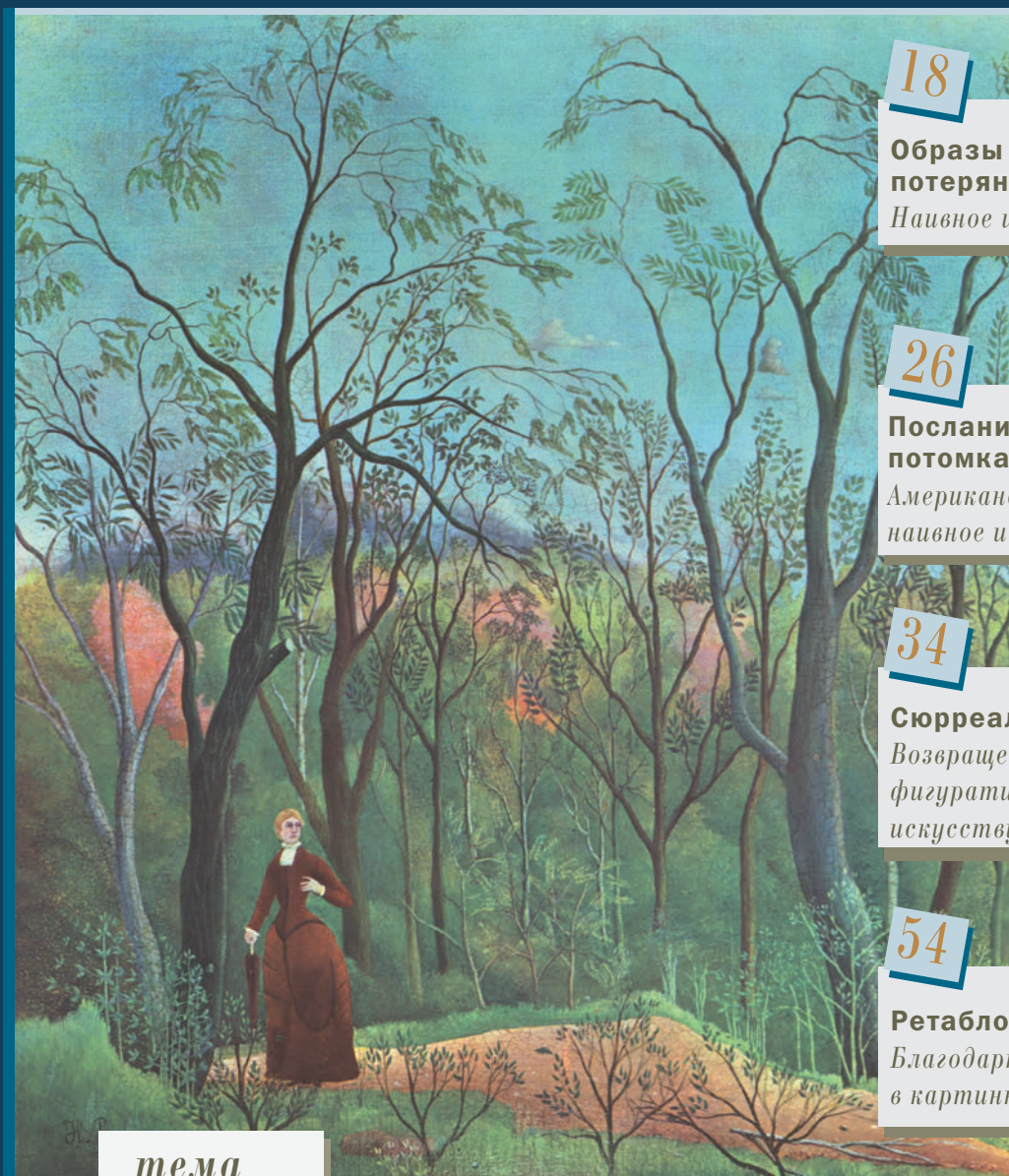


Искусство

№ 1
2016



тема
номера:

18

**Образы
потерянного рая**
Наивное искусство

26

**Послание
потомкам**
*Американское
наивное искусство*

34

Сюрреализм
*Возвращение к
фигуративному
искусству*

54

Ретабло
*Благодарность
в картинках*

НАИВНОЕ ИСКУССТВО

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

● 1september.ru

Первое сентября

Искусство Подписка на сайте www.1september.ru или по каталогу «Почта России»: 79067 (бумажная версия); 12688 (CD-версия)

январь
2016

Уважаемые подписчики
бумажной версии журнала!

- Все подписчики журнала имеют возможность получать электронную версию журнала. Для получения электронной версии:
- 1) откройте Личный кабинет на портале «Первое сентября» (www.1september.ru).
- 2) В разделе «Газеты и журналы/Получение» выберите свой журнал и кликните на кнопку «Я — подписчик бумажной версии».
- 3) Появится форма, посредством которой вы сможете отправить нам копию подписной квитанции.
- После этого в течение одного рабочего дня будет активирована электронная подписка на весь период действия бумажной.

Искусство №1

2016

Галерея

Виктория Хан-Магомедова

Выставки

Бальзам для души 4

Выставка во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства

Виктория Хан-Магомедова

Лоскутное шитье, или Пэчворк 8

Выставки во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства и Народной галерее Дома народного творчества

Виктория Хан-Магомедова

Художник на все времена 12

Выставка в Государственной Третьяковской галерее

Мансарда художника

Янина Белошапкина

История искусства

Образы потерянного рая 18

Наивное искусство

Евгения Чернецова

Послание потомкам 26

Американское наивное искусство

Надя Плунгян

Сюрреализм 34

Возвращение к фигуративному искусству

Музыка

Вита Перепелица

Без вины виноватый 42

Антонио Сальери

Интернет

Ольга Волкова

Искусство наивное и псевдонаивное 50

Обзор сайтов

Для вдохновения

Ольга Волкова

Ретабло 54

Благодарность в картинках

Мастерская

Екатерина Катафонис

Мастер-класс

Чудеса случаются 58

Занятие с детьми по мотивам латиноамериканских ретабло



УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 1 (516)
ЯНВАРЬ/2016

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор Ольга ВОЛКОВА
Ответственный секретарь Эльвира ТАХТАРОВА
Бильд-редактор Елена КНЯЗЕВА
Дизайн макета: Андрей БАЛДИН
Верстка: Петр ВОЛКОВ
Подготовка иллюстраций: Владимир СОЛДАТЕНКО
Корректор Галина ЛЕВИНА

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

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

Подписка на сайте www.1september.ru или по каталогу
«Почта России»: 79067 (бумажная версия); 12688 (CD-версия)
Цена свободная

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «Издательский дом «Первое сентября»
Зарегистрировано ПИ № ФС77-58448 от 25.06.14
в Роскомнадзоре

Подписано в печать: по графику 14.10.15, фактически 14.10.15
Заказ № Тираж 32 000 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-76



facebook.com/School.of.Digital.Age

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

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

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор:
Артем СОЛОВЕЙЧИК (генеральный директор)
Коммерческая деятельность:
Константин ШМАРКОВСКИЙ (финансовый директор)
Развитие, IT и координация проектов:
Сергей ОСТРОВСКИЙ (исполнительный директор)
Реклама, конференции и техническое обеспечение
Издательского дома: Павел КУЗНЕЦОВ
Производство: Станислав САВЕЛЬЕВ
Административно-хозяйственное обеспечение:
Андрей УШКОВ
Педагогический университет: Валерия АРСЛАНЬЯН (ректор)

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

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



К материалам, отмеченным этим символом, есть прило-
жения в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

На 1-й странице обложки: А.Руссо. На опушке леса.
См. стр. 18



На этой странице:
Л.Воронова. Букет с синим цветком;
И.Селиванов. Собака;
Бабушка Мозес. Ловля индюка;
В.Ерёменко. Фотография водолаза



НАИВНОЕ ИСКУССТВО





Букет и певчие птицы. 2014

БАЛЬЗАМ для души

ВЫСТАВКА ВО ВСЕРОССИЙСКОМ МУЗЕЕ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО
ИСКУССТВА



Автопортрет. Большая любовь.
2009

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

На картине «Спасибо» Люси Вороновой, где на поверхности холста расцветают роскошные яркие цветы, неожиданно обнаруживаешь руки художницы, бережно прикасающиеся к цветам. Возможно, в этом выражается ее кредо. Она не перестает восхищаться различными проявлениями жизни. А цветы и певчие птицы выступают как посланники природы, заставляя зрителя забыть о рутине повседневности, почувствовать себя очарованным странником, заново открывающим мир. Настоящий бальзам для души.



Розовая перчатка. 2009



Ася и цирк. 2009

Натюрморты, портреты, пейзажи художницы, нашедшей свой масштаб для изобразительной формулировки тематических мотивов, представлены на выставке «Наивное ликование души». Натура для Вороновой, на каждой выставке удивляющей зрителя новыми открытиями в интерпретации темы, — повод для живописной трансформации. Она постоянно ищет способы обновления художественного языка. Творчество Вороновой, мастера портрета, натюрморта, пейзажа, ню, жанровых композиций, поражает многогранностью, остротой и в то же время органичностью.

Часто ее искусство рассматривают в контексте искусства примитива в живописи, наивного искусства. Но не все так просто. Примитив с характерным для него вневременным бытием образа — не только искусство дикарей. Так называют и искусство доренессансной эпохи. Наивность, безыскусность противостоят искусственности, излишней умелости, техническому совершенству, виртуозности произведений современного искусства.

Возникают вопросы, на которые нелегко ответить. Что такое наивность примитива? Что такое

«культурный» человек? Наивное искусство максимально приближено к первобытному искусству и детскому творчеству. С наивным искусством Воронову сближает идеографичность, знаковость, статичность изображения, мифологизм сознания. Может, поэтому в ее работах ощущается такая свежесть и непосредственность восприятия и созидания, подлинная первозданность чувств, оптимизм, стихийная радость «удивления» и познания окружающего мира. В ее работах есть внутреннее родство с примитивами. «Рисую, как дышу, а жить не получается», — говорила Воронова в 1993 году. Очень даже получается. Ее жизнь — в творчестве.

Особенности творений наивных художников: локальный цвет, замкнутая форма, статичность, передача состояния, а не движения, доминирование рисунка — Воронова обогащает приемами профессиональных художников. Характерные черты многих ее картин: ковровый принцип выстраивания композиции, плоскостность, нагруженные узорные фоны, неожиданные и яркие цветовые сочетания, своеобразный мазок (обращающие к языку наивного искусства) — сочетаются с отточенным

рисунком, виртуозностью и профессиональным мастерством исполнения.

Все это лишь отчасти объясняет огромный магнетизм ее работ. Но есть и нечто еще — неуловимое, таинственное, притягательное. Кажется, художница нашла некий универсальный праязык, воздействующий на зрителя, подобно магическим заклинаниям, ворожбе, старинным магическим ритуалам. Настолько глубинным оказывается ее проникновение в суть вещей и явлений.

В ее творчестве трудно проследить влияние какой-то одной традиции. Оно подпитывается и обогащается



Московский мотив. 2009

освоением мирового художественного опыта, искусством примитива, наивным, народным искусством, классикой и авангардом. Препарируя универсальные культурные коды, она создает свою формулу портрета, пейзажа, натюрморта.

При рассматривании на выставке полотен с расцветающими на черных фонах цветами (черный цвет — символ вечности, считает Воронова) забываешь об ученых определениях, возникает ощущение радости, праздника, ликования («Букет и певчие птицы»). Картины воздействуют не только на чувства, они пробуждают мысль.

