезе, который довел эту технику до совершенства.

Изображенный на фреске Тьеполо маленький песик, возможно, является своего рода знаком признательности великому Веронезе, в чьих работах довольно часто встречаются всевозможные охотничьи псы и маленькие собачки. Это тоже часть традиции обманок, равно как и традиция включать в большую картину автопортрет, который выполняет в данном случае функцию своеобразной подписи гордого художника.

Жажда иллюзии

Лабиа имели достаточно средств, чтобы отделать зал настоящим мрамором, если бы им того захотелось. Установить здесь мраморные колонны тоже не составило бы труда. Не исключено, что в этом случае расходы оказались бы даже меньше. Однако Лабиа гораздо больше жаждали иллюзии, нежели реальности. В конце концов, мраморные колонны отнюдь не являются редкостью для Италии, в то время как иллюзионистические игры с архитектурой во фресках Тьеполо представляли собой нечто совершенно эксклюзивное. Это было поистине высокое мастерство, неизменно восхищавшее зрителей.

Стены, отделанные настоящим мрамором, могли бы демонстрировать богатство владельцев, но они никогда бы не способствовали возникновению того эффекта, которого с такой легкостью добились Тьеполо и Менгоцци, — продления пространства в воображаемую морскую даль под бескрайним вечерним небом. Их иллюзионистическая фреска разрушала стены, уводя зрителей в чудесный мир фантазии, где очаровательная героиня могла с такой легкостью и так безрассудно распорядиться огромной драгоценностью. И современники Тьеполо с удовольствием позволяли уводить себя из серых будней.



Анджело Мария Лабиа, старший сын прелестной вдовы-«Клеопатры», стал аббатом, чтобы избавить себя от ноши обязанностей, которые знатные венецианцы должны были нести на своих плечах. В этом статусе он мог не заниматься обременительными делами, зато имел возможность посвящать все свободное время обновлению дворца, собирая живопись и заказывая новые фрески, тогда как знатные венецианцы предпочитали проводить время в театрах, операх, на карнавалах или в крайнем случае в путешествиях по Европе, убегая от действительности. Однако поворотный пункт был уже не за горами.

В 1750 г., когда Тьеполо закончил свою работу в Венеции, чтобы отправиться в Вюрцбург, в Париже было опубликовано сочинение Жан-Жака Руссо «Трактат о науке и искусствах», в котором автор, подобно Плинию, выступает против «морального разложения и роскоши», за безыскусность и естественную простоту. Он называет культуру и искусство главными виновниками развращения и морального разложения человечества.

Клеопатре снова предстояло впасть в немилость.

1500

A

Albertus Durerus Nuncius
ipsum me proprijs sic effin-
gebam coloribus etatis
anno M^o CC^o VIII.



Янина
БЕЛОШАПКИНА

Творец собственной Вселенной

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА

◀ Автопортрет
1500. Старая пинакотекка,
Мюнхен

Конец XV — начало XVI века в Германии историки искусства часто называют эпохой Дюрера и, надо признать, имеют на то все основания. Живописец, гравёр, рисовальщик, учёный, естествоиспытатель... Он пробовал свои силы в архитектуре, занимался фортификацией, изучал математику, даже сочинял стихи. Подобная разносторонность интересов была привычной для Италии эпохи Возрождения, но в отсталой Германии воспринималась как нечто из ряда вон выходящее. Трудно назвать другого немецкого мастера, чьё влияние на сложение национального искусства было бы настолько всеобъемлющим и безусловным.

Альбрехт Дюрер сумел сделать культуру своей страны известной всей Европе, подняв ее на небывалую высоту. Именно он очистил

немецкую живопись от средневековых наслоений, придав ей истинно гуманистический характер, выразив в единых и цельных образах новые представления о мире и человеке. И именно с легкой руки Дюрера молодые художники не только в Германии, но и во всей Европе стали смотреть на мир уже совершенно иными глазами.

На новом уровне

Альбрехту Дюреру выпал жребий жить в тревожное время, когда Германию буквально раздирали всевозможные противоречия — социальные, экономические, религиозные, что привело впоследствии к Реформации и Великой крестьянской войне. Раздробленную на множество мелких княжеств страну накрыла волна антифеодальных и антикатолических выступлений. Восстания городской бедноты, волнения бюргеров, пытающихся отстоять свою независимость, недовольство католической церковью...

Германию действительно крепко лихорадило. Однако не секрет, что именно в таких тяжелых условиях культура развивается особенно интенсивно — и в этот сложный период во многих немецких городах возникают кружки гуманистов, распространяется интерес к Античности, литература достигает своего расцвета, начинается активное изучение математики и естественных наук.

На новый уровень вышло и изобразительное искусство. Стоит вспомнить имена мастеров, творивших в ту эпоху: Ганс Гольбейн Младший, Лукас Кранах Старший, Матиас Грюневальд, Альбрехт Альтдорфер...

В эпоху распада феодализма и зарождения новых буржуазных отношений Германия в целом находилась в крайне незавидном положении. Однако отдельные города благодаря своему богатству смогли не только выстоять в этой непростой ситуации, но и взять на себя роль крупных торговых и культурных центров, создав самую подходящую обстановку для гармоничного развития искусств и ремесел. В число таких городов попал и Нюрнберг, где прошла большая часть жизни Альбрехта Дюрера.

В новых условиях появился на свет и новый круг заказчиков-бюргеров, готовых тратить немалые суммы на удовлетворение своих прихотей и обращавшихся для этого к лучшим мастерам. Таким образом, художники постепенно начинали чувствовать себя гораздо более свободными от церковных или городских заказов, все больше осознавая собственную значимость.

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1471 — родился в Нюрнберге.
- 1484 — Альбрехт поступает учеником в мастерскую своего отца, золотых дел мастера, а затем переходит к известному, но весьма среднему нюрнбергскому художнику Михаэлю Вольгемуту.
- 1490 — первое заграничное путешествие, во время которого Дюрер побывал в Кольмаре, Базеле и Страсбурге; знакомство со знаменитым гравёром Мартином Шонгауэром. Дюрер пишет «Автопортрет с цветком чертополоха», картины «Проволочная мастерская», «Вид Инсбрука», иллюстрирует «Корабль дураков» Себастьяна Брандта.
- 1494 — женитьба на Агнес Фрей, позволившая художнику вступить в круг нюрнбергской знати и еще теснее познакомиться с гуманистическими идеями. Основание собственной мастерской. Поездка в Италию, знакомство с искусством итальянского Возрождения и античным наследием.
- 1497 — расширение мастерской, начало печатания гравюр.
- 1498 — «Автопортрет с пейзажем», Алтарь Паумгартнеров. Выходит «Апокалипсис», начало работы над циклом «Большие страсти».
- 1501 — начата работа над циклом «Жизнь Марии».
- 1505 — вторая итальянская поездка. К этому времени Дюрер уже заслужил известность далеко за пределами Германии. «Праздник четок».
- 1513–1514 — создание гравюр «Рыцарь, смерть и дьявол», «Меланхолия» и «Святой Иероним».
- 1517 — поездка в Аугсбург. Портрет императора Максимилиана I.
- 1520 — путешествие в Аахен и Антверпен. Знакомство с искусством Нидерландов.
- 1522–1528 — работа над трактатами.
- 1528 — смерть Дюрера.



Автопортрет в 13 лет
1484. Галерея графики
Альбертина, Вена

Обретение имени

С древнейших времен бытовало мнение, что любой живописец, даже самый талантливый и знаменитый, остается все же не более чем простым ремесленником. К концу XV века подобное отношение стало постепенно сходить на нет. Средневековый художник, как правило, был анонимен, в эпоху Возрождения он обрел имя. Теперь за право иметь работу известного мастера могли сражаться самые богатые и влиятельные люди. Не последнюю роль сыграло в этом процессе проникновение в общество идей ученых-гуманистов. Художник больше не был ремесленником, превратившись в уважаемую личность и научившись чувствовать себя творцом собственной вселенной.

В этом смысле весьма показательным появлением автопортретов живописцев. Разумеется, встречались они и раньше, но в большинстве подобных случаев мы имеем дело с так называемыми скрытыми портретами, когда художник помещал свое изображение среди прочих персонажей картины. Представить же на суд зрителей исключительно свое изображение не решался никто. Никто, кроме Дюрера.

Свой первый автопортрет — небольшой рисунок серебряным карандашом — он соз-



дал в тринадцатилетнем возрасте. С тех пор их будет много — картин, графических набросков, скрытых портретов в крупных многофигурных композициях («Праздник четок», «Мучения десяти тысяч христиан» и др.). Дюрер работал в этом жанре на протяжении всей жизни, как бы протоколируя происходящие с ним изменения.

Первый живописный «Автопортрет с веткой чертополоха» еще грешит некоторой архаичностью, что проявляется в построении композиции, немного скованном жесте руки, типичном для позднего готического портрета, зато внимание, с которым художник всматривается в собственное лицо, уже, несомненно, является признаком нового искусства.

Абсолютно нетипичным и новаторским выглядит знаменитый автопортрет из Прадо, явно созданный под воздействием итальянского искусства (особенно это заметно в классическом сопоставлении фигуры с пейзажем). Стоящий у окна благородный кавалер, одетый по последней моде, уверен в себе и полон чувства собственного достоинства. Однако есть в этой работе и существенное отличие от произведений итальянских коллег. Ощущение внутренней напряженности, не свойственной искусству Ренессанса, возникает при взгляде на тонкое лицо художника и его креп-



21498
Das mal ist mich mercklich
Ich war für den Jüngling der alle
Albert Dürer
AD

ко сцепленные руки, хотя поза кажется совершенно свободной и непринужденной.

Наконец, мюнхенский автопортрет Дюрера — апофеоз темы значимости роли художника. Многие исследователи, да и простые зрители, отмечают его сходство с традиционным воплощением образа Христа, что может выглядеть почти кощунственным. Да, глядя на эту картину, уже совершенно четко понимаешь: перед нами не анонимный художник-ремесленник, а подлинный демиург, равный могуществом самому Богу.

Живая линия

В годы, когда феодальный строй уступал свои позиции зарождающейся буржуазии, возникла необходимость в более широком тиражировании произведений искусства. Общество уже не настолько нуждалось в «штучном товаре», как прежде, зато испытывало потребность в произведениях, которые могли бы быть доступны широким народным массам. Таким образом, создавались особенно выгодные условия для развития техники гравюры — достаточно дешевой и позволявшей делать многочисленные оттиски и повторы.

«Чего только не может он выразить в одном цвете?.. Тень, свет, выступы и углубления... Остро схватывает он правильные пропорции и их взаимное соответствие. Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить, — огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека, проявляющуюся в телодвижениях, едва ли не самый голос. Все это с таким искусством передает тончайшими штрихами и притом только черными, что ты оскорбил бы произведение, если бы пожелал внести в него краски» — так восторженно отзывался о гравюрах Дюрера Эразм Роттердамский, и вряд ли можно подобрать более подходящие слова, чтоб охарактеризовать это направление творческой деятельности художника.