искусство (январь)
2016



Букет с синим цветком. 2010



Крапива цветет. 2011



Большой розовый натюрморт. 2009



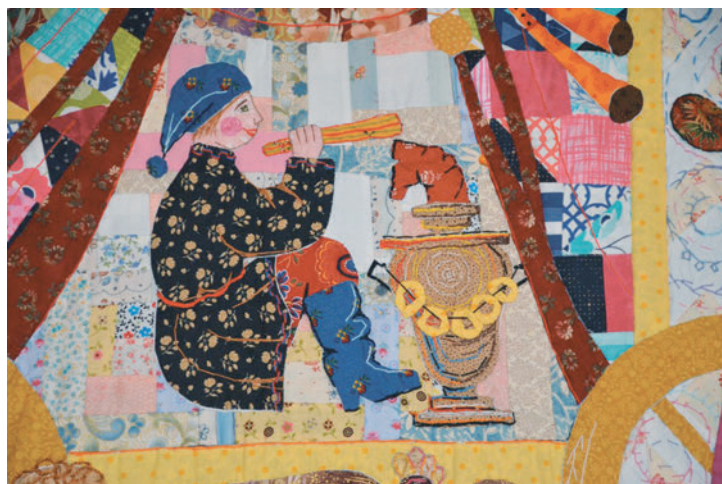
Вечер, ветер, роза. 2005



Спасибо. 2015



М.Лачинова (Уфа).
Девочка с черным петухом



К.Шлякова (Нерехта, Костромская обл.). Масленица в Суздале. Фрагмент

Лоскутное шитье, или ПЭЧВОРК

ВЫСТАВКИ ВО ВСЕРОССИЙСКОМ МУЗЕЕ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА И
НАРОДНОЙ ГАЛЕРЕЕ ДОМА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА



Б.Ланге (Германия). Представьте себе,
что мы никогда не встречались

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

В Москве почти одновременно прошли две выставки, посвященные лоскутному шитью. На выставке «Душа России» во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства демонстрируются работы в технике лоскутного шитья современных отечественных мастеров, а на выставке «Представьте себе...» в Народной галерее Дома народного творчества показаны конкурсные творения участников XX Международного европейского фестиваля пэчворка «Европейский перекресток пэчворка», ежегодно проходящего в Эльзасе (Франция).

Лоскутное шитье (коврики, насундучники, чепчики, одеяла, салфетки, пледы, обрядовые вещи) — вид рукодельного творчества, образец текстильного искусства, которое рассматривают в русле примитива. Но не все так однозначно. Благодаря искусной работе мастериц, обыденная вещь превращается в красивое



М.Маркес (Испания). Представьте себе, что!



М.Мамонова (Электросталь).
Летний вечер



Е.Галактионова (Москва). Утро

изделие. В России лоскутное одеяло, важный элемент крестьянского убранства, использовали в крестьянских хозяйствах. Казалось, столь популярная сегодня техника доступна каждому. Но для создания настоящего произведения в лоскутной технике требуется мастерство, вкус, талант, вдохновение. Да и материалы, инструменты, ткани стоят недешево. Получаются очень красивые вещи.

Не удивительно, что все больше людей желают применить технику лоскутного шитья, обращаются к этому виду декоративно-прикладного искусства. В эру торжества новых технологий многих привлекает рукотворность вещей. Эта техника доступна всем: детям, «бабушкам», домохозяйкам. Ею занимаются профессиональные художники, дизайнеры, сценографы.

Это непростая техника. Авторы изделий должны обладать умениями, навыками живописца, графика и дизайнера, чтобы создать качественные произведения. Но истинного мастерства достигают немногие. Каждый автор стремится вложить в лоскутные изделия свою душу, поделиться воспоминаниями.

В каждом творении автор-участник проявляет свою индивидуальность, демонстрирует свой почерк, многообразие способов создания, добиваясь удивительной гармонии всех частей (М.Лачинова. «Девочка с черным петухом»; Т.Шмидт. «Ярославские изразцы»).

Работа «Представьте себе, что мы никогда не встречались» Барбары Ланге (Германия) на выставке в Народной галерее Дома народного творчества словно затягивает в свою пугающую синюю бездну с вращающимися шестеренками. В выполненном в технике пэчворка (это и есть лоскутное шитье — коврик из разноцветных лоскутков) произведении автор размышляет о странных пересечениях в жизни. И на другой работе в той же технике — «Представьте себе, что!» Марисы Маркес (Испания) изображены токарные шестеренки. Художница явно вдохновлялась картинами знаменитого бельгийца Рене Магритта с изображением его излюбленного персонажа: мужчины в темном костюме с котелком, с закрытым яблоком или цветком лицом. Здесь же лицо персонажа скрыто горячей лампой, а токарные шестеренки

символизируют умственные усилия, затраченные на познание тайн мира. Весьма остроумно.

Авторов изделий в технике пэчворка увлекает идея нахождения красивых гармоничных сочетаний различных лоскутков для создания абстрактных и фигуративных композиций. У таких изделий различные назначения: одеяла, скатерти, салфетки, наволочки, пледы, сумки... Техника очень древняя, аппликации обнаружены в Египте и скифских курганах. В наши дни техника пэчворка получает все большее распространение. Появляются ассоциации, мастерские, изучающие этот вид декоративно-прикладного искусства.

В подобной технике с увлечением работают и профессиональные художники. Участники выставки Эллен Осе (Норвегия), Лаура Берт (Италия), Хэлен Диксон (Британия), Рахель Элран (Израиль), Сюзанна Нельсон (Канада) и другие, вдохновленные древними традициями, создают очень оригинальные произведения, в которых интригуют пересечения, совпадения, заимствования, обогащение старинных традиций,



Э.Осе (Норвегия). Нерезко



Т.Шмидт (Мурманск). Ярославские изразцы

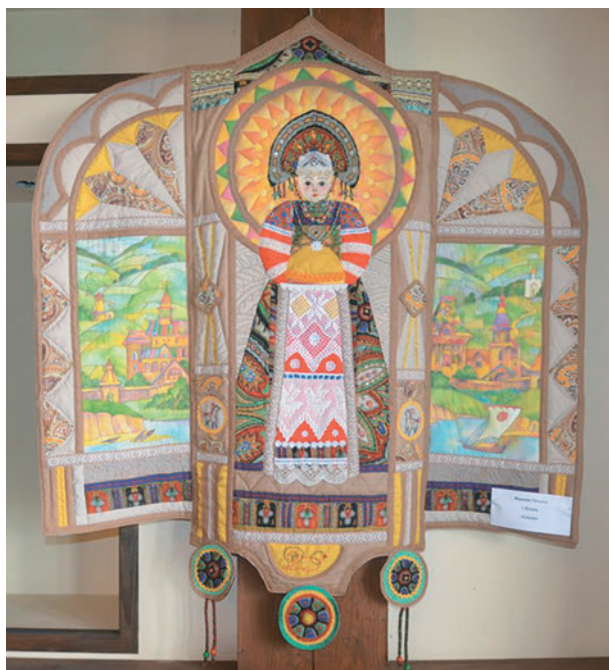


Р.Элран (Израиль). Бревенчатый домик № 2

видов техник новыми, дерзкими, характерными для современного искусства приемами. Поражает искусное владение техникой лоскутной мозаики. Некоторые работы выглядят как картины.

Представленные на этих двух выставках произведения звучат весьма актуально, разрушая традиционные границы между видами искусства, странами и народами.

искусство (январь)
2016



Т.Маркова (Казань). Сказка



К.Шлякова (Нерехта, Костромская обл.). Птица счастья. Фрагменты



Г.Петрова (Екатеринбург). На каникулы к бабушке



Заросший пруд, Домотканово. 1888.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



ХУДОЖНИК на все времена

ВЫСТАВКА В ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

«Портрет княгини Ольги Орловой» Валентина Серова (1865–1911) — один из самых необычных в истории искусства по продуманности композиции и пространственного расположения модели, мастерству использования деформации, цветовому решению. Рассматривая огромный холст, с наслаждением открываешь богатство и разнообразие фактур и материалов (одеяние Орловой, предметы мебели, аксессуары, блестяще написанные севрская ваза, старинные картины). Помещенная в угол комнаты светская дама напоминает экзотическую птицу, которой тесно в отведенном для нее пространстве. Этот шедевр — центральный экспонат грандиозной, посвященной 150-летию большого мастера, выставки «Валентин Серов» в Третьяковской галерее.

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА



Девочка с персиками. 1887.
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Портрет художника К.А. Коровина. 1891.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет художника Ильи Ефимовича Репина. 1892.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Творческий период прожившего всего 46 лет Серова длился около четверти века. Но масштаб им созданного, как и диапазон (портреты, пейзажи, исторические картины, иллюстрации, работы для театра...), поражают. В своем искусстве он ставил важнейшие проблемы времени, в котором жил и работал, и стремился к обновлению художественного языка, открывая выразительные возможности формы.

Особенность искусства Серова в том, что он ни на кого не похож, это «художник сам по себе», хотя в его творчестве современники постоянно усматривали различные влияния — А.Цорна, Дж.Уистлера, Э.Мунка... Восприняв традиции русской реалистической школы, вдохновляясь достижениями великих европейских мастеров, перерабатывая приемы авангардистов, он создал свой неповторимый язык, блестяще проявил себя в портретном жанре, создав свою формулу портрета.

Художник родился в семье известного композитора, музыкального критика А.Н. Серова и талантливой пианистки, проповедовавшей народнические идеалы, В.С. Серовой. В доме Серовых в Петербурге собирались знаменитые

музыканты, писатели, художники. Обнаружив способности сына к рисованию, мать увозит его в Париж к И.Е. Репину, ставшему его первым учителем. Занятия продолжились и в Москве. Восхищаясь незаурядными способностями ученика, Репин называл его «Геркулесом в искусстве». В 1880-м Серов поступает в Академию художеств и становится учеником знаменитого преподавателя П.П. Чистякова, в 1885-м уходит из Академии.

Каким был этот наделенный редким талантом художник? По воспоминаниям современников, он был спокойным, немногословным, независимым, с развитым критическим умом, уверенным в себе, и при этом к себе крайне требовательным, что позволило избежать чуждых влияний и быстро добиться невероятных успехов.

Уже в 1887–1888 годах в Абрамцево (художнику было 22–23 года!) он написал два шедевра в технике многослойного письма, в манере, близкой к импрессионистической: «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем». Удивительно свежие работы, в которых передано

радостное ощущение жизни. А в Домотканове, имении своего друга по Академии В.Ф. Дервиза, он создал лучшие пейзажи («Заросший пруд. Домотканово», 1888), извлекая поэзию из обыденного мотива. В пейзажах он воспевал неброскую красоту русской природы, показал себя мастером в передаче многочисленных оттенков серого цвета.



Прудик. Абрамцево (Верхний пруд в Абрамцево). 1886. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет художника И.И. Левитана. 1893.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Летом. 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва

После ухода из Академии Серов уехал за границу, где изучал живопись великих мастеров: Микеланджело, Тициана, Рафаэля, Веласкеса... В 1890-е он блистательно проявляет себя в портретах. Впечатляет галерея образов: артисты, писатели, художники, аристократы, члены царской семьи. В этих полотнах он предстает тонким знатоком человеческих характеров, разработавшим свою концепцию портрета, парадного и интимного.

Выставка, объединившая работы художника в различные блоки, позволяет проследить, как рождался и как менялся замысел того или иного образа (наброски к портрету Генриетты Гиршман). Иногда для создания портрета требовалось до ста

сеансов. Но никакой «замученности», в них сохраняются свежесть и непринужденность.

Чем больше вглядываешься в портреты («Портрет Н.Я. фон Дервиз», 1889), тем больше понимаешь, что не только сходство, не только репинскую «правду жизни» стремился передать художник. Необычайная прозорливость помогала ему выявлять самую суть характера модели, проникать в тайники человеческой души.

«Сходство? Похоже? Конечно, это нужно, но этого еще недостаточно. Художество нужно, да, да, художество», — говорил Серов. В его подходе к трактовке образа всегда

ощущается легкая ирония. Многие портреты кажутся беспощадными («Портрет М.А. Морозова», 1901; «Портрет В.О. Гиршмана», 1911). Персонажи предстают как люди своей эпохи, но вне конкретного пространства.