Особенно сильное впечатление произвела на современников серия из пятнадцати листов, изображающая сцены из Откровения Иоанна Богослова. Эти листы не просто иллюстрация к религиозному тексту, но протест художника против несправедливостей, которые он видит вокруг себя, его попытка привлечь внимание к порокам, воцарившимся в современном ему обществе.

Никому до Дюрера не удавалось достичь такой точности и тонкости мастерства, такого единства пространства и персонажей. Линия Дюрера кажется поистине живой — она то ложится четким штрихом, то внезапно обрывается, то взвизгивает, то снова успокаивается. Такого поразительного эффекта мог достичь только подлинный гений, истинный вирту-

оз. Конечно, Дюрер не сам вырезал изображение на доске (этим занимался специалист-резчик), но скорее всего рисунок на доску он наносил собственноручно и пристально следил за всем процессом.

Работы Дюрера пользовались огромной популярностью. Гравюра довольно демократичный и доступный вид искусства, но, несмотря на это, некоторые листы даже удостоились чести быть подделанными. Отдельные оттиски с гравюр Дюрера получили известность в Италии, оказав влияние на творчество многих художников, например Понтормо.

Гимн Человеку

Творчество Дюрера — гимн Человеку, красоте его тела, величию его духа, глубине его интеллекта. Эта тема звучит буквально во всех произведениях великого мастера начиная с самых ранних.

«Три крестьянина», «Блудный сын», «Мужская баня» — даже в этих жанровых композициях на первое место выдвигается человеческая личность. Впервые проявляется здесь интерес художника к обнаженному телу, которое он изображает с большим искусством и знанием дела, хотя надо отметить, что его привлекают отнюдь не классически правильные образцы, а нечто индивидуальное и характерное.

Вторая итальянская поездка в 1505 г. дала новый толчок размышлениям Дюрера. Все больше занимали его поиски образа идеаль-

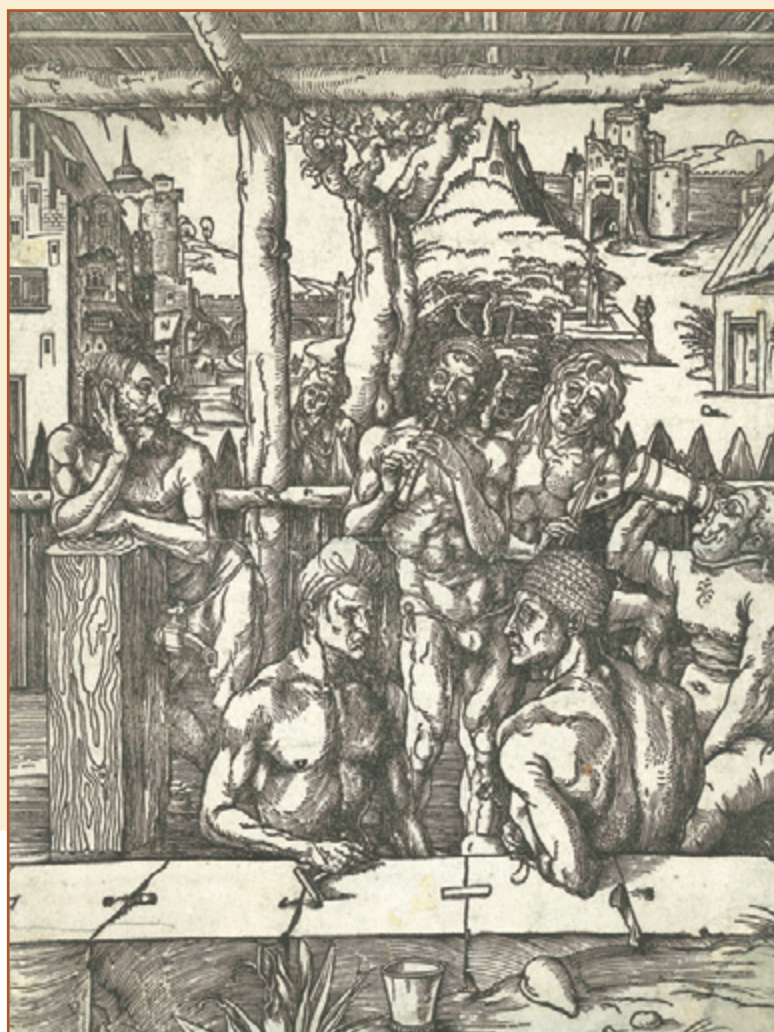


Три крестьянина

1497. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Мужская баня

1496. Британский музей, Лондон





ного человека. Пытаясь постичь секрет совершенных пропорций, он создавал множество рисунков обнаженной натуры, изучал античные памятники.

Искания художника нашли отражение в гравюре на меди «Адам и Ева», а затем и в большой картине на ту же тему. Однако если на гравюре прародители изображены в традиционной обстановке райского сада, наполненного зверями и птицами, то в картине уже ничто не отвлекает внимания от героев, от их классически правильных тел. Вряд ли кто-то назовет этих гордых и прекрасных людей несчастными грешниками, ибо перед нами божественные творения.

Дюреру удалось-таки разгадать тайну идеальных пропорций, однако он не спешил воспользоваться своим знанием. Напротив, почти во всех его более поздних произведениях преобладают фигуры, весьма далекие от классических образцов. Очевидно, что в первую очередь Дюрера все же привлекали реальные, простые люди, со всеми их характерными особенностями и недостатками.

Неподдельный интерес к человеку заставлял Дюрера вглядываться в лица своих современников, поэтому одной из излюбленных тем его творчества на протяжении многих лет оставался портрет. Свойственное северному искусству пристальное внимание к мельчайшим чертам наружности наполняет искусство Дюрера особой остротой характеристик. Уже в самом раннем портрете отца, где художник с величайшей скрупулезностью останавлива-



ется на каждой морщине лица и шеи, каждом волоске, складке одежды, все детали способствуют тому, чтобы создать конкретный образ — труженика, прожившего сложную жизнь.

Мастерство Дюрера-портретиста обрело особую глубину на позднем этапе его творчества. Итальянские впечатления и знакомство с нидерландским искусством наполнили работы Дюрера еще большим чувством и глубиной. Как правило, это небольшие погрудные портреты с тщательно продуманной строгой композицией, где ничто не отвлекает внимание от лица — всегда значительного,

Портрет отца
в возрасте 70 лет
1497. Национальная галерея,
Лондон



Портрет венецианки
1505. Музей истории искусств, Вена

Лобстер

1495. Музей Бойманса ван Бёнингена,
Роттердам, Нидерланды



Морж

1521. Британский музей,
Лондон



Совенок

1506. Галерея графики
Альбертина, Вена

со сдержанной, но неизменно богатой мимикой. Каждый образ индивидуален, в каждом художник пытается найти что-то главное, присутствующее именно этому человеку. В большинстве случаев это портреты ученых, гуманистов, людей, близких мастеру по духу, — Эразма Роттердамского, Луки Лейденского, родителей и многих других.

Созданный Дюрером идеал человека — это идеал героя именно той сложной и противоречивой эпохи, в которую жил художник. Пусть в этих образах нет гармонии итальянских мастеров, но их сила не во внешнем совершенстве, а во внутренней значимости и выразительности.

Верность природе

«Поистине искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет всем», — писал Дюрер. В другом месте он замечал, что знание законов природы позволя-

ет познать истинную сущность вещей. Природа занимает в произведениях Дюрера совершенно особое место. Она — его наставница, неисчерпаемый источник вдохновения.

Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на зарисовки с натуры, в которых заметно пристальное внимание художника к самым разным проявлениям жизни. Это могут быть наброски человеческого лица и тела, зарисовки животных и растений, пейзажи... Почти все рисунки выполнены цветными мелками, акварелью или гуашью, что помогает Дюреру передать всю полноту первого впечатления.

Каждая подобная работа не просто эскиз, а законченное художественное произведение, наполненное искренним восхищением красотой природы. Даже простые рисунки Дюрера — «Заяц» или «Кусок дерна» значимы ничуть не меньше, чем самые серьезные и крупные его произведения, хотя, казалось бы, что значительного может быть в кусочке бумаги с изображением невзрачного зайчика или фрагмента земли с чахлой травой? Только любовь художника к своей родине (как бы пафосно это сегодня ни звучало) была способна наполнить эти произведения такой теплотой и высоким мастерством.

Разумеется, Дюрер отнюдь не призывает молодых художников писать исключительно с натуры, в ущерб воображению, однако, по его мнению, именно опыт наблюдений и постижения природы помогают создавать по настоящему замечательные произведения.

Даже сложнейшие символические работы, наполненные мистическим смыслом, всегда сохраняют верность натуре. Взглянем, например, на гравюру «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (совсем далекую от реальной жизни) — она тоже появилась на свет благодаря пристальному изучению природы. Посмотрите, с каким тщанием выписаны кусты и травы, они вполне могут украсить собой научный трактат по ботанике, а фигура коня возникла на основе многочисленных зарисовок.



Ель

1497. Британский музей,
Лондон





Вид Кальхройта
1511. Кунстхалле, Бремен,
Германия

Литературное наследие

Дюрер выделялся из числа современников благодаря не только своему дарованию художника, но и широте интересов, среди которых не последнее место занимало его увлечение наукой. Собственно, он и искусство считал точной наукой и тратил много времени, стараясь вычислить его законы и закономерности. Возможно, толчком к тому стало знакомство с итальянским мастером Якопо Барбари, посвятившим молодого художника в тайны построения человеческого тела.

Далеко не все мысли Дюрера могли найти отражение в его живописи и гравюрах, именно поэтому пришлось ему взяться за перо — чтобы поделиться своими открытиями и сомнениями. Дюрер оставил три трактата: «Руководство к измерению линейкой и циркулем», «Наставление к укреплению городов, крепостей и замков» и «Четыре книги о пропорциях». Это первые в Европе сочинения такого рода, которые призваны были способ-

ствовать возникновению нового искусства. Дюрер надеялся, что его сочинения помогут начинающим мастерам изучать и правдиво изображать природу, познакомят их с достижениями итальянского Возрождения.

Другая часть литературного наследия Дюрера связана с его автобиографическими набросками и письмами. В этой связи снова приходится вспомнить о росте самосознания художника эпохи Возрождения, считавшего себя достаточно значительной персоной, чтобы сохранить сведения о себе в веках. Письма, «Дневник путешествия в Нидерланды», «Семейная хроника» — все эти документы позволяют нам сегодня создать в воображении образ художника и дают возможность лучше узнать жизнь Германии XV века со всеми ее противоречиями.

Итальянские влияния

Огромное впечатление произвело на Дюрера знакомство с итальянской культурой, что полностью изменило характер его творчества. Такой красоты, гармонии, ясности и чистоты немецкое искусство еще не знало.

Новые впечатления Дюрер пытался закрепить, копируя произведения старых мастеров. Однако к чести художника стоит сказать, что он не ударился в бессмысленное подражание, как сделали бы многие на его месте, но пропустил через себя все лучшее, что смог почерпнуть из итальянского наследия, объединил полученные навыки с национальными традициями и создал в результате собственный стиль, принесший ему европейскую славу.

Равновесие форм и ритмов, гармония и совершенство письма стали первыми дарами, которые сделала Италия Дюреру, что нашло свое воплощение в мюнхенском Алтаре Паумгартнеров или «Поклонении волхвов» из Уффици — первых в немецком искусстве по-настоящему ренессансных произведениях.

◀ **Кусок дерна**
1503. Галерея графики
Альбертина, Вена

Праздник четок
1506. Национальная галерея,
Прага



Праздник четок
Фрагмент
1506. Национальная галерея,
Прага

Второй раз Дюрер отправился в Италию с конкретной целью — глубже изучить искусство своих коллег и узнать тщательно скрываемую ими тайну идеальных пропорций. Поездка увенчалась успехом. Немецкий художник почти полностью преодолел скованность, навеянную средневековым искусством, его картины обрели гармоничность, наполнились сознанием красоты мира и бытия в этом прекрасном мире. Италия научила Дюрера понимать законы искусства, познакомила с правилами построения пропорций человеческой фигуры и перспективы.

Обретенные знания прямо-таки бросаются в глаза в «Празднике четок» — одной из самых крупных картин Дюрера и, пожалуй, самой близкой итальянцам по духу. Художник уже имел возможность систематизировать полученные прежде впечатления и с большим мастерством применил их в собственном искусстве. Светлые, радостные образы, мощное звучание цвета, выверенная композиция и широта письма могли бы сделать честь любому из лучших итальянских мастеров. «Праздник четок», «Портрет венецианки», «Адам и Ева» — все эти произведения отличают присущие ренессансному искусству сдержанность и изящество, равновесие композиции, свобода от лишних деталей, мягкость линейных контуров.

Мистицизм и реализм

Творчество Дюрера — результат взаимопроникновения немецких и итальянских традиций. Конечно же, он не был первым художником, рискнувшим покинуть пределы родной страны и отправиться в длительное заграничное путешествие, чтобы набраться опыта. Но поездка Дюрера приобрела огромное значение для становления не только его собственного, но и мирового искусства. Начиная обучение у мастеров, приверженных средневековым правилам, он сумел взять самое лучшее у старой и новой культуры, соединив в своем творчестве мистицизм мастеров Средних веков и гармонию творцов итальянского Возрождения.

Немецкие художественные традиции будут заметны в произведениях Дюрера до самого конца. В первую очередь это касается его персонажей, чей облик, за редким исключением, весьма далек от соответствия классически правильным образцам итальянцев. Острохарактерность и индивидуальность — вот что прежде всего привлекало Дюрера. От средневековых мастеров унаследовал он также способность воплощать в своих работах религиозный восторг и ужас, пример тому — гравюры «Апокалипсиса». Но в то же время любовь к природе, стремление к максимальной точ-

Поклонение волхвов
1504. Галерея Уффици,
Флоренция







Алтарь Паумгартнеров
Ок. 1503. Старая
пинакотекка, Мюнхен

ности наполняют эти листы множеством живых подробностей. Так появились на свет произведения, буквально пропитанные мистическим чувством, но при этом реалистичные и жизненные.

Дюрер и Реформация

В 1514 г. легаты папы римского Льва X начали разъезжать по Европе, продавая индульгенции, благодаря которым любой человек мог избавиться от своих грехов, всего лишь заплатив соответствующую сумму, а доход от продажи отправлялся напрямую в папскую казну. Подобная спекуляция божественной благодатью вызвала в Германии бурю негодования. В 1517 г. на дверях Замковой церкви в Виттенбергском университете появился лист бумаги с 96 тезисами против торговли индульгенциями. Их автор, Мартин Лютер, критиковал догматы католической церкви, отрицал ее посредническое участие в отношениях между Богом и человеком и утверждал, что достичь спасения души можно с помощью лишь Священного Писания и собственной веры. Эти тезисы быстро распространились по всей Германии, положив тем самым начало масштабному движению — Реформации.

Дюрер горячо поддержал новое учение и вступил в Штаупитцианскую общину, вдохновленный идеями Лютера. В знак уважения и восхищения художник даже послал Лютеру несколько своих гравюр.

Глубокие противоречия, обнажившиеся в немецком обществе, художник не мог не заметить. Он никогда не был пламенным оратором, борцом за идею, но все же, как умел, пытался своим искусством влиять на умы соотечественников.

Уже в знаменитой серии «Апокалипсис» звучит беспокойство художника, будто предчувствующего те грозные события, которые в скором времени охватят Европу. Сложные аллегорические сцены являются не просто иллюстрациями к текстам Иоанна Богослова, но и откликом Дюрера на то, что происходит во-



Мученичество
десяти тысяч христиан
1508. Музей истории
искусств, Вена

круг, его предостережением — вот к чему может привести потакание общественным порокам! В символические сюжеты часто вводятся реальные люди, представители разных сословий, которых вполне можно было встретить на улицах Нюрнберга.

В годы Реформации эти гравюры получили широкое распространение. Особой популярностью пользовались листы «Снятие пятой и шестой печатей» с изображением в числе грешников папы, епископов и монахинь, и «Четыре всадника Апокалипсиса», где кони топчут бегущих от них горожанина, крестьянина и императора. От наказания не уйдет никто — напоминает Дюрер. Существующий мир разрушается, чтобы возродиться очищенным и обновленными.

Поздние произведения Дюрера достигают подлинной силы гуманистического звучания. Своеобразным итогом его творческого пути стали «Мастерские гравюры» — «Рыцарь,

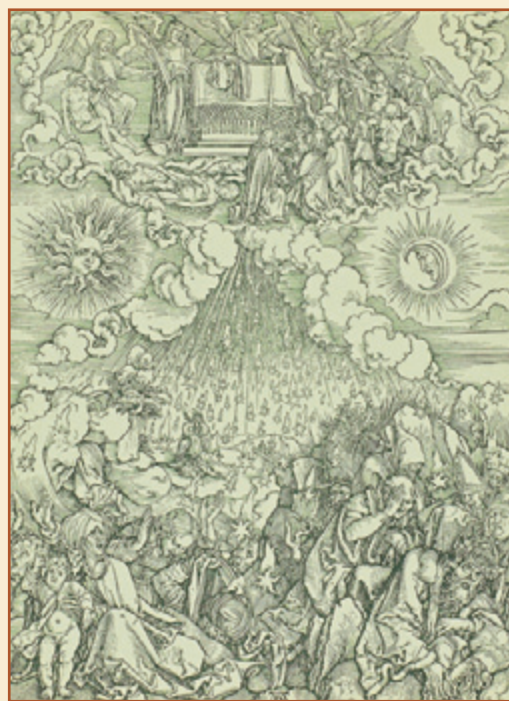
Смерть и Дьявол», «Меланхолия» и «Святой Иероним в келье». На протяжении многих веков ученые всего мира пытаются разгадать смысл этих произведений, но, думается, вряд ли придут когда-нибудь к единому мнению. Не связанные напрямую между собой, они с трудом поддаются трактовке.

Наиболее распространенное мнение сводится к тому, что «Мастерские гравюры» есть не что иное, как размышления художника о силе и слабости человеческого духа и разума. Всадник, уверенно движущийся вперед вопреки подстерегающим его опасностям, скорее всего олицетворяет силу воли человека, стремящегося к достижению поставленной цели. Святой Иероним, мирно работающий в своей мастерской, воплощает мудрость и радость умственного труда. Жизнь активная и жизнь созерцательная — можно и так объяснить содержание двух этих гравюр. Третий же лист, «Меланхолия», вероятно, воплощает жажду знания и связанные с этим сомнения и неудовлетворенность.

«Четыре апостола» — последнее крупное произведение Дюрера, в котором отразились представления мастера об идеальном человеке эпохи гуманизма, волевом, сильном духом. Четыре разных характера, четыре темперамента соединены общими духовными поисками, общим пониманием справедливости и человечности.

Четыре апостола

1526. Старая пинакотекa,
Мюнхен



Снятие пятой и шестой печатей

Из цикла гравюр

«Апокалипсис»

1497–1498. Кунстхаме,
Карлсруэ, Германия



EFFIGIES NICOLAE PISSINI
YENSIS PICTORIS AETATIS
ROME ANNO IV
1640.

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических
наук, научный сотрудник
ИХО РАО

Космос классицизма

ЕДИНСТВО
ВИДОВ ИСКУССТВА

*Окончание. Начало см. в № 8,
сентябрь 2012*

Н. ПУССЕН
Автопортрет
1649. Лувр, Париж

Изобразительное искусство На основе античной культуры

Место Священного Писания в качестве источника общезначимых сюжетов и базы для пластических формул заняла мифология в интерпретации Гомера, Вергилия, Овидия. Поэма Овидия «Метаморфозы» стала своеобразной «библией живописцев».

Художников привлекало не только обилие сюжетов, но и сам подход автора к мифу. Согласно С. Аверинцеву в «Метаморфозах» «особенно важен момент высокосоознательной игры с заранее известными «заданными»



Д. ЭНГР
Венера Анадиомена
1848. Музей Конде,
Шантийи, Франция

А. КАНОВА

Паулина Боргезе в образе Венеры-победительницы
1805—1808. Галерея Боргезе, Рим



мотивами, организованными в унифицированную знаковую систему».

Античный миф выступает в качестве носителя формы для любого содержания. Христианские образы облекаются в формы античного искусства. Антикизации подвергается тематика Средневековья («Ринальдо и Армида» Н. Пуссена), национальной истории («Минин и Пожарский» И.П. Мартоса), современности («Смерть Марата» Ж.Л. Давида), портрета («П. Боргезе в образе Венеры Победительницы» А. Кановы), бытового жанра («Весна» А.Г. Венецианова).

На основе античной культуры был создан независимый алфавит форм искусства. К внешнему уровню обозначения территории искусства относились: античные сюжеты и персонажи в качестве знака, указывающего на «высокое» содержание, всеобщность одежды («Медный всадник»), эффект оживления античной скульптуры («Мадам де Вернинак» Давида), воспроизведение античных образов («Венера Анадиомена» Д. Энгра).

Пуссен разработал систему модусов, которые передавали человеческие аффекты с помощью определенных, внутренне связанных совокупностей идеи, программы, сюжета, пластически-композиционных средств.

А. ВЕНЕЦИАНОВ
На пашне. Весна

1820-е. Государственная Третьяковская галерея, Москва







И. ПУССЕН
Ринальдо и Армида
Ок. 1630. Картинная галерея
Далвин, Лондон

¹ То же можно сказать и о картине Давида «Смерть Марата», возвышенный энос которой поддерживается всем историческим контекстом жертвенной традиции античного героя и Христа, пластических формул античных фронтонов, «Пьеты» Микеланджело, «Положения во гроб» Караваджо и др.