Художник разработал свою идею портрета, наделяя каждого персонажа собственными представлениями о нем, его вкусах, окутывая тайной. Вот это своеобразное художественное видение модели так интригует в его портретах. Отсюда и подходящие пластические приемы: композиция, ритмический строй, колористическая гамма, система наложения мазков, порой неожиданно грубых, но безупречно точных.



Мика Морозов. 1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет великого князя Павла Александровича. 1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Персонажи на его портретах притягивают не похожестью, а раскрепощенностью, свободой. Не случайно он прибегал к утрированию, преувеличению, деформации, применял множественность точек зрения, иногда подчеркивая неприятные черты модели.

Порой сама живописная манера характеризует модель, демонстрируя особенности натуры («Портрет К.А. Коровина», 1891). И возможности живописи в многогранной характеристике личности кажутся безграничными, здесь все имеет значение: фон, аксессуары, поза (никогда не повторяется), жесты, выражение лица. Поиск нужных живописных приемов диктуется личностью. Достаточно сравнить портреты М. Горького и М.И. Морозова, Г.Л. Гиршман и М.Н. Ермоловой. Но загадка портрета всегда остается непостижимой у Серова.

Один из разделов выставки называется «Крестьянский Серов» (термин И.Э. Грабаря). В разные периоды он изображал русскую деревню и крестьянский быт, находил в деревенских мотивах упрощенно-лаконичный стиль, едва намечая формы и цветовые сочетания для передачи скромного очарования простого деревенского быта. Фигуры на этих полотнах органично связаны с пейзажем («Зима», 1898).

Революционные события 1905 года, когда каратели расстреляли безоружных людей, потрясли Серова, повлияли на его жизненные позиции. Он даже отказался от должности профессора Академии художеств. Произошла трансформация и в жанрах, изменилась формула портрета: понимание объема, пространства, интерпретация времени и движения. Портреты позднего периода (1905–1911) лаконичны, здесь доминируют черные, серые, коричневые тона, уплощенные силуэты (строгий, возвышенный, вдохновенный образ Ермоловой). Наглядный пример нового подхода к изображению модели — «Портрет Горького» (1910). Все в нем необычно. На светлом фоне темный силуэт

писателя предстает в каком-то немислимом движении, голова и фигура развернуты в разные стороны, рука прижата к груди. Все живописные средства подчеркивают сложность, двойственность натуры писателя.

В отдельный блок на выставке объединены работы на историческую тему (историческим жанром он увлекся в 1900-е). Цикл исторических картин погружает в эпоху Петра I. В лучшей работе на эту тему («Петр I», 1907) царь изображен на строительстве Петербурга. Остро схвачены особенности противоречивой личности императора: высокомерие и гениальность, прозорливость, жестокость и дерзость реформатора.

В 1907 году после путешествия в Грецию, вдохновленный природой этой страны, ее удивительным светом, античной архитектурой, Серов создает работы на мифологические сюжеты. В картине «Одиссей и Навсикая» (1910) найдено просветленное, гармоничное решение композиции. Завораживают легкие, воздушные фигуры, прозрачные краски. Художник был одержим стремлением возродить дух античной Греции, но в современном обрамлении, размышляя о смысле жизни человека начала XX века.

Серов — один из редких мастеров, блистательно проявивших себя и в живописи, и в графике, порой оригинально соединяя их. Графический раздел демонстрирует, что и в различных видах графических техник он показал себя новатором, обозначив новые направления в графике, чутко улавливая характерные для эпохи тенденции. Он одинаково свободно владел разными техниками.

Несколькими штрихами в карандашном портрете Эжена Изая (1903) мастер передал погруженность героя в мир музыки. В хрупкой и изысканной технике пастели выполнена работа «Стригуны на водопое» (1904). А в портрете Е.С. Карзинкиной (1906) мягкость пастельного штриха хорошо подходит для передачи пленительной женственности персонажа. Необыкновенно



Портрет императора Николая II. 1900.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет Марии Николаевны Ермоловой. 1905.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

артистичны карандашные портреты Юры Морозова (1905), балерины Т.П. Карсавиной (1909), иллюстрации к басням Крылова.

Венчает выставку знаменитый портрет танцовщицы Иды Рубинштейн (1910). Трудно представить, что при жизни Серова многие резко критиковали и отвергали этот портрет. Ида позировала художнику обнаженной. Смело очертив углем на холсте контуры фигуры, он ввел цвет только в аксессуары. Фигура напоминает египетский рельеф, но в угловатости, изломанности контура угадывается дух эпохи. При всей остроте и экспрессивности модели она кажется беззащитной и слабой.

Украшают выставку впервые показанные работы: яркий портрет Марии Акимовой (1908) из Национальной галереи Армении; привезенный из Дании портрет Александра III (1899). А занавес к балету «Шехеразада» (1910) дает представление о поисках Серовым большого стиля и его интересе к монументально-декоративной работе.

Серов искал в искусстве подлинности, свободы, правды, красоты. Выставка открывает новые грани в творчестве художника, его постоянное стремление к новому.

и с к у с с т в о (я н в а р ь)
2 0 1 6



Натурщица. 1905. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет Генриетты Гишман (1885–1970). 1907. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Похищение Европы. 1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Девушка, освещенная солнцем. Портрет М.Я. Симонович. 1888. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Бова Королевич сражается с
Полканом. Лубок. Россия. 1860

Мансарда художника



Мелюзина. Изображение из
средневекового манускрипта. 1491

П. Брейгель Старший. Фламандские пословицы. 1559.
Государственные музеи Берлина



ОБРАЗЫ потерянного рая

НАИВНОЕ ИСКУССТВО

Наивное искусство — явление в художественной культуре настолько неоднозначное, что историки по сей день не могут подобрать к нему точного определения. Некоторые склонны считать его частью примитивизма, однако, несмотря на бесспорную внешнюю схожесть, эти направления все-таки не совсем идентичны. «Наивные» картины создаются самородками, мастерами-самоучками, не получившими никакого специального образования. Примитивизм же представляет собой искусство профессиональное, будь то подлинное народное творчество (например, лубок) или подражающее ему сознательное упрощение живописных форм.

Художник-примитивист, каким бы тернистым ни был его путь, навсегда останется членом профессионального сообщества. «Наивный» мастер — всегда одинок. Он может создавать свои картины ради заработка (что поневоле приходилось делать Нико Пиросмани), но по сути его творчество бескорыстно и рождается почти по наитию,

Янина
БЕЛОШАПКИНА



Как мыши кота хоронили. Лубок. Россия. Ок. 1725



А.Руссо. Автопортрет. 1890. Национальная галерея, Прага

просто потому, что художник не может не выпустить на волю наполняющие его образы, а процесс создания картины ему представляется гораздо более важным, чем окончательный результат.

Безусловно, духовная составляющая присутствует в любом произведении искусства, но все же в работах наивных живописцев она важна, как нигде. Наив существует вне художественных традиций и инноваций своего времени, он абсолютно самобытен и самодостаточен. Причем известны случаи, когда именно знакомство с деятельностью самоучек оказывало влияние на сложение стиля самых выдающихся мастеров, что особенно ярко проявилось в начале XX века в России и Западной Европе.

В некоторых проявлениях наивное искусство сближается с творчеством детей и душевнобольных или изолированных людей (относительно новое явление, получившее название арт-брют — от фр. «сырое», «необработанное»), хотя и в этих случаях вряд ли будет правильно говорить о полной тождественности. От первого оно отличается большей глубиной, от второго же — жизнерадостностью и оптимистичностью, ведь произведения арт-брют в силу определенной специфики преимущественно пронизаны депрессивными настроениями.

Впервые о феномене наивного искусства заговорили во Франции в конце XIX века в связи с появлением на художественной арене Анри Руссо, прозванного Таможенником (по месту его службы). Работая в налоговом управлении, на досуге он занимался живописью, создавая удивительные, необычные,



А.Руссо. Спящая цыганка. 1897. Музей современного искусства, Нью-Йорк



А.Руссо. Тигр в тропическую бую. 1891. Национальная галерея, Лондон



А.Руссо. Муза, вдохновляющая поэта. 1909. Городской музей, Базель

ни на что не похожие картины. Впервые его работы были показаны в Салоне Независимых в 1885 году и сразу же привлекли к себе всеобщее внимание.

Разумеется, официальная критика была уничтожающей, однако коллеги-художники пришли от произведений Руссо в полный восторг. Его фантастическими, но при этом по-детски непосредственными полотнами восхищались П.Гоген, А.Тулуз-Лотрек, П.Пикассо, а в 10-е годы XX века к Таможеннику пришла настоящая слава. Именно он заставил общество по-новому взглянуть на творчество самодеятельных живописцев.

Первая выставка произведений наивного искусства прошла опять же в Париже в 1937 году и содержала уже работы не только Руссо, но и других самоучек. Само ее название «Народные мастера реальности» вызвало много разногласий — ведь представленные на ней произведения было почти невозможно классифицировать и вписать в определенные рамки. «Современные примитивы», «наивные художники», «воскресные художники», «инстинктивисты» (как только ни называли этих живописцев, далеких от официального искусства!) — и, пожалуй, каждое из

этих наименований было по-своему верным и в то же время неверным.

Возможно, не случайно наивное искусство громко заявило о себе довольно поздно — только в конце XIX века, когда религиозная составляющая отошла на второй план, зато все большее значение начала приобретать та самая свобода творчества, право на которую с таким трудом отвоевывали импрессионисты.

В этой среде, как никогда прежде свободной от религиозных догм, пышным цветом расцвела новая наука — психология. Первым заглянул в глубины человеческого подсознания З.Фрейд, обнаружив там детские страхи и фантазии, а создатель аналитической психологии К.Г Юнг предположил, что существует «коллективное бессознательное», к которому каждый из нас имеет доступ. Пожалуй, именно психоанализ помог бы наилучшим образом истолковать произведения наивных художников, причудливые образы которых возникают на холсте не иначе как из неизведанных глубин души, переплетаясь с впечатлениями реальности. Другой вопрос — нужно ли это толковать?

Еще один яркий представитель наивного искусства — грузинский живописец Нико



А.Руссо. Вид с моста в Севре. 1908. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва



А.Руссо. Свобода, приглашающая художников принять участие в XXII Салоне Независимых. 1905–1906. Национальный музей современного искусства, Нью-Йорк



И.Генералич. Пейзаж с рекой. 1964. Частное собрание



А.Руссо. Счастливый квартет. 1902. Частная коллекция



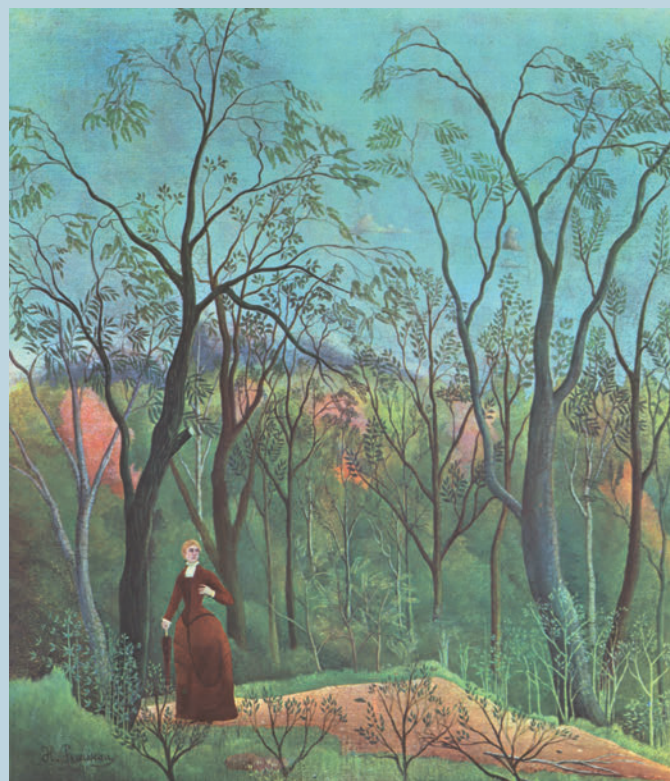
Н.Пиросманишвили. Кутеж с шарманщиком Датико Земель. 1906. Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси



Е.Волкова. Лисица-рыболов. 1994



Бабушка Мозес. Посиделки. 1950. Частное собрание



А.Руссо. На опушке леса. 1886–1890. Кунстхалле, Цюрих



А.Руссо. Игра в мяч. 1908. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк

Пиросмани, творчество которого во многом повлияло на сложение стиля русского авангарда первой половины XX века. Пиросмани не имел никакого художественного образования. Он, просто чтобы заработать себе на жизнь, создавал вывески для лавок, расписывал стены духанов, часто рисовал прямо на клеенке, снятой со столика в кафе. Излюбленные сюжеты живописи Пиросмани — роскошные натюрморты, богатые застолья и портреты жителей старого Тбилиси, необычайно выразительные и добрые.