И. МАРТОС
Памятник Минину
и Пожарскому
1818. Москва



Дорический модус служил для передачи идей «важных, строгих и полных мудрости», лидийский — для передачи печали, ионийский — для изображения радости, гиполитийский — «сладостной мягкости». Первые три использовались в исторической картине, предметом исследования которой был человек общественный. Последние два — для пасторали, которая представляла естественного человека.

Драматизм бытия общественного человека передавался с помощью столкновения разных модусов. Дорическому модусу соответствовали героические сюжеты, динамичная композиция с всплеском по центру, острые контрасты цвета с преобладанием энергии красного. Лидийскому — трагические сюжеты, связанные с гибелью или переживанием безвозвратной утраты, опадающие вниз композиционные линии, холодные тона. Приме-

ром столкновения дорического и лидийского модусов является «Клятва Горациев» Давида. Дорический модус полностью доминировал в исторической живописи.

В пасторали он присутствовал в качестве знака вечности. В «Пейзаже с Полифемом» Пуссена в дорическом модусе решен образ самого трагического персонажа: Полифем, страдающий от неразделенной любви, уподоблен вечной и незыблемой горе.

Гиполитийскому пасторальному модусу соответствовал теплый колорит с растворением пятен локального цвета в мареве золотого или серебристого сияния («Ринальдо и Армида» Пуссена), более спокойные горизонтальные композиции, зачастую воспроизводящие круговое движение («Вакханалия» Пуссена). Аффектацию вертикальности обязательной треугольной композиционной схемы, соединяющей пространственные планы, нейтрализует «пустотность» вершины — ее отнесенность к третьему плану, в котором царит эфемерное сияние солнца или видение богов («Царство Флоры» Пуссена).

В качестве более дробных единиц формального языка выступали пластические формулы аффектов, разработанные на основе идеи Цицерона о том, что каждое движение души находит выражение в положении тела, мимике лица и жесте рук¹.

Разрабатывая язык искусства, классицизм впервые начинает пользоваться архетипическими композиционно-пластическими кодами. Например, на основе единой композиции, построенной на противопоставлении распростертой на земле мужской фигуры и склоненной над ним женской, обнаруживается общность таких разных картин Пуссена, как «Эхо и Нарцисс», «Селена и Эндимион», «Ринальдо и Армида», «Танкред и Эрминия», «Марс и Венера», «Снятие с креста». Все они как бы соотносятся друг с другом в едином пространстве темы любви, от самолюбования Нарцисса до скорби Марии, оплакивающей возлюбленного сына.

Модель неизменного пространства и основанного времени реализуется на основе композиционных правил автономии мира картины. К ним относятся: центральная симметрия композиции (круг, квадрат, равнобедренный треугольник); общность горизонтального прямоугольного формата картины и метрической сетки направляющих вертикалей и горизонталей внутри композиции изображения; замкнутость пространства между параллельным задним планом и передней плоскостью картины. В этой системе тело человека — «строго завершенное, совершенно готовое тело. Оно одиноко, одно, отграничено от других тел, закрыто» (М.М. Бахтин).

Автономность картины приводит к полной виртуализации ее мира и соответственно к неизбежному отчуждению от зрителя. В картине, как в театре, хаосу страстей и деяний людей предоставляется сцена среднего плана, построенная на так называемых активных ди-



агоналях (слева снизу направо вверх). Задний и передний планы как зоны пустых множеств верхнего и нижнего миров уподобляются кулисам. На первом представлены бесплотные в сиянии солнечного света видения античных богов или «пустые небеса» (Ф. Тютчев). На втором — развернутые спиной к зрителю низовые мифологические персонажи, которые играют роль идеального зрителя.

Композиционно изображения кулис и задника уподоблены зеркальному отражению. Своей плоскостной параллельностью они останавливают и нейтрализуют агональное действие среднего плана.

Выхода из конфликта нет и внутри картинного пространства. Горизонтальный формат препятствует выходу в трансцендентальные миры. Внутренняя треугольная композиция намертво вписана в земную четверичность горизонтально-вертикального метра и непреодолимых границ рамы.

Отчуждение существует и в отношениях метрической композиционной системы и жи-

вого ритма движения человеческих тел. В Античности они совпадали, в классицизме находятся в противофазе. Метр, задаваемый тяжелой поступью троичной аркады в «Клятве Горациев», выступает как предопределенность Рока, несущего гибель и славу. Когда метр исчезает из структуры классицистической картины, как это происходит в «Смерти Марата» Давида, небытию сопротивляется только бессмертие классической прекрасной формы. Несмотря на запретность темы смерти, она слишком часто тревожит идеальный мир классицизма.

Показательно также, что наиболее совершенные скульптурные работы классицизма принадлежат мемориальной надгробной скульптуре (Канова, Мартос).

Покоренные властью человека и искусства, стихии вырываются из-под контроля культурного героя классицизма. Обузданное буйство волн в «Медном всаднике» Фальконе оборачивается зыбкостью волнообразной каменной опоры постамента, замкнутая самодостаточность картины — необходимостью бесконечного контекста пластических формул. Поиск одного «вечного» сюжета,

Ж.Л. ДАВИД
Мадам де Вернинак, урожденная Генриетт
Делакруа, сестра художника Эжена Делакруа
1799. Лувр, Париж



Э.М. ФАЛЬКОНЕ
Памятник Петру I
1782. Санкт-Петербург



который вместил бы всю вселенную и историю человечества, заканчивается трагедией одной картины, как в случае с тридцатилетним экспериментом А.А. Иванова.

Н. ПУССЕН
Вакханалия перед
статуей Пана
1631–1633. Национальная
галерея, Лондон



Музыка. Создание автономного художественного языка

Стилистическое развитие музыки, в отличие от других видов искусства, осуществлялось последовательно: классика возникла вслед за барокко как следующая ступень автономизации музыкального языка.

Первым жанром автономной музыки стала опера. Процесс реформирования оперы был спровоцирован призывом занимавшегося музыкой Ж.Ж. Руссо вернуться в опере к естественной простоте и выразительности античной трагедии. Главный творец оперной реформы, К.В. Глюк, начал с драматургической основы, создав ряд опер с опорой на древнегреческий миф, рассказанный просто и прямо, без всякой риторики («Орфей и Эвридика») и на трагедии Еврипида («Ифигения в Авлиде»).

Целостность драматического действия он подкрепил цельностью музыкального текста. В созданной им модели *dramma per musica* увертюра настраивала зрителя на переживание действия, а единый музыкальный текст сопровождал всё действие. Музыка рассматривалась как средство усиления выраженных словом чувств и как самостоятельная конфликтная стихия.

Обращение к античной трагедии возродило ее агональный характер и ее конфликт человека и рока. Агон стал воплощением противоречий стихийности мира и идеального, желаемого человеком устойчивого мироустройства (противопоставление царства Ночи и царства Света в «Волшебной флейте» Моцарта). Античная слепая судьба, противостоящая разуму и воле человека, сокрушает героя исходя из высшей справедливости («Дон Жуан» Моцарта) или же покоряется, будучи «схваченной им за глотку» («Фиделио» Бетховена).

Конфликт человека и рока трансформировался в борец чувства и долга, что всегда решается в пользу долга и должного. Героями «высшего порядка» выступают правители («Милосердие Тита» Моцарта), верховные жрецы («Волшебная флейта»), сверхчеловек («Дон Жуан»). За ними закрепляется тональный ряд ре-мажора. Диссонирующие гармонии и хроматизмы обозначали царство тьмы.

Ряд приемов приобрел статус музыкального символа. В «Волшебной флейте» «подъем на большую сексту означает надежду, любовь и радость, задержания и пары слиговых нот — узы братства, акцентированные аккорды стаккато, сменяемые паузой, — смелость и решительность, параллельные терции, сексты и сектаккорды — единство, любовь и гармонию» (Л. Бетховен).

Роль музыки в опере постепенно усиливалась. Уже у Моцарта структура «Идоменей»

уподобилась цепочке композиционно самодостаточных арий. В «Фиделио» Бетховена возрастание роли оркестра превратило оперу в подобие симфонической поэмы, а финальную кантату — почти в самостоятельное монументальное произведение. Музыка стала приобретать все более философичный характер. Однако «последние» вопросы бытия о соотношении человека и Бога, жизненной судьбы и предопределения, конфликта добра и зла решались с утопических позиций торжества гармонических начал. В «Идоменее» в последний момент боги отказались от жертвы, в «Волшебной флейте» герои, преодолев все внешние и внутренние препятствия, достигли царства света.

В героической опере «Фиделио» ликование жизни («Сияет нам свободы свет!») окольцовывает симметричной структурой трагизм драмы, развертывающейся в середине действия. Можно сказать, что призывно-жизнерадостный характер увертюры предопределяет финал ораториального склада, в котором ликующее звучание хора и праздничные фанфары возвещают о победе света и справедливости.

Следующим шагом на пути к созданию самодостаточного художественного языка «автономной» или «абсолютной» музыки стало оформление сонатно-симфонической формы, способной вне религиозного или иного ритуального контекста на философском уровне «создавать полноценный образ Бога, мира и человека» (Л. Бетховен), аналогичный философским системам типа гегелевской о конечных смыслах универсума.

В начале XVIII века Иоганн (Ян) Стамица перешел от принципа террасообразного распределения громкости к динамическому принципу волнообразного нарастания и спада звучности. Далее в сонатно-симфонической форме барочная схема «воплощения четырех главных темпераментов в качестве этапов течения человеческой мысли (меланхолическая аллеманда — тезис, холерическая куранта — развитие тезиса, флегматическая сарабанда — антитезис, сангвиническая жига — опровержение антитезиса)» (Л. Бетховен) приобрела отвлеченный динамический характер.

В структуре симфонии конкретику танца сменила абстракция частей, отличающихся темпом: аллегро/быстро, анданте/медленно, скерцо/стремительно с изложением темы в необычном ракурсе, с острохарактерными ритмическими и гармоническими оборотами, смещениями и изломами. Наложение динамики ладотонального, громкостного и ритмического рельефов породило мощный эффект целенаправленного движения.

В быстрой первой части (тезис) была представлена главная активная, мужественная партия, носитель основной тональности. Вторая медленная часть (антитезис) уподоблялась побочной женственной, лиричной партии, разработанной в родственной тональности доминантовой сферы. В драматическом



Ж.Ж. Руссо



В.А. Моцарт



К.В. Глюк



Иоганн (Ян) Стамиц



À MARAT,
DAVID.



Л. Бетховен



Д. Дидро

скерцо третьей части конфликт, заложенный соотношением основных тем экспозиции, доводился до кульминации. В энергично-торжественном финале (синтез) конфликт преодолевался путем сведения двух партий к единой тональности и растворения пассивности побочной линии в активной динамике главной партии. Неявное родство двух партий в экспозиции становилось явным, в результате чего обнаруживается скрытая идеальная основа бытия, которая «просвечивала» изначально.