Честь открытия этого замечательного мастера принадлежит трем молодым художникам — Михаилу Ле-Дантю и братьям Зданевичам. По их инициативе картины Пиросмани были показаны в 1913 году в Москве на выставке «Мишень» наряду с работами русских футуристов, и, как оказалось, они во многом перекликались с самыми последними работами авангардистов в России, впитавших в себя традиции иконописи, лубка и детского рисунка.

Левые художники поначалу с восторгом приняли Октябрьскую революцию, да и новая власть, казалось, с радостью открывала им объятия. Так, в 1919 году в Зимнем дворце была устроена выставка, на которой можно было встретить не только произведения известных мастеров, но и работы живописцев-самоучек с рабочих окраин. Самодеятельное творчество даже поощрялось, являясь важной составляющей идеологической деятельности. Похожая картина наблюдалась и в странах Восточной Европы, где особый успех выпал на долю так называемой Хлебинской школы, объединившей в своем составе непрофессиональных художников, воспевающих радости крестьянской жизни. Одним из «патриархов» этой школы стал Иван Генералич, чьи небольшие, но яркие работы, выполненные в народной технике маслом по стеклу, стали известны далеко за пределами родной Хорватии.

Наивное искусство развивалось и в США. Особенный восторг вызывали в 1940–1950-е годы произведения Бабушки Мозес, впервые взявшей за кисть в возрасте 76 лет и сразу завоевавшей сердца своих соотечественников нехитрыми сценками сельского быта. Президент Гарри Трумен приглашал ее в гости в Белый дом, ее столетие отмечалось в штате Нью-Йорк как официальный праздник — таким успехом вряд ли мог похвастаться кто-либо из профессиональных художников, даже самых знаменитых.

В СССР же в 1940-е годы самодеятельное искусство вдруг решили признать враждебным задачам идеологической пропаганды и забыли о нем почти на двадцать лет. Только в семидесятые работы живописцев-самоучек вернулись в выставочные залы. Зато 1970–1990-е стали периодом подлинного расцвета наивного искусства — временем, когда появились и расцвели таланты Елены Волковой, Лёни Пурыгина, «сибирского Пиросмани» Ивана Селиванова, Любови Михайловны Майковой (бабы Любы). Следом за ними на авансцену вышли Катя Медведева, Павел Леонов, Василий Романенков, затем Александр Лобанов, Александр Белых, Валерий Ерёменко... Работы этих и других мастеров выставлялись в России и за рубежом, заслужили международное признание, многие из них вошли в собрания музеев и частных коллекционеров. Появились музеи наивного искусства — в Москве и Суздале (Россия), Ницце и Париже (Франция), Бёнсхайме и Кёльне (Германия).

Если попытаться создать собирательный образ художника-наивиста, то перед нами предстанет человек «из народа», рабочий или крестьянин (звучит как лозунг из советского прошлого, однако это действительно так), на протяжении жизни вынужденный заниматься не слишком творческим делом, но, очевидно, носящий в душе ту самую искру священного огня, которая заставляет братья за кисть — часто даже в преклонном возрасте.

Некоторые из наивистов считали себя гениями, другие искренне недоумевали, отчего их картины привлекают столько внимания, но всегда они продолжали жить и творить вне зависимости от официальной художественной доктрины, сохраняя независимость и самодостаточность, причем без всяких усилий со своей стороны. Как правило, сюжеты наивного искусства тес-



И.Селиванов. Собака. Б.г.



Л.Пурыгин. Зеленый складень. Воскресение. 1987



А.Лобанов. Без названия. 1960-е



Катя Медведева. Балерина. 2009



В.Романенков. Посвящение
Сергею Есенину. 1988



Л.Майкова (баба Люба). Деревня Висино. 1986

но связаны с реальным миром (возможно, здесь было бы уместно провести аналогию с творческим методом некоторых коренных народов России — «что вижу, о том пою»), причем — что важно — почти всегда в его лучшем проявлении: это идиллические пейзажи, народные гуляния, трогательные бытовые сценки. Не случайно исследователи сравнивают содержание подобных работ с образами «потерянного рая». Также довольно часто встречаются мифологические, религиозные мотивы либо фольклорные сюжеты.

Чисто визуальное работы наивных художников можно легко определить. Несмотря на неповторимый стиль каждого из этих мастеров, они все же имеют целый ряд схожих черт: отсутствие линейной перспективы (которая передается обычно при помощи разной величины фигур), плоскостность, яркие цвета, обобщенные формы и четко очерченный контур... То есть набор самых простых, если не сказать примитивных, живописных приемов, доступных даже детям. Да и как могли бы эти люди освоить более сложные методы? Однако отсутствие профессионального образования совершенно не мешало лучшим представителям наивного искусства создавать поразительные по силе воздействия произведения, чистые, добрые и мудрые, пронизанные ощущением гармонии между природой и человеком, с помощью которых каждый из нас может хотя бы ненадолго вернуться в мир своих детских фантазий и мечтаний.

искусство (январь)
2016



В.Ерёменко. Фотография водолаза. 2009



П.Леонов. Леонов прибыл на концерт. 1999

Неизвестный художник. Портрет миссис Элизабет Фрик и ее дочери Мери. 1671–1674. Художественный музей, Уорчестер, штат Массачусетс



ПОСЛАНИЕ ПОТОМКАМ

АМЕРИКАНСКОЕ НАИВНОЕ ИСКУССТВО

Одним из ярких явлений в американском искусстве является искусство наивное. Это искусство молодое и свежее, не обремененное грузом традиций. Наивные художники не были знакомы со всеми приемами живописи, известными профессионалам. Чаще всего они писали предметы, фигуры, природу *как знали, а не как видели*. Их не смущало, если предметы, находившиеся в реальности в разных плоскостях, оказывались у них на картине в одной плоскости.

Формы часто были «деревянными»: например, большой кружевной воротник раскладывался по поверхности холста, а не охватывал шею человека; животные изображались в полный профиль, при этом морда могла быть изображена анфас; пейзаж обрывался на некоей кромке, на которой стоят дома. Пространство на полотне по большей части было двухмерным, то есть искусство перспективы было им неведомо.

Евгения
ЧЕРНЕЦОВА



Д. Брюстер-младший. Портрет Люси Напп Майгет с сыном Джорджем. 1799. Музей искусств Палмера, Пенсильвания

Заметим, что иногда использование или игнорирование тех или иных приемов могло быть не следствием неумелости, неопытности или неуклюжести, а осозанным выбором мастера. В остальном же это обычные художники, и их одаренность и выразительность их работ ничуть не уступают одаренности и выразительности работ мастеров, получивших профессиональное образование.

И все же это своего рода народное искусство, и подходить к нему правильнее с мерками именно этого искусства. Недаром же наивное искусство по большей части анонимно.

За весь период развития американской живописи специалисты насчитывают около трехсот сорока наивных художников. Это немало. Если бы не их неравноценность, можно было бы говорить о художественной школе. Работали в ранний период и заезжие мастера из Европы. Но это не были, конечно, художники первого ряда — лучшие были с избытком обеспечены работой на родине. Ехали те, кто не мог реализоваться у себя дома.

Несмотря на то что первые поселенцы больше ценили практические навыки и умение делать бытовые вещи и инструменты, жизнь людей совсем без искусства невозможна. И хотя условия для творчества в колониальный период были очень неблагоприятными, нашлись люди, которые стремились украсить свой быт резьбой или росписью мебели, орнаментом на грубом фаянсе, вышивкой.

Много художников-самоучек появилось в середине XVIII века. Интересно, что их было больше в восточной части континента, ближе к Атлантическому океану. На их творчество влияла привезенная из Европы культура.

Важной особенностью развития американского искусства было отсутствие на первых порах крупных заказчиков, какими в Европе являлись правящие дома, дворяне и церковь. Протестантские церкви всегда отличались демонстративной аскетичностью. Считалось, что картины в них неуместны, потому что это путь к идолопоклонству. По этой причине в американской живописи в значительно меньшей степени, чем в европейской, присутствует религиозная тематика. Зато она обратилась к миру семьи.

Это сказалось на выборе жанров. Предпочтение было отдано **портрету**. Самые

ранние произведения этого жанра датированы 40-ми годами XVII века. Портрет как жанр преобладал в XVIII веке. Портреты писались для семейного пользования и соответствовали пуританским представлениям о практичности и целесообразности: это было что-то вроде послания потомкам, где запечатлены чувство гордости за свои успехи на новой земле, собственное достоинство, сдержанность и скромность.

Большое внимание уделялось лицу, которое изображалось точно, без желания сгладить какие-то черты или польстить модели. Часто встречаются некрасивые, но от этого не менее выразительные лица. Это отсутствие идеализации вполне устраивало заказчиков.

Одежда была написана более плоско, чем лицо. Но и ей уделялось достаточно внимания, так как одежда демонстрировала социальный статус портретируемого. Чтобы придать портрету живость, изображение модели часто сопровождалось каким-либо атрибутом. Использовались атрибуты-подсказки: подзорная труба, перчатки, книга, письмо в руке, веер, цветок, детские игрушки, собаки или кошки.

Фигуры часто выглядели застывшими, позы и жесты были довольно скованными. В изображении фигуры художники пользовались наработанными шаблонами. Считалось нормальным повторять уже найденные приемы.

Это особенно заметно в **детских портретах**. У моделей одинаковые позы, похожая одежда. В XVIII–XIX веках рождаемость была гораздо выше, чем сейчас, но и умирали дети гораздо чаще. Поэтому среди



Дж.Джошуа. Девочка в розовом платье с кубком, наполненным ягодами. 1800–1824. Частное собрание



Д.Дэвис. Портрет Вильяма Чемберлена с виолончелью и нотами. 1835. Музей американского народного искусства, Нью-Йорк



Неизвестный художник. Семья Сарджент. 1800. Национальная галерея искусств, Вашингтон



Неизвестный художник (С.Уолтерс?). В память о Николасе М.С. КэтLINE. XIX в. Национальная галерея искусств, Вашингтон

детских портретов довольно много посмертных. На них вместе с ребенком и безутешными родственниками часто изображались плакучие ивы (как символ того, что безвременно умершего оплакивает сама природа) и памятник с поясняющей надписью на нем.

Надписи прямо на полотне — типичная черта народного искусства. Вспомните русский лубок, исписанный вдоль и поперек. И, поскольку народное искусство не терпит пустоты, пространство на таких портретах заполняли изображения церкви, кладбища и даже морской дали, которая могла символически воплощать уход в вечность.

Еще одна особенность этих картин — вольное обращение с масштабом. В картине «В память о Николасе Кэтлине» С.Уолтерса (1852) ребенок выше памятника ростом почти с плакучую иву.

В **женских портретах** акцентировался прежде всего статус модели. Это было поколенное изображение с одинаковыми позами у всех моделей — с разворотом в три четверти. Изображения чепцов и фасонов платья повторялись с очень незначительными вариациями. Портретируемая могла быть благочестивой дамой с книгой псалмов, хорошей хозяйкой с рукоделием в руках или матерью с младенцем на коленях. Подчеркивались скромность и сдержанность героини — главные женские пуританские добродетели.