Симметрия идеального и активного начал в крайних точках структуры свидетельствовала о том, что развитие в музыкальной модели классики остановлено мгновением вечности, о котором говорил Гёте. К вышеизложенной ситуации подходит сходное по мысли высказывание Д. Дидро: «Прекрасно лишь единое, и первое событие определяет окраску всего произведения».

Для выяснения характера остановленного мгновения напомним, что динамика естественного органического роста знает рождение, расцвет и неизбежное угасание формы. В барокко неизбежность конца преодолевалась новой конфликтностью, «неправильным» (не в тону) разрешением, что порождало чувство незавершенности движения музыкальной темы. В произведениях классиков завершенность темы (возврат в основную тональность) сопровождалась разгоном динамики, превышающей заявленный в экспозиции темп.

Подобная структура стала отражением сформировавшейся в лоне идеологии Просвещения цивилизаторской идеи исторического прогресса, который исходит из идеального образца должного, заложенного в прошлом, продвигается через конфликт по восходящей линии к реализации этого образца в реальности настоящего или будущего, переживаемого как настоящее. Наиболее впечатляющим примером в этом отношении является финальная ода «К радости» 9-й симфонии Бетховена.

В определенной степени сама процессуальность благодаря заданности структуры превращается в насильственную предопределенность. Индивидуальное и даже массовое сознание не в силах противостоять мощной энергии, сконцентрированной в той же оде «К радости» Бетховена. И это одно из первых противоречий классической музыки.

Еще одно противоречие связано с тем, что симфония говорит о сверхличностном на языке земном, а не трансцендентальном. С одной стороны, замкнутая цикличность и высокая степень организации структуры музыкального текста симфонии на основе универсального

сочетания трехчастности (принцип вертикали мира) и четырехчастности (принцип горизонтали земли) выводят ее из субъективных чувствований к музыкальной мысли о торжестве идей Разума и Порядка. С другой стороны, четырехчастность формы и агональное, земное противоречие двух партий говорят о прева-лировании земного начала. К тому же известен факт, что сонатно-симфоническая форма складывалась во многом в лоне оперной музыки, связанной непосредственно с речью и эмоциями человека.

У оперы были заимствованы аффективные интонации, повторы как риторические фигуры речи и мелодизм арии.

Танец

В иллюзорном пространстве театра

Танец стал последним видом искусства, который обрел автономию, вырвавшись из ритуала придворной жизни и вокально-танцевального театрального действия. Возник балет. Парадокс состоял в том, что, проходя под девизом освоения естественной выразительности человеческих чувств, балет вывел танец за рамки реальной человеческой жизни в сферу абсолютного иллюзорного пространства театра, а усложнение танцевальной техники сделало танец недоступным для массового исполнения.

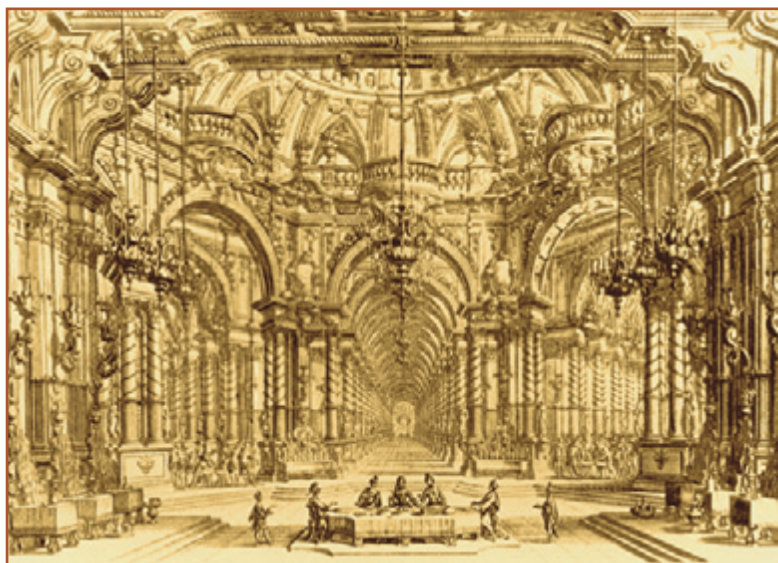
Оформление балета в спектакль привело к тому, что исчезла связь между сценой и залом, куда действие уже не могло распространяться, как это было на придворных зрелищах времен Людовика XIV. Сцена превратилась в площадку, обрамленную рисованными декорациями и отделенную порталом в виде архитектурных конструкций.

Итальянские художники-декораторы из семейства Галли Библиена отказались от плоскостной статичной симметрии декораций XVII века. Благодаря перспективным построениям со смещенным углом зрения «сцена разрезалась под углом, позволявшим охватить глубокое пространство, которое как бы проникало сквозь заднюю стену театра. Дворы, коридоры, колоннады устремлялись вглубь, соблюдая последовательность солидных геометрических абстракций» (Л. Кирстейн).

Пространство второго плана приобретало динамизм, который гасился плоскостями задника и портала, завуалированной симметрией перспективной конструкции, точка схода которой все равно приходилась на центр сцены, симметричным расположением кордебалета. Как и в живописи, в построении декораций преобладала горизонталь.

О классицистических декорациях П. Гонзаго Д. С. Лихачев писал: «Сколько у него этих горизонтальных в натуре линий! Карнизы, крыши. И всюду горизонтальные линии сделаны чуть жирнее, чем следует, а некоторые линии выходят за пределы «необходимости», за пределы тех, что в натуре». Он же отмечал, что

Ж.Л. ДАВИД
Смерть Марата
1793. Королевский музей
изобразительных искусств,
Брюссель



ДЖ. ГАЛЛИ БИББИЕНА
Декорация оперного
спектакля
1722. Придворный театр
в Мюнхене

декорации построены исходя из низкой точки зрения, что вкупе с положением зрителя в партере создавало эффект приподнятости действия и изолированности сцены.

П. Гонзаго принадлежит совершенно новая для своего времени мысль, что «общий вид той сцены, на которой происходит действие, мог бы и сам сделаться выразительным и возвещать, подготавливать, сопровождать и усиливать чувства, пробужденные поэзией и пантомимой». Эта мысль находилась в русле общих идей о необходимости соответствия в балетном спектакле музыки, сюжета и драматургии танца.

В области балетной музыки первопроходцами в этом направлении стали Ж.Ф. Ребель и Ж.Ж. Муре. Ребель впервые ввел в партитуру балета «Характеры танца» форму инструментальной сюиты из наиболее модных танцев эпохи, обрамленных частями чистой музыки прелюда и двух сонат. Муре создал драматический музыкальный аналог кульминационной сцены трагедии Корнеля «Гораций».

Соответствующую тематику пластику движения к этим балетам разработала танцовщица Ф. Прево. Она истолковала каждый из 13 танцев как 13 разных воплощений любви, а в «Горации» средствами пантомимы передала сложность чувств Камиллы, ее скорбь по убитому братом жениху и гнев на родного и любимого человека. Психологические состояния передавались путем последовательной смены в замедленном темпе статuarных по своей пластической завершенности поз.

Источников, из которых балетмейстеры и танцовщики черпали автономный пластический язык балета, было несколько. Создатель первых образцов драматического балета Дж. Уивер исходил из «подражания пантоми-

мам древних греков». В его балете «Миф об Орфее и Эвридике» «жесты-позы, сочетаясь, слагались в картинные периоды пластической речи», повествующей о трагедии невосполнимой утраты.

Дж. Рич был носителем итальянской традиции комедии дель арте, в которой яркие персонажи-маски обладали характерными пантомимическими движениями. В лоне его влияния на сцене театра Ковент-Гарден прославленная танцовщица М. Салле поставила балет «Пигмалион», в котором пластическими средствами характерной пантомимы обыграла идею оживления статуи. Салле одной из первых сняла маску, использовала облегченный в духе античной моды костюм, применила «поклон в образе».

Реформатор балета Ж.Ж. Новерр под влиянием совместной работы с шекспировским актером Д. Гариком использовал достижения патетической возвышенной пластики классицистического театра. В своем теоретическом труде «Записки о танце и балете», ратуя за серьезную танцевальную тематику и соответствующую танцевальную драматургию, он ввел новый балетный термин *pas d'action* (действенный балет), что означало законченное представление с персонажами-характерами и логически развивающимся на основе серьезного конфликта действием.

Первым балетом, в котором все компоненты были скоординированы, стал спектакль «Ясон и Медея». Далее последовали балеты на сюжеты мифов («Адмет и Альцеста», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса»), греческих трагедий («Ифигения в Авлиде») и современных драматургических произведений («Семирамида» Вольтера). Показательно, что в области музыки Новерр сотрудничал с реформатором оперы Глюком.

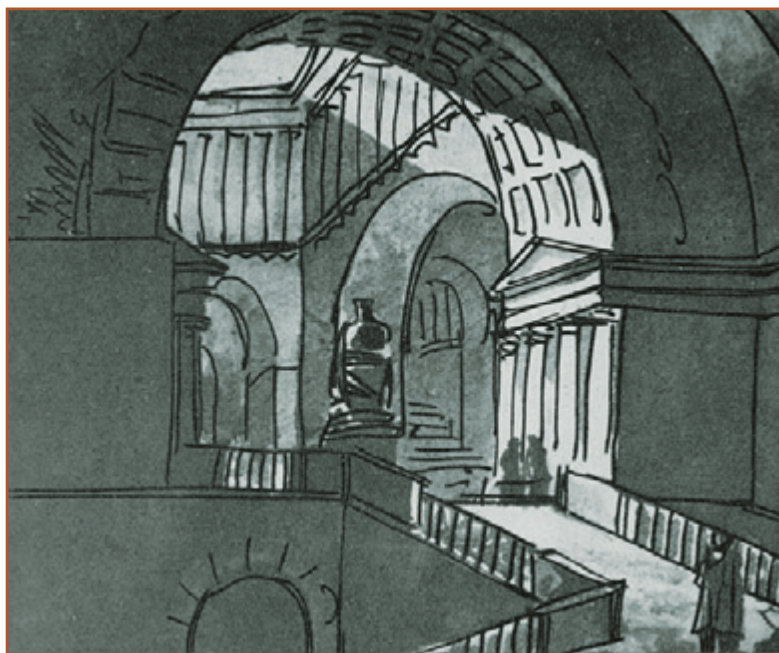
Главным выразительным средством балетов Новерра стала драматизированная пантомима. Движение было поддержано выразительной мимикой лица, для чего Новерр отказался от громоздких париков и театральных масок. В танце Новерр делал акцент на «патетическом условном жесте, широко и крупно фиксируемых позах при фронтальных, развернутых на зрителя положениях тела» (В.М. Красовская). В его балетах лидировал мужской танец. Он был в большей мере, чем женский, оснащен техникой, изобиловал высокими и сильными прыжками, верчениями по полу и в воздухе, разнообразными заносками.

Для Новерра было характерно несколько механистическое понимание танца-пантомимы. В «Письмах о танце» он писал: «Сочетание и последовательность фигур, движения, быстро следующие одно за другим, формы, вращающиеся в противоположных направлениях, смешение различных переплетений, стройность и гармония, господствующая в темпах и в развертывании тела, — все это не обрисовывает ли пред вами образ искусно построенной машины?»

Следующий шаг в сторону превращения балета в танцевальную поэму слитного единого движения сделал Ш.Л. Дидло, занимавший переходное положение от классицистического к романтическому балету. Под влиянием сентиментализма Дидло увидел в танце средство передачи взлета и спада чувств. Роль мужского и женского танца в его балетах сравнивалась благодаря его пристальному вниманию именно к женскому танцу.

Дидло обновил пластику рук, которые «зажили в гармоническом рисунке, складываясь у груди, окружая голову, распахинаясь в стороны». Он активно использовал возможности новой обуви без каблука и подъема на высокие полупальцы для создания возвышенного «полувоздушного» образа балерин. В его балетах женский танец приобрел легкость и «напоминал безостановочно сменяющийся, выющийся орнамент из живых человеческих фигур».

П.Г. ГОНЗАГО
Эскиз занавеса к балету
И.И. Вальберха
и О. Пуаро
«Сандрильона» на
музыку Д. Штейбельта
1815. Государственный
центральный театральный
музей им. А.А. Бахрушина,
Москва



П.Г. ГОНЗАГО
Проект декорации
Конец XVIII в.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. Вып. 3. — М.: Искусство, 1972.

Александр Бенуа размышляет... Статьи и письма 1917–1960 гг. — М., 1968.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990.

Даниэль С.М. Европейский классицизм. — СПб.: Азбука-Классика, 2003.

Дидро Д. О драматической поэзии // Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. — М.—Л., 1936.

Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. — М.: Искусство, 1979.

Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2010.

Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство—СПб, 2004.

Никифорова Л.В. Чертоги власти: Дворец в пространстве культуры. — СПб.: Искусство—СПб, 2011.

Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века // Памятники мирового искусства. Вып. IV. — М.: Искусство, 1971.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Издательская группа «Прогресс», «Культура», 1995.

Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Сов. художник, 1988.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

Буало Н. Поэтическое искусство // <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm>

Валери Поль. Об искусстве // <http://delarina.info/library/culture/442.html?part=27&lan=&pages=>

Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном // http://www.modernlib.ru/books/lihachev_dmitriy/pisma_o_dobrom_i_prekrasnom/read/

Новберр Ж.Ж. Письма о танце // mikv1.narod.ru/text/Noverr1927.htm

Топоров В.Н. // http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm



П.Г. ГОНЗАГО
Эскиз сцены и части зрительного
зала в театре усадьбы
«Архангельское»
Начало XIX в.



Александр
МАЙКАПАР

Ганс Гольбейн

Послы и их послания

ШЕДЕВРЫ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Редкая картина вызвала и вызывает столь же горячие споры и дискуссии по поводу своего содержания, как «Послы» Ганса Гольбейна Младшего (1497/1498–1543). Буквально каждый сантиметр полотна дает повод для обсуждения изображенных на нем деталей, имеющих большое значение для понимания работы в целом.

Во-первых, конечно, нужно понимать, кто здесь изображен. Картина запечатлела двух богатых и образованных молодых людей. Их имена не указаны на самой картине, и установление их личности было непростым делом. Решить эту проблему оказалось возможным в силу счастливого стечения обстоятельств: человека слева удалось идентифицировать благодаря его графическому портрету, созданному другим художником, на сей раз французским — Жаном Клуэ.

На этом рисунке художник указал имя модели: это французский посол при английском дворе Жан де Дентевиль (1504–1555). В момент создания картины Гольбейном послу было 29 лет. Он очень молод для столь ответственной миссии, и одно это говорит о его незаурядных способностях.

Вопрос, кто является вторым из запечатленных здесь мужчин, решался по-другому — на основании исторических свидетельств, для выбора которых большое значение имеют хронологические данные. Они предоставляют нам другими важнейшими деталями



Трикветрум

ЖАН КЛУЭ
Жан де Дентевиль

картины, которые и следует проанализировать. Благо, что они запечатлены с изумительной точностью.

Сначала об измерительных — время и место — приборах, изображенных на картине. Это два вида солнечных часов:

Быть может, наибольший интерес вызывают многогранные солнечные часы.

В связи с «Послами» на авансцену выступает еще одна очень важная фигура — выдающийся немецкий физик, математик и астроном Никлаус Кратцер (1487?–1550). Поселившись в Англии в 1516 г., он вскоре подружился с Томасом Мором и стал наставником его детей в точных науках. Именно Мор представил Кратцера ко двору, как, между прочим, и Гольбейна. Так что это был один круг друзей-единомышленников. Кратцер был назначен придворным астрономом и часовым мастером короля Генриха VIII. Кстати, астроном и художник сотрудничали в из-



Квадрант



Два вида солнечных часов



ГАНС ГОЛЬБЕЙН
МЛАДШИЙ
Портрет Кратцера
1528. Лувр, Париж



готовлении географических карт для короля. В конце концов художник исполнил портрет своего друга.

Для нашей темы примечательно, что на этом портрете изображен, как считается, процесс конструирования многогранных солнечных часов — тех самых, которые уже в законченном виде есть на лондонском портрете послон. Правда, быть может, здесь запечатлен

Солнечные часы бывают нескольких типов, в зависимости от положения циферблата они делятся на два главных вида: горизонтальные и вертикальные.

У горизонтальных солнечных часов циферблат расположен параллельно плоскости земли. Угол между гномоном (о нем ниже) и циферблатом равен широте того места, где установлены часы. Они встречаются чаще всего. У вертикальных солнечных часов циферблат расположен вертикально относительно плоскости земли. Они устанавливаются на зданиях. Освещение таких часов зависит от ориентации (азимута) плоскости стены.

Первые солнечные часы появились в Египте, как считается, уже в XIV веке до н.э. Они представляют собой (некоторые сохранились до нашего времени) обелиск, то есть вертикальную колонну, сужающуюся кверху и имеющую острый шпиль. Острый — поскольку для всякого измерения важна максимально возможная острота измерительного прибора, дабы минимальной была раздельная точка или черта, получаемая с его помощью. Этот прибор называется гномон.

Появление солнечных часов в Древнем Египте вполне объяснимо: этому способствовали благоприятные климатические условия, а именно большое число солнечных дней. Самый древний метод, известный со времени фараона Тутмоса III, правившего приблизительно в 1479—1425 гг. до н.э., основывался на том, что вертикальное плечо отбрасывает тень на горизонтальную часть, устроенную в виде линейки с хронометрической шкалой.

Принцип действия больших солнечных часов нашел применение и в миниатюрных переносных часах. Свидетельством этого могут служить не только сохранившиеся во многих технических музеях мира образцы, но и произведения живописи, запечатлевшие такие предметы, причем с явным акцентом на их художественном качестве, как, например, у Гольбейна.

ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
Портрет Кратцера
Деталь



не столько процесс изготовления таких часов, сколько их сборка. Если эти часы изготавливались в качестве походных, то резонно предположить, что при транспортировке было бы желательно многогранник разбирать, чтобы он не занимал много места. И коль скоро он состоит из целого ряда панелей и деталей, то почему нельзя сделать так, чтобы он легко собирался и разбирался?

На портрете послон на разных сторонах часов гномон указывает в качестве ориентира разные точки: на одной стороне 9.30, на другой — 10.30. Это, конечно, связано с временными поясами. Можно предположить: поскольку такие часы изображены на картине, представляющей послон, то есть людей, вынужденных много ездить и пересекать разные часовые пояса (хотя в ту эпоху временные пояса не были установлены де-юре, они существовали де-факто), то такие часы помогали послам ориентироваться в местном времени и соотносить его со своим, лондонским.

Очевидно, что Гольбейн пользовался консультациями Кратцера, когда писал и другие измерительные приборы. В результате эти приборы на картине указывают время необычайно точно — тот момент, который важно было запечатлеть художнику: Страстная пятница, 11 апреля 1533, 10.30.

Дата, зафиксированная на картине, дает возможность установить личность второго мужчины на этом портрете. Исторические документы свидетельствуют, что в апреле 1533 года в Лондоне находился еще один важный француз, епископ Лавуа Жорж де Сельв. Из письменных источников известно, что он был другом детства Жана де Дентевилья. Нет сомнения, что на картине изображен именно он. Это был очень молодой епископ, к тому времени ему исполнилось всего 25 лет. Поразительно, какие важные поручения ему были доверены в этом возрасте: французский посланник при Венецианской республике и в Ватикане. В сан епископа он был возведен в 1526 году, когда ему исполнилось лишь 17 лет.

Жан де Дентевиль и Жорж де Сельв — это действительно интеллектуальная элита того времени. И естественно было изобразить этих молодых людей в окружении предметов, символизирующих их интеллект и познания как в науках, так и в искусствах. Потому, очевидно, на картине мы видим, помимо физических

приборов, музыкальные инструменты (лютню и флейты) и нотную книгу.

Примечательно, что у лютни одна струна оборвана. Это издавна считалось символом нарушенной гармонии, то есть разлада: в эпоху Реформации (время создания картины) — разлада внутри христианской церкви (непримиримые противоречия между католицизмом и протестантизмом).

Нотная книга — это сборник гимнов, составленный Мартином Лютером и изданный Иоганном Вальтером в 1524 году. Книга открыта на гимне «Явись, Святой Дух, спаси наши души». Возникает вопрос, заметил ли *католический* священник, что перед ним в раскрытой книге записан *лютеровский* гимн, то есть произведение человека, отлученного от католической церкви?

Другие важные детали картины.

Глобус. Он изображен на нижней полке стола так, что в центре оказывается Рим. Комментаторы картины обращают внимание на это обстоятельство в связи с бурными событиями 1533 года, приведшими к разрыву отношений Англии с Римом.

В начале 1533 г. Генрих VIII назначил архиепископом Кентерберийским Томаса Кранмера — уже это было неслыханным актом сеговолия. Кранмер, выполняя волю Генриха, объявил брак короля с Екатериной Арагонской недействительным. Уже 18 мая законной супругой короля Кранмер провозглашает Анну Болейн, а 1 июня она коронуется. Папа римский Климент потребовал, чтобы Генрих явился в Рим с повинной. Генрих это требование проигнорировал, что привело к полному разрыву с Ватиканом. Естественно, что в этот конфликт были вовлечены многие политические силы. Это объясняет присутствие в Лондоне на Пасху французских послов.