В **мужских портретах** внимание обычно обращается на род занятий джентльмена.

Еще одна характерная деталь многих портретов — окно на заднем плане, сквозь которое виден пейзаж. Такой тип изображений говорит о знакомстве с искусством итальянского Возрождения. Прием настолько красноречиво свидетельствует о заимствовании, что простое совпадение кажется маловероятным. А в эпоху, о которой идет речь, люди относились к подражанию иначе, чем мы. Тогда такие стратегии поведения считались правильными и достойными, оригинальность же, наоборот, ценностью не являлась.

Со временем к портрету присоединяется **пейзаж**. Широко распространены изображения усадеб. Главным в этих картинах были не художественные достоинства, а точность передачи деталей. Пейзажи американских наивных художников — своего рода портреты: усадьбы, завода, городка. Они демонстрировали успехи колонистов, чувство гордости за свою землю, патриотизм, пафос



Дж.С. Блант. Портрет мисс Фрэнсис А. Мотли. 1830–1835. Музей американского народного искусства, Нью-Йорк



Э.Филлипс. Девочка в красном платье с кошкой и собакой. 1830–1835. Музей американского народного искусства, Нью-Йорк



Б.Уэст. Договор Пенна с индейцами. 1840. Пенсильванский музей искусства, Филадельфия



Э.Хикс. Мирное царство. 1830–1832. Частная коллекция



Э.Хикс. Ферма Корнуэлла. 1848. Национальная галерея искусств, Вашингтон

завоеваний. Чего стоит название работы неизвестного мастера, изобразившего богатую усадьбу: «Тот, кто обрабатывает землю, будет вознагражден» (ок. 1850).

Один из замечательных образцов этого жанра — «Ферма Корнуэлла» Эдварда Хикса (1848). Аккуратно выстроившиеся вдоль дорог деревья и строения заднего плана не отвлекают внимания зрителя от занимающих весь первый план лошадей и тучного стада коров. Эта образцовая ферма — очевидная демонстрация трудолюбия колонистов и богоугодности их деяний.

Хорошо воспитанная девушка должна была уметь читать, петь или играть на музыкальных инструментах, вышивать, рисовать. **Натюрморты** в наивном искусстве — что-то вроде формы рукоделия. Больше всего своей яркостью и декоративностью они напоминают вышивку. Натюрморт тоже не противоречил пуританскому мировосприятию: он показывал щедроты природы, которыми вознаграждались трудолюбивые колонисты. Композиционно натюрморты не отличались большим разнообразием. Часто это были пирамидально нагроможденные фрукты в большой вазе, огромные ломти арбуза и ананасы с зеленой макушкой. Их было принято «оживлять» с помощью добавления птиц или порхающих бабочек.

Произведения на **исторические темы**, возникшие в колониальный период, и бытовые картины часто вызывают в памяти лубок. Однако нескладность художественных приемов компенсируется занимательностью сюжета. Отметим, что историческая тема вообще очень популярна в США, и не только в наивном искусстве. Она призвана создавать впечатление законности и давности проживания на этой земле белых людей.

Примеры таких картин — «Первая высадка Христофора Колумба» Фредерика Кемельмайера (1800–1805), «Договор Пенна с индейцами» Бенджамена Уэста (1840), изображающая торжественное принятие Декларации независимости. (Уильям Пенн — квакер, заключивший в 1681 году договор с индейцами на пользование землями, на которых он основал названную в его честь Пенсильванию). Это и портреты Бенджамена Франклина и Джорджа Вашингтона на коне.

Вашингтон — воплощение народного представления о национальном герое и излюбленный персонаж: он был отцом-основателем США, главнокомандующим

Континентальной армии, участником Войны за независимость и первым президентом страны. Портреты Вашингтона по сию пору мелькают в работах наивных художников («Джордж Вашингтон в другом мире», Ховард Финстер, 1987). Это немеркнущий образ для американцев.

К историческим полотнам относятся и такие патриотические произведения неизвестных мастеров, как «Господи, благослови Америку» (1976), «Свобода» (нач. XIX в.) или «Исторический монумент Американской республике» Филдса (ок. 1867). Последнее произведение невероятно помпезное. На нем изображены колоссальные башни с немыслимым количеством арок, колоннад, скульптур, рельефов, текстовых пояснений. Избыточности форм — свидетельство глубокого уважения к своей стране, гордости за достижения республики.

Отдельно стоит упомянуть картины со **знаменитыми кораблями**. Поскольку связь с остальным миром в колониальный период осуществлялась только по морю, корабли вызвали живой интерес у переселенцев.

Наконец, и **картины на библейские темы** тоже писали американские наивные художники: «Превращение их вод в кровь» Эрастуса Салисбури Фильда (1865–1880), «Адам и Ева» Джона Ставицки (1975).

Важной особенностью наивного искусства был **колорит**. В реальной жизни воздушная среда влияет на цветовое восприятие предметов. Предметы, находящиеся вдали, отделены от нас толщей воздуха, которая приглушает яркие тона. Но в работах наивных художников все предметы — и близкие, и далекие — видны одинаково ясно и четко. Все «раскрашено» с одинаковой интенсивностью, все до последней детали видно.

Наивные художники любили использовать локальные яркие цвета. Интерес к смешению красок и получению разных оттенков не очень характерен для наивного искусства. Особенно это заметно в изображении одежды, которая, как в детской раскраске, просто заливалась внутри контура одним тоном. С одной стороны, это подчеркивает условность изображения, с другой — придает особую яркость и ясность цветового решения.

Наивные художники часто считали себя не творцами, а ремесленниками. Поэтому делать **копии** пользующихся спросом картин не казалось им скучным или недостойным занятием. Одним из известных масте-



Э.Хикс. Ниагарский водопад. Музей народного творчества Эбби Олдрич Рокфеллер, Уильямсберг, штат Виргиния



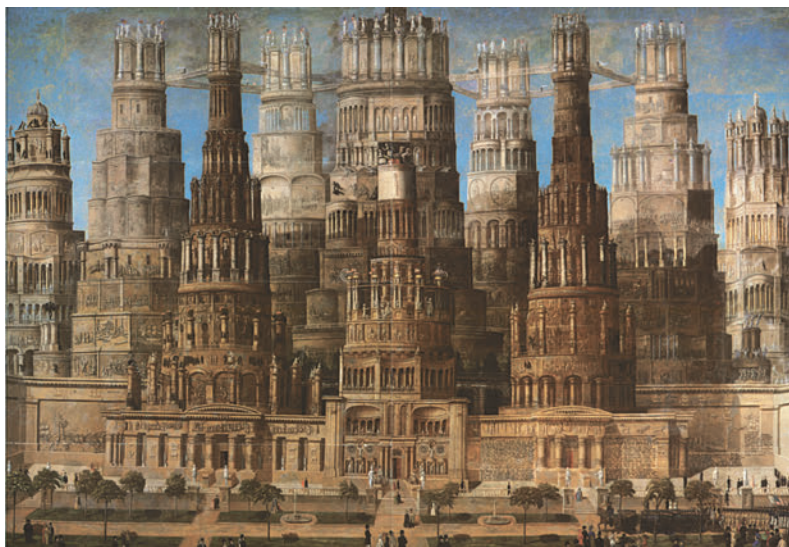
Э.Хикс. Джордж Вашингтон со своей армией пересекает Делавэр. 1848. Музей американского народного искусства, Нью-Йорк



У.Стернс. Ваза с фруктами. 1830–1840. Национальная галерея искусств, Вашингтон



Э.С. Фильд. Превращение их вод в кровь. Ок. 1865–1880.
Национальная галерея искусств, Вашингтон



Э.С. Фильд. Исторический монумент Американской республике. Ок. 1867.
Музей искусств, Спрингфилд

ров примитивной живописи был названный выше художник-любитель Эдвард Хикс, который зарабатывал на жизнь, расписывая кареты и изготавливая вывески. Он написал около сотни картин на тему «Мирное царство». Эта аллегория иллюстрирует пророчество Исайи о том, что наступит всеобщий мир и лев будет мирно лежать рядом с ягненком.

На переднем плане подобных картин написаны вперемешку хищные и травоядные животные и ребенок или несколько детей. Интересно, что фоном для этой райской идиллии является копия с не менее известного чужого произведения — уже упоминавшейся картины Бенджамена Уэста «Договор Пенна с индейцами». Сюжет Уэста без прибавления «мирного царства» также без смущения был множество раз воспроизведен Хиксом. От картины к картине оба сюжета, соединенные на одном полотне, упрощаются или схематизируются. Повторы делаются настолько механически, что иногда оставшиеся без опоры дети или животные повисают в воздухе.

Наивная живопись существовала и существует во многих странах. Но для Америки она стала родоначальницей развития искусства, что повлияло на своеобразие идейной направленности, предпочтение определенных сюжетов и композиционных приемов.

Наивное искусство существует в США и в наше время. Всем известна Бабушка Мозес, обратившаяся к живописи в возрасте 76 лет. Но современное наивное искусство изменилось и качественно, и количественно. Количественно его очень потеснили другие направления в изобразительном искусстве. А качественные изменения связаны с распространением средств массовой информации. Стало почти невозможным оказаться вне сферы их влияния и не познакомиться с произведениями профессиональных живописцев хотя бы в репродукциях. Теперь уже трудно сохранить ту меру неосведомленности и непосредственности, которая была характерна для начального этапа развития американского искусства.



Х. Финстер. Джордж Вашингтон в другом мире. 1987. Художественный музей Атланты



Бабушка Мозес. Ловля индюка. 1940–1950. Частное собрание



Де Кирико. Неопределенность поэта. 1913.
Частное собрание

Курс публикаций по советскому искусству, который вы могли прочитать в прошлых номерах журнала, был посвящен главной проблеме, наметившейся в первой трети XX века: проблеме возврата к фигуративной форме после появления абстракции, проблеме синтеза абстрактного и «реалистического». В новой серии статей мы поговорим о том, как же эти вопросы решились в западном искусстве, и разметим карту художественных течений внутри европейского модернизма.



Де Кирико. Автопортрет. 1922.
Художественный музей, Толедо,
Испания

Надя
ПЛУНГЯН,
кандидат
искусствоведения,
старший научный
сотрудник
Государственного
института
искусствознания,
Москва

В.Браунер. Портрет Андре Бретона. 1934.
Музей современного искусства, Париж



СЮРРЕАЛИЗМ

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ФИГУРАТИВНОМУ ИСКУССТВУ

Важнейшим поворотом европейского искусства, определившим его развитие на ближайшие полстолетия, в начале 1920-х годов стал сюрреализм. Следом за движением дадаистов сюрреализм предстал полем осмысления ужаса мировой войны, тоталитаризма и новой логики существования общества, в котором стремительно становилась нормой тема массовых убийств.

Знаки тревожного сдвига привычного порядка тесно соединились в этом направлении искусства с образами застывшей, спокойной музейности XIX века, отраженных в мире вещей, и замкнутых, как капсулы, пейзажей и интерьеров служебных и частных помещений. И в этом стремлении к регулярности, к устойчивости сюрреализм стал началом работы над новым типом фигуративного искусства. Создание сюрреального мира, изображающего сверхпредмет, неизвестный предмет или область неосознаваемого, опиралось на работу с теми образами, которые культура начала столетия предлагала как нечто нормальное.

*Мистика и психоанализ
вместо кубизма*

Главным идеологом сюрреализма стал французский поэт Андре Бретон, автор «Манифеста сюрреализма» (1924). Вслед за Гийомом Аполлинером Бретон заинтересовался возможностями свободного, или автоматического, письма (непрерывная фиксация на бумаге потока свободных ассоциаций), но вкладывал в него новое значение, отождествляя себя с медиумом. Поэзия, пусть даже и абсурдная, таким образом приобретала неоклассический ореол высокой миссии священного слова, созданного в прямом диалоге с Богом: и в этом сюрреалисты разительно отличались от деятелей авангарда десятих годов, которые стремились ниспровергнуть любые иерархии и «выворачивали наизнанку» академические нормы.