Пол. Он выложен мозаикой, представляющей необычайно изысканный рисунок. Невозможно не обратить на него внимание. Невольно возникает мысль, что это не просто красивый декор. Кажется, что рисунок имеет какое-то символическое значение. Оказывается, он необычайно схож с мозаикой пола алтаря Вестминстерского аббатства.

Алтарь Вестминстерского аббатства — святая святых англиканской церкви. Гольбейн на своей картине сохранил общую композицию, лишь несколько упростив узор. Одно существенное изменение было, однако, внесено: в центральном круге художник поместил шестиконечную звезду Давида (виден один из ее лучей около левой ноги Жана де Дентевилля). Однозначного объяснения этого изменения до сих пор не дано. Примечательно, что схожий по композиции узор украшает пол Сикстинской капеллы в Ватикане. (Специальной

темой может быть анализ смысла и символики этого декора, безусловно связанного с концепцией четырех элементов мироздания.)

Череп. Уравновешенная спокойная композиция нарушается резкой диагональной плоскостью, озадачивающей зрителя, который не может сразу найти ей объяснения. Что это такое? Каково значение этого предмета на картине?

Не будем томить читателя и определенно скажем: это человеческий череп. Но как это можно распознать? Здесь художник применил прием, который называется анаморфозис. Суть этого приема в том, что предмет изображается с большим изменением, как будто зритель смотрит на него под большим углом (в данном случае почти параллельно его плоскости), или, например, отраженным в изогнутой или изломанной поверхности.

Любопытный эффект получается, если попытаться рассмотреть отражение этого черепа в зеркале, поставленном снизу под определенным углом к картине. При этом можно увидеть его более узнаваемые пропорции. Но при установлении прямого взгляда именно на череп меняется проекция всего остального и другие предметы приобретают искаженные очертания.

Художники знали такие хитрости. Ровно за сто лет до этой картины пример анаморфозисного изображения фигур в выпуклом зеркале дал Ян ван Эйк в знаменитой картине «Чета Арнольфини» (1434). Другой пример — картина Мантеньи «Мертвый Христос» (ок. 1500). Гольбейн, однако, довел этот прием до крайней степени эксцентричности.

Почему художник произвел такую операцию именно с черепом? На этот вопрос можно дать лишь гипотетический ответ (сам Гольбейн не пояснил своего замысла). Череп был одним из наиболее значимых символов в системе миропонимания европейского человека. Он естественно и прочно ассоциируется с идеей смертности, быстротечности жизни, бренности земного существования. С ним прочно ассоциируются такие идеи, как *memento mori* (лат. — помни о смерти) и *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (лат. — суета сует и всяческая суета). В таком своем значении череп — продукт сознания средневекового человека (античный мир не мыслил череп в таких категориях). Особенно широкое распространение медитации о бренности существования, выражавшиеся в размышлениях о черепе, распространились в XVI–XVII вв., и тогда же появилось множество изображений святых, держащих в руке череп. Гамлет рассуждает о Йорике, рассматривая его череп...

Не говорит ли нам Гольбейн о дилемме: либо обычный взгляд на жизнь — и тогда превратное представление о смерти, либо ясное представление о смерти — но тогда искаженный взгляд на жизнь?

Познаны ли все детали этой загадочной картины? Прочитаны ли все послания, которые передал через нее великий мастер?..



Лютня и нотная книга



Мозаика пола алтаря Вестминстерского аббатства



Череп, отраженный в зеркале

Ольга
СКУРАТОВА,
кандидат педагогических наук,
учитель ИЗО школы МГПУ,
Москва

Цветочек аленький

ВЛАДИМИРСКАЯ ВЫШИВКА НА УРОКАХ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

*И вдруг видит он: на пригорочке зеленом
цветет цветочек цвету алого, красоты не-
виданной и неслыханной, что ни в сказке ска-
зать, ни пером написать. У честного купца
дух занимается, подходит он ко тому цвет-
ку; запах от цветка по всему саду ровно
струя бежит; затряслись и руки и ноги у куп-
ца, и возговорил он голосом радостным:*

*— Вот аленький цветочек, какого нет
краше на белом свете, о каком просила меня
дочь меньшая, любимая.*

С. Аксаков. Аленький цветочек

В любой сказке есть доля правды. Так и цветочек аленький из сказки Аксакова радуется глаз, появившись под иглой русских вышивальщиц на Владимирской земле много веков назад (1). (Вышитые изделия, найденные в захоронениях на территории Владимиро-Суздальского княжества, датируются XI — началом XII в.)

Широкую известность приобрела вышивка толстыми цветными нитками крупных мотивов (цветов, листьев, птиц), зародившаяся в селе Мстёра Владимирской губернии — мстёрская, или владимирская, гладь (2–8). Основной цвет такой вышивки издавна был огненно-красный с небольшими вкраплениями небесно-синих, изумрудно-зеленых и золотисто-желтых тонов. Особый интерес представляет техника выполнения швов вла-



(1)

димирской (мстёрской) вышивки, таких как верхошов, накладная сетка, козлики.

Владимирский верхошов. Название этого основного шва говорит само за себя — толстые крупные стежки (швы) размером от 0,5 до 2 см заполняют рисунок только на лицевой стороне (наверху), а на изнанке по контуру образуются крохотные стежочки в виде пунктирных линий (9). Верхошвом выполняются практически все основные элементы владимирской вышивки: цветы, ягоды, ветки и стебли. Направление шва всегда идет по «природным» линиям, повторяя естественное движение прожилок лепестков и листьев.

Накладные сетки. Для владимирской вышивки характерны крупные формы цветов и листьев. Пустая середина таких элементов вышивки заполняется удивительными накладными сетками и гладьевыми разделками в виде квадратиков, треугольничков и полосок. Сетка «накладывается», закрывая большую часть лицевой поверхности изделия и при-



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)



(14)



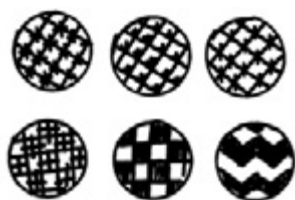
(15)



(7)



(8)



(10)



(11)

(12)



(13)

крепляется стежками, крестиками или «лапками» (10).

Козлик. Этот простой шов является одним из любимых в народной вышивке. Он представляет собой пересекающиеся крест-накрест довольно крупные стежки на лицевой стороне изделия (11). Плотно выполненный шов козлик носит название косичка (12). Часто оба эти шва дополняются такими элементами, как кисточка, вышитые гладью треугольники и фестоны (13).



(9)



(16)



(17)



(18)



(19)



(20)

С помощью таких незамысловатых элементов из-под иглы мастерицы выходит русская сказка: на раскидистых ветвях мирового древа расцветают чудесные цветы, зреют удивительные плоды и ягоды, вертят головками, раскрыв крылья и распушив хвосты, жарптицы (14–15).

Владимирские вышивальщицы издавна работают на плотных домотканых полотнах: льняном (суровом и беленом), сукне, шерсти, используя толстые нитки — шерсть или мулине.

Перед началом работы для удобства ткань плотно натягивают на пальцы (два обруча, входящие друг в друга и зажимающие между собой ткань) или специальную квадратную раму. Такое натяжение ткани обеспечи-

вает ровное наложение стежков. После этого на ткань при помощи копировальной бумаги или сколка (рисунок на бумаге с проколотыми по контуру мелкими дырочками, сквозь которые сыплут меловой порошок) наносится рисунок будущей вышивки (16–20).

Практическая работа

Материалы: гуашь, кисти, бумага для рисования.

К сожалению, в условиях современного урока нет возможности заниматься вышиванием. Однако, знакомя учащихся с владимирским верхошвом, можно создать эскиз декоративного панно по мотивам древа жизни или букета, соединяющего в себе сказочные цве-



(21)



(22)



(23)



(24)

ты, ветви, листья и образы птиц в стиле данного народного промысла.

1. Композиция может вырастать из центра или угла листа. В ее основе будет один крупный элемент: ветка, бутон или цветок. Важно обратить внимание учащихся, что во владимирском рисунке часто любят изображать половинку цветка, смотрящего вверх или в сторону (21).

2. Затем в композицию добавляются другие цветы или ягоды меньшего размера (22).

3. Завершается работа соединениями основных элементов веточками и листьями (23).

4. Готовый рисунок заполняется цветом: мазки краски имитируют направление нитей при вышивании, что делает краешек слегка

ребристым. Добавить накладные сетки и заполнить швом козлик листочки (24).

5. Завершить работу можно каймой, имитируя полоску, вышитую швом козлик, или зигзаг (25).

Необходимо акцентировать внимание учащихся на том, что мы не просто рисуем красивые цветы и ветки, имитируя владимирскую вышивку, а создаем эскиз, на основе которого можно создать настоящее вышитое изделие.

Каждую работу можно рассматривать как отдельный модуль общей композиции «Чудобукет» или «Древо жизни» по мотивам владимирского верхошва. Композиция может стать украшением интерьера школы или частью театральной декорации.



(25)

ДЕТСКИЕ РАБОТЫ



Кулишова Настя



Камушкина Валя



Курдова Катя



Косова Лиза



Лазарев Вадим



Дубинчик Ксения



Петросян Марта



Красная книга – это документ совести человека.
Из Международной Красной книги



Международный проект «Выставка-конкурс детского творчества «Красная книга глазами детей»

реализуется в рамках Международной экологической акции «Спасти и сохранить» под эгидой Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО

Цель Проекта:

формирование экологической культуры и активной жизненной позиции подрастающего поколения по отношению к проблеме сокращения видового разнообразия растительного и животного мира отдельных регионов и планеты в целом.

Межрегиональный проект «Выставка-конкурс детского творчества «Мы в ответе за тех, кого приручили»

Цель Проекта:

формирование нравственной культуры и активной жизненной позиции молодого поколения по отношению к проблеме бережного отношения к домашним и бездомным животным.

Сроки реализации проектов:

2012–2013 годы.

Проекты проводятся в три этапа:

1-й этап – заочный конкурс творческих работ (2012 год);

2-й этап – передвижные выставки в городах Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и Российской Федерации (2012–2013 годы);

3-й этап – издание сборника-каталога лучших творческих работ проектов (2012–2013 годы).

Место проведения проектов:

Россия, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, г. Ханты-Мансийск.

Участники проектов:

К участию в проектах приглашаются обучающиеся общеобразовательных учреждений, образовательных учреждений начального и среднего профессионального образования, учреждений дополнительного образования (художественные школы, студии, кружки) в

возрасте от 6 до 17 лет (включительно), проживающие как на территории Российской Федерации, так и за ее пределами.

Номинации проектов:

- живопись
- графика
- скульптура
- фотография
- декоративно-прикладное искусство
- фотография
- поэзия
- эссе

На конкурсы принимаются творческие работы:

- созданные по личным впечатлениям от знакомства с Красными книгами регионов, стран, а также от встреч с исчезающими видами на особо охраняемых природных территориях (во время экспедиций),

после просмотра фильмов, посещения зоопарков, по личным впечатлениям от знакомства с домашними животными;

- о бездомных животных и о жестоком обращении с животными на улице и дома;

- затрагивающие тему экологии и нравственности.