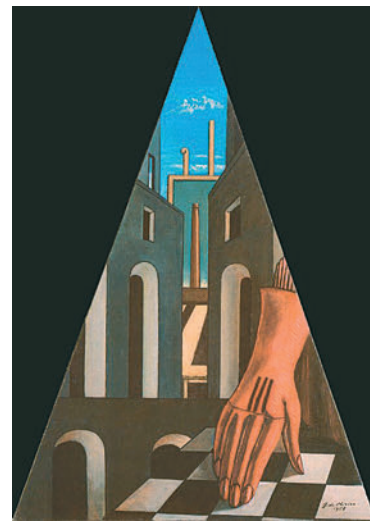
В середине 1920-х Бретон знакомится с Зигмундом Фрейдом, чья идея анализа сна и пространства бессознательного глубоко соответствовала идее сюрреалистов об «упорядочивании бессмысленного». Попытки продемонстрировать стройную логическую систему за счет не связанных друг с другом обстоятельств или образов определила интерес сюрреалистов к новейшим достижениям физики.

Под влиянием открытий Эйнштейна, Бора и Планка привычные представления о мире распадались, пространство оказывалось намного более многомерным, появлялись представления о черных дырах, об относительности времени и его закольцованности. Это волновало художников, поскольку приоткрывало факт абсурдности мира: интерес к этой самой абсурдности вызвал целую галерею образов, воплотивших в материальной форме то, что в европейской традиции изображалось только в виде аллегорий: страх, тяжелые эмоции, зыбкое ощущение присутствия мистического. Меняющие форму биоморфные существа поселились в гигантских бескрайних пространствах. Они перетекали друг в друга или исчезали, взрывались или замирали в неясных сгустках, каменных или мягких структурах, которые постепенно теряли четкость или, наоборот, становились монолитными. Так, с участием литературы и науки, сложилась поэтика сюрреализма, присущая большинству мастеров этого направления.

Первая выставка сюрреалистов состоялась в 1925 году в Париже. Художником, ко-



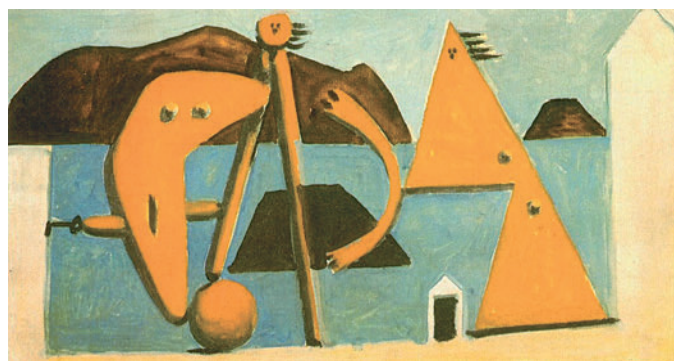
Де Кирико. Археологи. 1927.
Детройтский институт искусств



Де Кирико. Красная перчатка. 1958.
Частное собрание



М.Шагал. Автопортрет. 1959–1968. Галерея Уффици,
Флоренция



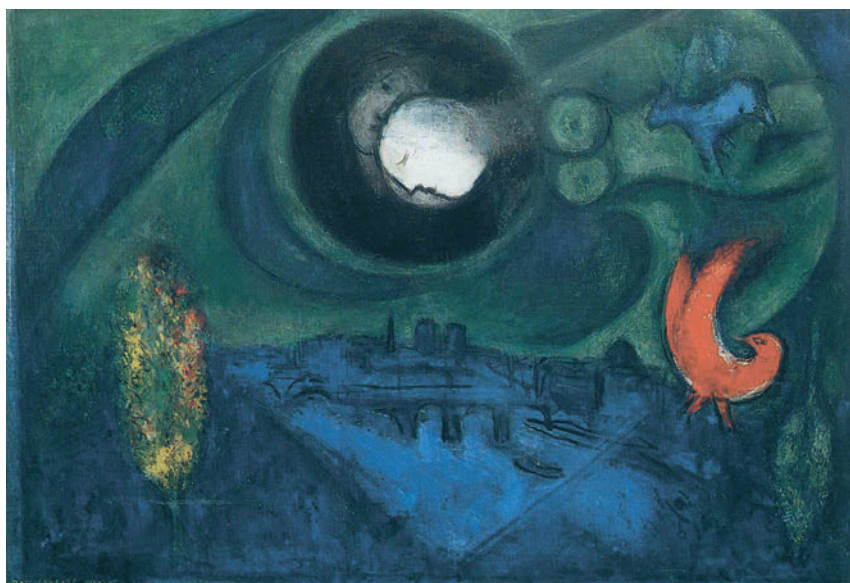
П.Пикассо. Купальщицы на пляже. 1928. Музей Пикассо, Париж



Пабло Пикассо создает световой рисунок. Фотография Г.Мили. 1949



П.Пикассо. Натюрморт. 1947. Галерея Луиса Лери, Париж



М.Шагал. Набережная Берси. 1953. Собрание Иды Шагал, Базель

торый в этот момент определял направление движения сюрреалистической живописи, был итальянец Джорджо Де Кирико, написавший главные свои произведения между 1908 и 1917 годами. Его работы представляли собой серии видов пустынных городских площадей или натюрморты из гигантских предметов, обычно помещенных в пейзажную среду и мало связанных друг с другом. Как и у других сюрреалистов, пустота в его картинах создает ощущение невидимых или опасных сторон обыденности.

Такова, например, картина Де Кирико «Неопределенность поэта» (1913), где на пустынной площади мы видим колонны какой-то странной постройки, возле которой лежит гроздь бананов с поставленным рядом безруким торсом Венеры. Гипсовый или мраморный, он насыщен таким холодным белым цветом, что зритель поневоле начинает размышлять, что перед ним: конкретный натюрморт или набор омертвевших символов, которые в покинутом городе означают отсутствие человека, замененного культурными знаками.

Картины Де Кирико часто населены образами безликих деревянных марионеток, похожих на макеты, которые используют скульпторы. В этом мире действуют не люди, а страхи и проекции — наборы представлений о социальных ролях, о других людях, у которых уже нет своей инициативы.

Связь сюрреализма с литературой была близка таким художникам, как Шагал и Пикассо. В их работах люди и предметы теряли свойства земного притяжения, нередко отображалось пограничное, ирреальное пространство, продолжался эксперимент с формой и поиск новых трактовок пространства и вещественности.

Но вот что интересно: сюрреалисты двигались в обратном от кубизма направлении и стремились изобразить сдвинутые и криволинейные кубистические формы в классичном духе, как реальные явления культурного ландшафта, как буквальную часть пейзажа. Таковы образы из романа Бретона «Надя» (1928), где описываются напоминающие живопись видения героини (например, рука, горящая в воде), или из его стихотворения «Монумент Лотреамону»: «На пьедестале из облаков хинина, на плоском месте автор стихотворения лежит, растянувшись на животе, левое ухо поэта прикреплено к земле и являет застеленный ящик, заполненный молниями».

От органики к коллажу

Интерес сюрреалистов часто фиксировался на теме соединения технического, искусственного и мертвого с живым. Тема механизации живого, попытка осознать живое как мертвое или умирающее, наблюдение за процессом разложения, биологическими проявлениями материи, которые невозможно одушевить, интерпретировалась как причина страха смерти. Эти темы часто появляются в картинах Ива Танги, одного из первых сюрреалистов. На его картине «Мама, папа ранен» (1927) мы видим несколько разрозненных разноцветных биоморфных фигур, помещенных в поле, напоминающее застывшее море или пространство льда. Огромная палка на первом плане, из которой, как из каракатицы, вырывается темное облако, отбрасывает на лед черную тень. В центре — маленькая фигура, может быть, напоминающая ребенка. Сам Танги говорил, что картина была написана под впечатлением от прочитанной истории психической болезни: перенесение на холст этих образов было крайне новаторским шагом, расширяющим рамки культуры как таковой.

Помимо сюрреалистических фантазмов, художники пользовались и другим, совершенно противоположным приемом — иллюзионистическим обманом зрения. Техника «обманки» (гиперреалистично выписанных деталей) восходила еще к античной живописи, но теперь получила другой смысл, обозначая небезопасность исторических реалий, и словно показывала, как современный человек пытается убедить себя в том, что мир вокруг него еще не распался.

Сверхреализм уступал место причудливой коллажности, где один образ вкладывался в другой. Если отойти от картины, группа людей на расстоянии могла превратиться, например, в бюст Вольтера (как это происходило в картинах Дали) или в другую произвольную форму. Так художники работали с темой слепков сознания: реальность, по сюрреалистам, была лишь чередой сохраненных в мозгу стереотипов. Конечный ее образ иллюзорен, но и начальный образ бессмыслен.

Идея произвольности проявлялась и в других сюрреалистических техниках изобразительного искусства, направленных на выявление случайного: например, деколлаж, где, в отличие от коллажа, от цельного объекта отнимаются его верхние фрагменты и зритель видит его изнанку. Эта техника



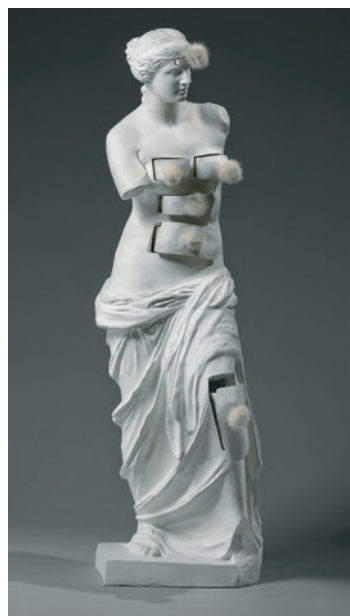
Ив Танги. Фотография. 1930-е



Ив Танги. Мама, папа ранен. 1927. Музей современного искусства, Нью-Йорк



С.Дали. Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера. 1940. Музей Сальвадора Дали, Санкт-Петербург, Флорида



С.Дали. Венера Милосская с ящиками. 1936. Частное собрание



Платье Эльзы Скиапарелли «Лобстер», созданное по эскизу С.Дали



С.Дали. Открытие Америки усилием сна Христофора Колумба. 1958–1959. Музей Дали, Санкт-Петербург, Флорида

позволяла продемонстрировать раздробленность цельного и, наоборот, цельность разъятого, подчеркивая их единство и несовместимость.

Сверхклассичный бред

Одним из яростнейших пропагандистов сюрреализма как стиля в искусстве и как образа жизни был Сальвадор Дали, считавший себя самого персонификацией сюрреализма и единственным истинным сюрреалистом во всей Европе и Америке. Поступив в Королевскую академию изящных искусств Сан-Фернандо, Дали упорно осваивал все классические техники, изучая параллельно модернистскую живопись.

В 1928 году он выступил среди авторов «Каталонского антихудожественного манифеста», отвергающего сентиментальные ценности предыдущих эпох в пользу технических новаций, спорта, кинематографа и науки. Отгалкиваясь от кубистических идей, Дали вносит в свои тексты медицинскую терминологию (продезинфицированный воздух, дистилляция, стерильный утренний свет), сравнивает художника с хирургом, анатомирующим природу.

Это характерное для Дали ощущение вакуума, безвоздушного пространства и стерильности является новым по сравнению с кубизмом. Если кубизм лишь расчленил поверхность или пространство на совокупность плоскостей, то сюрреализм занялся препарированием самого предмета, вынося его из контекста пространственной среды и помещая под микроскоп. Можно сказать, что Дали привлекала и идея «магической вещественности», в которой реалистическое изображение подвергается такому сильному отстранению, что взгляд художника начинает активно пересоздавать действительность.