Конкурсные работы и заявки принимаются до 31 марта 2012 года (по почтовому штемпелю даты получения) по адресу: 628195, Российская Федерация, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, г. Нягань, гп Талинка, историко-краеведческий музей «Отражение», с пометкой: конкурс «Красная книга» и конкурс «Мы в ответе за тех...», куратор Стыцок Ольга Павловна.

Консультации можно получить по телефону-факсу: 8 (34672) 4-99-50 и e-mail: museumtalinka@mail.ru

www.ecougra.ru

Форма этикетаж конкурса «Красная книга глазами детей!»

№	Содержание этикетаж	Информация на русском языке	Информация на английском языке
1	Полное название творческой работы:		
2	Техника исполнения:		
3	Ф. И. автора (полностью):		
4	Дата рождения автора (кол-во полных лет):		
5	Ф. И. О. преподавателя:		
6	Наименование организации-представителя (учебное заведение, творческое объединение):		
7	Ф. И. О. руководителя организации-представителя:		
8	Почтовый адрес организации-представителя (индекс, страна, область, район, населенный пункт), контактный телефон с кодом, E-mail:		

Обязательно! Этикетаж крепится на обратной стороне каждой конкурсной работы.

Форма этикетаж конкурса «Мы в ответе за тех, кого приручили» см. Форма этикетаж конкурса «Красная книга глазами детей!», нет последнего столбца – информации на английском языке.

Лучший способ обучения, причем не только для ваших учеников

Простые в использовании и эффективные технологии,
широкие возможности профессионального роста



Интерактивные инструменты MimioClassroom™ делают уроки яркими и запоминающимися. В итоге ваши ученики начинают значительно лучше усваивать материал. Простота использования оборудования MimioClassroom™ позволяет вам экономить время на подготовке к урокам, а вашим ученикам — быстро и увлеченно осваивать новые инструменты.

Учителя, использующие интерактивное оборудование Mimio, получают широкие возможности обучения и повышения квалификации: от бесплатных онлайн-ресурсов, созданных опытными педагогами, до бесплатного обучения специалистами непосредственно в школе. Широкий выбор форм и возможностей обучения позволяет вам вывести свое профессиональное развитие на совершенно новый уровень! А система сертификации поможет подтвердить полученные знания.

Разнообразные возможности обучения и профессионального развития помогут вам разрабатывать интерактивные уроки с использованием MimioClassroom™ более эффективно. А это, в свою очередь, отличный способ учиться — и вашим ученикам, и вам самим!

Узнайте больше, посетите наш сайт или позвоните:

<http://www.mimioclass.ru>

8 (800) 5555-33-0

Звонок по России бесплатный

mimio
a better way to learn



Дистанционные курсы повышения квалификации

вне зависимости от места проживания
(обучение с 1 января по 30 сентября 2013 года)

Имеются два варианта учебных материалов дистанционных курсов:
брошюры и брошюры+DVD.

Курсы, включающие видеолекции (DVD), помечены значком 

Нормативный срок освоения каждого курса – 72 часа.

Дополнительная информация – на сайте edu.1september.ru

Окончившие дистанционные курсы получают удостоверение установленного образца.

Базовая стоимость курса (без учета скидок) составляет

2190 руб. – для курсов без видеоподдержки,

2390 руб. – для курсов с видеоподдержкой.

код

08-001

Е.С. Медкова. Искусствоведческие методики в преподавании МХК

08-002

Т.В. Себар. Как научить понимать язык искусства

08-003

Т.Б. Сапожникова, О.А. Коблова. Методика проведения уроков изобразительного искусства по теме «Декоративно-прикладное искусство в жизни человека»

08-004

Б.М. Неменский, И.Б. Полякова, Т.Б. Сапожникова. Особенности обучения школьников по программе Б.М. Неменского «Изобразительное искусство»

08-005

Е.С. Медкова. Как разбудить в ребенке художника: современные технологии развития творческих способностей (на основе первообразов искусства)

08-006

Л.А. Залесский. Мировая культура в зеркале музыкального искусства

08-007

Л.М. Ванюшкина, Е.Н. Коробкова. Культурное наследие и подходы к его освоению в курсах МХК и краеведения

08-008

М.Н. Сартан. Живопись авангарда. Как ее понимать и как о ней рассказывать

код

21-001

С.С. Степанов. Теория и практика педагогического общения

21-002

Н.У. Заиченко. Методы профилактики и разрешения конфликтных ситуаций в образовательной среде

 21-005

М.А. Ступницкая. Новые педагогические технологии: организация и содержание проектной деятельности учащихся

 21-007

А.Г. Гейн. Информационно-методическое обеспечение профессиональной деятельности педагога, педагога-психолога, работника школьной библиотеки

21-009

В.Д. Шадриков, И.В. Кузнецова, М.Д. Кузнецова. Формирование и оценка профессиональных качеств современного педагога

Профильные курсы

Общепедагогические курсы

Очные курсы повышения квалификации

для жителей Москвы и Московской области
(обучение с 11 февраля по 30 апреля 2013 года)

Нормативный срок освоения каждого курса – 72 часа.

Дополнительная информация – на сайте edu.1september.ru

и по телефону (499) 240-02-24 (звонки принимаются с 15.00 до 19.00).

Окончившие очные курсы получают удостоверение государственного образца.

Базовая стоимость курса (без учета скидки) – 5900 руб.

Т.А. Рокитянская. Музыкальная грамота в образах и движениях

Т.А. Рокитянская. Обучение игре на музыкальных инструментах в образах и движениях

М.Г. Сальтина. Теория и практика организации школьного театра и внеклассных мероприятий

И.Б. Полякова. Современные фото- и видеотехнологии в деятельности учителя

Т.И. Цикина. Технологии использования компьютерных средств при подготовке и проведении уроков и внеклассных мероприятий



Электронную заявку можно в режиме on-line подать на сайте
edu.1september.ru



30 ОКТЯБРЯ

Учительская книга



Гуманитарные предметы

- Русский язык • Литература • История • География • МХК • Музыка
- Изобразительное искусство • Библиотека в школе

БОЛЕЕ 1000 НАИМЕНОВАНИЙ КНИГ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ ПРЕДСТАВЛЯЮТ

«Айрис», «Академия», «ВАКО», «1С», «Интеллект-Центр», «Легион», «Мир Школьника», «Мнемозина», «Новый диск», «Первое сентября», «Рост», «Учитель», «Экзамен»

9.30 НАЧАЛО РАБОТЫ

10.00 ОТКРЫТИЕ ДНЯ

10.30 – 11.45	Издательство «Интеллект-Центр» Алгоритмизация и систематизация знаний учащихся по русскому языку средней и старшей школы при подготовке к итоговой аттестации в формате ГИА и ЕГЭ <i>С.В. Дробкина</i>, методист кафедры филологического образования МИОО, учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории ЦО № 2030; <i>Д.И. Субботин</i>, к.п.н., ст. преподаватель филологического факультета МПГУ, учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории ЦО № 2030 г. Москвы	Издательство «Экзамен» ФГОС. Исследовательская работа на уроках русского языка как способ формирования метапредметных компетенций <i>Г.Т. Егорова</i>, учитель высшей категории, «Отличник народного образования», ведущий методист издательства «Экзамен»	ИЦ «ВЕНТАНА-ГРАФ» Реализация требований ФГОС ООО в учебниках по истории и обществознанию для 5 кл. ИЦ «ВЕНТАНА-ГРАФ» <i>О.Б. Соболева</i>, к.п.н., доцент кафедры методики обучения истории и обществознанию РГПУ им. А.И. Герцена, г.Санкт-Петербург	Издательство «Легион» Пособия по русскому языку издательства «Легион» как средство формирования универсальных учебных действий (УУД), предусмотренных ФГОС <i>Н.А. Сенина</i>, к.филол.н., проф., зав. кафедрой русского языка и культуры речи ТГПИ; <i>А.Г. Нарушевич</i>, к.филол.н., зав. кафедрой русского языка ТГПИ
12.00 – 13.15	ОИЦ «Академия» Выпускной экзамен по русскому языку: возможности работы с учебником <i>Т.М. Воиутелева</i>, д.п.н., проф. каф. методики преподавания русского языка и литературы МГОУ	Издательство «ВАКО» Приемы эффективной подготовки к ЕГЭ по русскому языку с использованием пособий издательства «ВАКО» <i>М.М. Казбек-Казиева</i>, учитель ЦО «Европейская гимназия»	ИЦ «ВЕНТАНА-ГРАФ» Основные направления реализации требований ФГОС ООО средствами УМК по начальному курсу географии (5 класс, ИЦ «ВЕНТАНА-ГРАФ») <i>А.А. Лелягин</i>, к.п.н., доцент кафедры методики преподавания географии МПГУ	Издательство «Легион» Изучение поэтики художественного текста в пособиях издательства «Легион» <i>Н.А. Сенина</i>, к.филол.н., проф., зав. кафедрой русского языка и культуры речи ТГПИ; <i>А.Г. Нарушевич</i>, к.филол.н., зав. кафедрой русского языка ТГПИ
13.30 – 14.45	ОИЦ «Академия» Классика в классе: современный учебник литературы и особенности работы с ним <i>Л.Н. Кияшко</i>, к.филол.н., руководитель проекта «Школьная литература» ОИЦ «Академия»	расписание уточняется	ИЦ «ВЕНТАНА-ГРАФ» ФГОС основного общего образования: требования и их реализация в процессе преподавания русского языка <i>Е.Я. Шмелёва</i>, к.филол.н., старший научный сотрудник отдела культуры речи Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН	Издательство «Легион» Формирование умений работать с различными источниками исторической информации в контексте современных требований к историческому образованию в условиях перехода на новые ФГОС (на примере учебно-методических комплексов издательства «Легион» для подготовки к ГИА-9 и ЕГЭ) <i>В.Ю. Щербаков</i>, к.ист.н., доцент ЮФУ

В программе возможны изменения и дополнения. Номера залов будут определены в день мероприятия.

Последние уточнения программы – на сайте bookfair.1september.ru

Вход свободный, но чтобы получить профессиональный подарок, пройдите заранее

бесплатную регистрацию на сайте bookfair.1september.ru

Регистрация будет открыта с 10 октября 2012 года.

Выставка-продажа книг работает до 13.30

Все мероприятия фестиваля пройдут в московском государственном лицее № 1535 по адресу: ул. Усачева, дом 50 (в 3 минутах ходьбы от станции метро «Спортивная»). Телефон (499) 249-31-38. Внимание! В лицее нет камер хранения. Спасибо за понимание.

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» – см. вкладку



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

ЭКОНОМИЧНЫЙ тарифный план

ОПТИМАЛЬНЫЙ тарифный план

МАКСИМАЛЬНЫЙ тарифный план

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