В 1929 году парижская сюрреалистическая группа раскололась из-за окончательной ссоры Бретона со своими соратниками. Дали присоединяется к Бретону и в том же году начинает сотрудничество с кинорежиссером Луисом Бунюэлем в работе над первыми экспериментальными сюрреалистическими фильмами. Вместе они разрабатывают сценарий фильма «Андалузский пес», в котором не только сам сюжет, но и приемы монтажа кадров во многом были инспирированы живописью Дали. Среди прочего в фильме действуют глаз с занесенной над ним бритвой, отрезанная, но живая рука, взбесившееся фортепиано и другие

чудовищные образы, которые должны были шокировать и пугать зрителя, погружая его в диалог со своим бессознательным.

Одна из первых зрелых картин Дали-сюрреалиста носит название «Раскрашенные удовольствия» (1929). Ее композиция выстроена гигантскими ящиками, которые стоят на песке или бетонном поле на фоне реалистически написанного неба. Внутри ящиков, кажется, проецируются кадры из фильмов. Разные образы, причудливо наплаиваясь, сменяют друг друга. На переднем плане картины мы видим женщину, которая выныривает из морской пены, ее удерживает мужчина в костюме, она рвется из его рук. Чуть поодаль — какие-то странные микроорганизмы, увеличенные до огромного размера, зеленоватая голова; отчужденные архитектурные детали, чем-то напоминающие живопись Де Кирико; повторяющиеся изображения велосипедистов, охваченных общим движением в пустом пространстве; спина человека, глядящего в отверстие в одном из ящиков, занесенная рука с ножом, прорастающая из земли. Венчает все это женский профиль, превращающийся в расплавленную чашку, сдвоенный с изображением рычащего льва.

Перед нами — опыт передачи галлюциногенного пространства, включающего не только элементы абстракции, но и части молекулярного, атомарного мира, построенного наложением изображений друг на друга. Помимо стремления к абсурдности, Дали делает первую попытку реагировать на новые структуры информационного общества, которое окутывает человека постоянной чередой сменяющихся образов в газетах и кинокадрах.

В то же время картина совершенно ясно компилирует образы, взятые Дали у его же собственных современников, — от Макса Эрнста и Ива Танги с их биоморфными формами до статичных обстоятельных работ Де Кирико и Рене Магритта. При очевидной цитатности картина содержит новаторство, которое состоит в погружении всех образов в гомогенную, узнаваемо однородную структуру бреда, болезненно меняющего формы всего, что в него впитывается.

Предлагаемая Дали работа с состоянием сбой, отвлеченности и разрыва сознания позволяла использовать чьи угодно образы, деформируя их свободно, присваивая их и сочетая бесформенность фантазий с академически прописанными деталями-



С.Дали. Приспособление и рука. 1927. Музей Дали, Санкт-Петербург, Флорида



С.Дали. Раскрашенные удовольствия. 1929. Музей современного искусства, Нью-Йорк



С.Дали. Постоянство памяти. 1931. Музей современного искусства, Нью-Йорк



С.Дали. Телефон Афродиты. 1936. Галерея Тейт, Лондон

обманками. Сам художник, говоря о своем методе, называл его объективацией безумия и часто отсылал к теме паранойи. Роясь в подсознательном и, безусловно, связывая свое творчество с фрейдистскими теориями, он обращался прежде всего к кошмарам и к эротике. Две эти магистральные темы смогли в некотором роде разрушить ситуацию «смыслового нейтралитета», которая существовала до этого в европейской картине.

Прыжок в пятидесятые

Знаменитым мотивом Дали являются «мягкие часы», известные по картине «Постоянство памяти» (1931). Часы являются механическим прибором измерения времени, который позволяет зафиксировать время визуально. Образ времени тесно связан с пространством бытового существования человека и служит регламентации и упорядочиванию нашей жизни, пока мы существуем на земле. Но когда эти часы, которые мы привыкли видеть как оформленный механизм, начинают растекаться, почему-то помещаются на ветки деревьев, как будто странные гниющие плоды, падающие вниз, неизбежность структуры времени подвергается сомнению. Дали показывает его эластичным, странно текучим, естественным: на образах-часах помещены мухи, муравьи, которые ползут по их крышке, вводя в картину средневековый мотив тщеты всего сущего и житейской бренности. Наслаивая реализм на фантомные и чудовищные образы-видения, художник подводит зрителя к теме исчезновения времени и пространства, максимально размывая его ориентиры.

Многие картины Дали посвящал политическим проблемам, хотя художник настаивал на том, что находится вне политики и является чистым эстетом. И все же одной из своих задач он считал вовремя реагировать на события и осмыслять в живописи самые острые временные и исторические новации. Так он реагировал, например, на атомную физику, соединяя ее уже в шестидесятые годы с католическими мотивами. В его работах этого периода («Христос св. Хуана де ла Крус», «Мадонна Порт-Льегата», «Тайная вечеря», «Открытие Америки усилием сна Христофора Колумба») иллюзионистическое изображение дробится на массу мелких фрагментов, состоящих из правильных кубов или шаров. В этих картинах, написанных в начале и середине пятидесятых годов, особенно видны и сближения между сюрре-

ализмом и кубизмом, и огромная пластическая пропасть между ними.

В конце концов Дали решил, что должен возглавить Институт по изучению атомной бомбы в отношении искусства и даже оформил брак со своей женой Галой по католическому обряду, считая, что наступила новая эра, когда природа божественного определяется через бесконечные атомические частицы, которые может изобразить визуально лишь искусство.

Как фигура публичная Дали был тесно связан с в художественной жизнью поначалу Франции, потом Америки, куда он уехал, спасаясь от фашизма, и на рубеже 40-х плотно включился и в моду, создавая разного толка коммерческие сюрреалистические объекты вроде знаменитого «Телефона Афродиты», когда на телефонный аппарат был сверху наклеен муляж лангуста; «Жакета, усиливающего половое чувство», когда обыкновенный жакет был обшит маленькими стеклянными стаканчиками; скульптуры торса Венеры с выдвигающимися ящичками по всему телу и так далее. Дали старался внедрять сюрреализм в массовую культуру, переносил образы из своих картин в реальные объекты, например мебель, которая своим дизайном повторяла биоморфные формы с его картин. В этом его поддерживала знаменитая сюрреалистка-модельер Эльза Скиапарелли, которая большинство своих ранних работ делала с использованием его эскизов — в том числе в вышивке или в крое.

Стараясь постоянно находиться на грешном внимании, Дали в своих стратегиях соединял невозможное — то находился в полном отшельничестве, то исповедовал такую невероятную публичность, что, казалось, выворачивал себя наизнанку. Дали превратил свою жизнь в череду феерий и невероятных перформансов, предвидя акционизм и поп-арт, а потому продернул сквозь эпоху крепкую нитку, связывающую первую и вторую половину разорванного войной столетия.

Но все же, как будет видно из следующих статей, и Дали, и Бретон были далеко не единственными крупными сюрреалистами своей эпохи.

искусство (январь)
2016



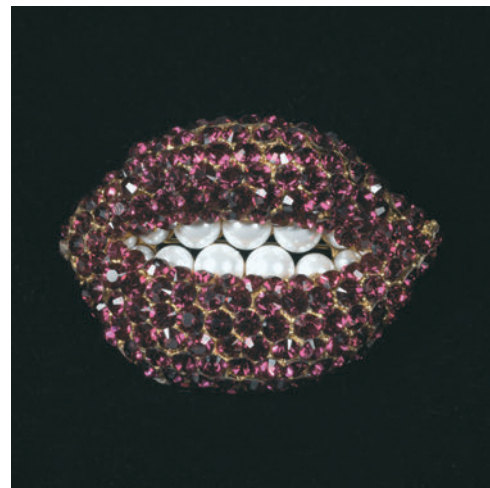
Эскизы С.Дали для шляпок Эльзы Скиапарелли. Гала и манекен в шляпках-туфлях. Фотография. 1937



Сальвадор Дали с брошью-часами «Глаз времени». 1949



Розовый диван в виде губ актрисы Мэй Уэст для интерьера бутика Э.Скиапарелли по эскизу С.Дали



Брошь «Рубиновые губы и зубы как жемчуг». 1958. По эскизу С.Дали



Ф.Реберг. Портрет Антонио Сальери. 1821

Иллюстрация М.Врубеля к трагедии А.Пушкина «Моцарт и Сальери». 1880-е



Без вины ВИНОВАТЫЙ

АНТОНИО САЛЬЕРИ

*И не Сальери надо было
завидовать Моцарту,
скорее наоборот...
Юрий Нагибин*

Вита

ПЕРЕПЕЛИЦА,
кандидат педагогических
наук, режиссер
образцового театрального
коллектива «Балаганчик»
МБУК «Троицкий ДК»,
г. Губкин, Белгородская
обл.



Сцена из спектакля «Амадей». МХТ
им. А.П. Чехова. Реж. М.Розовский. 2003.
Моцарт – С.Безруков, Сальери – О.Табаков

Судьба часто бывает несправедлива не только к «маленькому» человеку, но и к людям великим. История знает немало подобных примеров, и один из них — Антонио Сальери, талантливый итальянский композитор, дирижер и музыкальный педагог. Большинству людей он известен с самой плохой стороны — как соперник и убийца Моцарта. Посмертный позор Сальери растянулся на два века. Даже сама мысль отмечать его столетний юбилей (в 1850 году) показалась кощунственной. Не заметили и двухсотлетие «отравителя».

Окончательный вердикт

Настоящая причина смерти Моцарта неизвестна до сих пор. И до сих пор не только дилетанты, но и люди, в музыкальной сфере



Кадр из фильма «Амадей». Реж. М.Форман. 1984. Моцарт – Т.Халс, Сальери – Ф.Мюррей Абрахам



Кадр из фильма «Маленькие трагедии». Реж. М.Швейцер. 1979. Моцарт – В.Золотухин, Сальери – И.Смоктуновский



М. Врубель. Иллюстрация к трагедии А.Пушкин «Моцарт и Сальери». Издание Общины Св. Евгении. Пг., 1917



Кадр из фильма-оперы «Моцарт и Сальери» на музыку Н.А. Римского-Корсакова. Реж. В.Гориккер. 1962. Моцарт – И.Смоктуновский, Сальери – П.Глебов

более компетентные, любят пересказывать историю об отравлении Моцарта завистливым Сальери. Не последнюю роль в распространении этой легенды сыграл Пушкин, использовавший ее в «Маленьких трагедиях» и прибавивший к ней деталей и подробностей, которые сделали ее достоверной и убедительной.

Однако легенда эта беспочвенна и не имеет под собой никаких реальных оснований. Антонио Сальери, высоко ценимый современниками и имевший большие заслуги музыкант, ничем не заслужил репутацию злодея и отравителя.

После смерти Моцарта было предоставлено опровержений зловещих слухов в печати разных стран: немецкой, французской, английской, но легенда оказалась такой живучей, что в 1997 году в Милане прошел необычный судебный процесс: спустя двести с

небольшим лет после смерти Моцарта слушалось дело о его возможном отравлении Сальери. Правосудие вершилось в точном соответствии с установленной процедурой. Судья, выслушав исследователей творчества обоих музыкантов и врачей, вынес наконец свой окончательный вердикт: Сальери не виновен.

Головокружительная карьера

Сведения о детских годах Антонио Сальери обрывочны. Родился он 18 августа 1750 года в многодетной семье состоятельного торговца в итальянском местечке Леньяго недалеко от Венеции. С детства обладал незаурядными музыкальными способностями, красивым голосом и отличным слухом. Первые уроки музыки ему преподавал родной брат Франческо, ставший скрипачом. Занимался Антонио усердно, отличался большим

Площадь перед Гранд-опера в Париже.
Гравюра



трудолюбием. Уже в 17 лет он создал первое оригинальное сочинение, в 20 — дебютировал тремя операми в Вене, а еще через четыре года стал придворным композитором, сделав таким образом за короткий срок головокружительную карьеру.

Капельмейстер Итальянской оперы в Вене, ставшей ему второй родиной, один из основателей Венской консерватории, Сальери по праву считался одним из лучших дирижеров своего времени, оставаясь в центре музыкальной жизни Европы в течение нескольких десятилетий. Именно с ним связана слава венской оперы. Произведения Сальери пользовались огромной популярностью. Они ставились почти во всех оперных театрах мира, в том числе и в Петербурге.

Отец композиторов

Сальери был прекрасным педагогом. У него учились Бетховен, Лист и Шуберт. Почему же из зависти он не заставил замолчать и их? Он, не скупясь, делился с ними секретами музыкального мастерства, они же называли его «отцом композиторов», боготворили и посвящали ему произведения. Бетховен, например, будучи сам уже известным композитором, по-прежнему называл себя учеником Сальери. В знак благодарности он посвятил своему учителю три скрипичные сонаты. А Франц Шуберт написал в честь Сальери кантату, называя его «лучшим, добрейшим, славным, мудрейшим». Мог ли великий Шуберт сказать такое о человеке плохом, злобном, завистливом? Причем Сальери учил Бетховена, Шуберта, Листа и других учеников совершенно бесплатно, «ни крейцера за уроки не брал».

А вот, пожалуй, и самый веский довод в пользу невиновности Сальери: у него обучался младший сын Моцарта, Франц Ксавер Вольфганг, которого Констанца лично привела к композитору. Если бы она подо-



Д. У. Вотерхауз. Данаиды. 1903

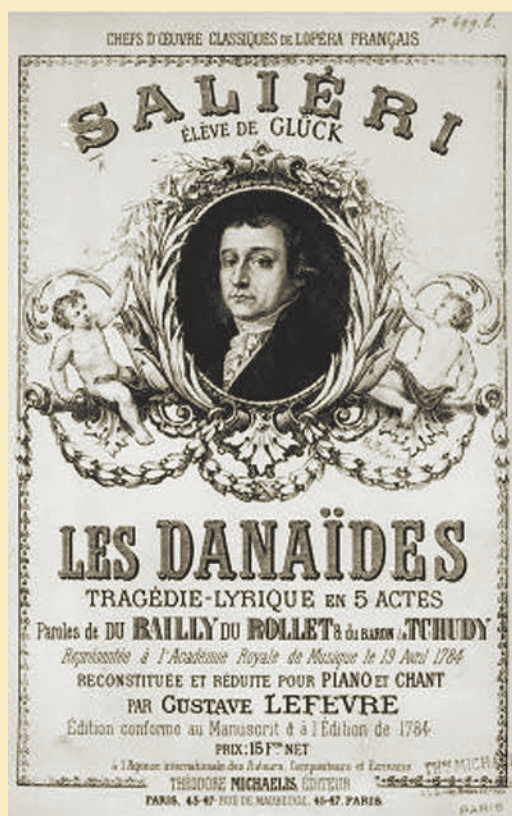
зревала Сальери в убийстве мужа, могла ли она привести к нему сына? Ответ очевиден. Сальери усердно занимался с мальчиком, после чего выдал ему рекомендательные письма, отзываясь о нем как о человеке весьма способном. Впрочем, в действительности так и было: пусть Франц Ксавер Вольфганг Моцарт и не достиг музыкального олимпа, как его отец, но стал вполне состоявшимся композитором, пианистом, руководителем оркестра.

«Славный человек»

Похож ли настоящий Сальери на пушкинского, желчного и сухого, разъявшего музыку, как труп, поверявшего алгеброй гармонию? Совсем нет. Современники отзывав-



Здание Итальянской оперы в Вене. Гравюра



Афиша оперы «Данаиды», написанной в 1784 г. Париж



Дж.Абель. Портрет Франца Шуберта. 1814

лись о нем как о доброжелательном и позитивном человеке. Вот какую характеристику Сальери оставили нам его друзья: «Радужный, жизнерадостный, остроумный, неисчерпаемый в анекдотах. Славный, изящный человек (Сальери был маленького роста) с огненно-сверкающими глазами. Всегда мил и опрятен, живого темперамента».

Занимая высокое положение в музыкальном мире, Сальери легко мог бы плести интриги, вредить своим коллегам. Такое поведение и в его время не было редкостью. Сальери же, наоборот, всячески помогал своим собратьям по цеху. Когда умер Глюк, Сальери взял на себя заботу о детях своего наставника. Именно Сальери помог Моцарту возобновить в 1779 году постановку «Свадьбы Фигаро» и получить новые заказы, поскольку тот находился в весьма бедственном положении. Зависти в Сальери никто никогда не замечал. Если уж на то пошло, это Моцарт мог бы ему завидовать: ведь у преуспевающего Сальери были и почет, и слава, о чем Моцарт мог только мечтать.

Были ли Моцарт и Сальери друзьями? В пушкинской маленькой трагедии Моцарт поднимает тост: «За твоё здоровье, друг. За

истинный союз!». В жизни же тесной дружбы между ними не было. Подозрительный Моцарт вначале относился к Сальери неприязненно, обвиняя его во всевозможных кознях. Но со временем их отношения значительно улучшились. В письме к жене Констанце от 14 октября 1791 года (за полтора месяца до смерти) Моцарт пишет, что по его приглашению Сальери посетил спектакль «Волшебная флейта», очень внимательно прослушал оперу, «и не было ни одного номера, от увертюры до последнего хора, который бы не вызвал его «браво». Это последние слова Моцарта о Сальери.

Синдром Сальери

Кто первым пустил слух, что Сальери — отравитель, неизвестно. Передавали, что сразу после смерти Моцарта один из композиторов (неизвестно кто) заметил, что хотя и жаль такого гения, но все же лучше, что он умер: «Поживи он подольше — остались бы мы без куска хлеба за наши произведения». А в Вене вдруг припомнили первое представление «Дон Жуана»: якобы в какой-то момент раздался свист, и пытавшиеся найти его источник зрители увидели покидающего



К.Ридель.
Портрет Людвиг ван Бетховена.
1801



Венские композиторы. Гравюра 1880 г.

зал Сальери. Это очевидная выдумка: на той премьере в Праге Сальери вообще отсутствовал. К слову, и публика встретила «Дон Жуана» довольно-таки прохладно.

Однако Пушкин воспринял рассказ о свисте всерьез. Он давно обдумывал мысль о несовместимости гения и злодейства и записал в своих заметках: «Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца...» Пушкинский Сальери находит своему злодеянию «высокое» обоснование: он идет на преступление во имя искусства и его спасения. Логика? Вот она: творчество гения — лишь временный взлет, и после него искусство обречено на упадок:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухой славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

Пушкин так убедительно обосновал психологический мотив преступления, что у юристов и психиатров появился даже термин «синдром Сальери», обозначающий преступление, совершенное на почве профессиональной зависти.

Главный свидетель

И все же пушкинская трактовка не имеет веских доказательств и не подтверждается никакими документами. Поддельным признано письмо, в котором Сальери терзается угрызениями совести и думает о самоубийстве. Зато доказана достоверность завещательного письма, которое Сальери написал незадолго до кончины, приложив его к реквиему, сочиненному втайне и предназначенному для исполнения после того, как «Господь уже призовет к себе пишущего эти строки». Никаких упоминаний о тяжком грехе в этом письме нет.

В 60-е годы прошлого века одна из сессий Института моцартоведения в Зальцбурге была посвящена изучению возможных причин смерти Моцарта. Специалисты пришли к выводу, что вероятнее всего никакого отравления не было. Моцарт скончался от неизлечимой в то время ревматической болезни, что засвидетельствовано медицинским протоколом. Ревматизм мучил Моцарта с детства. В дни кончины его знобило, температура поднялась, суставы воспалились и распухли. Он не мог двигаться, но до последних дней продолжал работать над «Реквиемом».

Последние полгода жизни Моцарта преследовала мысль об отравлении, хотя ни врачи, ни родные, ухаживающие за ним с особой заботой, не находили этому под-

тверждений. Таким образом, можно сказать, что сам Моцарт и был создателем легенды о том, что его отравили. Один из известных патологоанатомов того времени писал, что «его врач, авторитетный и опытный Клоссет, лечил его со всем вниманием одареннейшего медика и с участием долголетнего друга, так что от него наверняка не ускользнуло бы ничего, что могло бы навести хотя бы на малейший след отравления».

Констанца, жена композитора, подтверждала, что ее муж боялся умереть от яда. Сын, Карл Томас, в свою очередь, вспоминал: «Тело отца было странно распухшим, как у отравленного ртутью». Это, кстати, возможно: ртуть могла появиться в организме Моцарта из-за того, что ею в то время лечили спинную сухотку, которую у него подозревали. Заболевание это, заметим, поразило тогда многих жителей Вены.

Однако главным свидетелем отравления стал... сам Сальери. За несколько лет до смерти его рассудок помутился, и он заболел тяжелым психическим расстройством. Однажды в бреду он признался личному секретарю Бетховена, что действительно отравил Моцарта. Придя же в сознание, стал отказываться от своих слов. До самой смерти

в редкие минуты просветления композитор отчаянно повторял: «Во всем могу сознаться, но я не убивал Моцарта».

Время придет...

Однако слово, как известно, не воробей. Слух о том, что Сальери подтвердил-таки свою причастность к убийству Моцарта, молниеносно распространился. Сплетне поверили, безусловно, не все. Бетховен, например, да и Россини называли это подлым обвинением. И хотя в защиту Сальери выступили и многие другие видные музыканты, нашлись люди, которые стали притягивать к теории отравления все возможные факты. Рассказывали, например, что Сальери за много месяцев до смерти Моцарта угощал его конфетами. Припомнили, что и вскрытия не было. А не делали его потому, что лучшие врачи Вены были абсолютно уверены в диагнозе.

Возможности современной медицины велики, и сегодня не составило бы большого труда по останкам установить причину смерти Моцарта. Но великий композитор умирал в нужде и был похоронен в общей могиле. Так что безоговорочное оправдание Сальери, к сожалению, невозможно.



Здание драматического театра в Леньяго, названного в честь А.Сальери



Бюст А.Сальери у театра в Леньяго



Дж.В. Мелер. Портрет Антонио Сальери (1750–1825). 1815

Антонио Сальери умер 7 мая 1825 года в возрасте семидесяти пяти лет. Хоронили его с почестями, которых он, несомненно, заслуживал и как незаурядный композитор, и как человек, чрезвычайно много сделавший для музыкальной культуры в целом. Время, как правило, все расставляет на свои места. Хочется верить, что и к Сальери оно будет справедливо.

Л и т е р а т у р а

Кириллина Л.В. Бетховен и Сальери // Старинная музыка. — 2000. — № 2 (8).

Кириллина Л.В. Пасынок истории: к 250-летию со дня рождения Антонио Сальери // Музыкальная академия. — 2000. — № 3.

Ломунова М. Моцарт и Сальери: встреча через два века // Наука и религия. — 2002. — № 10.

Пушкин А.С. Моцарт и Сальери / Под общей редакцией Д. Благого и др. М.: Художественная литература, 1960.

Штейнпресс Б.С. Сальери сегодня // Советская музыка. — 1975. — № 3.

Штейнпресс Б.С. 13 легенд об Антонио Сальери // Музыкальная жизнь. — 1963. — № 23.

И н т е р н е т - с а й т ы

www.vestnik.com/issues/1999/0706/koi/kushner.htm

http://www.distedu.ru/mirror/_muz/blankov.narod.ru/biblioteka/salieri-kushner-05.htm



Б.Крафт. Портрет В.А. Моцарта (посмертный). 1819. Вена

и с к у с с т в о (я н в а р ь)
2 0 1 6



Л.Ф. Шабо. Бюст Антонио Сальери в здании Гранд-опера



Могила Антонио Сальери на Центральном кладбище в Вене



Ж.С. Дюплесси. Портрет композитора Кристофора Виллибальда Глюка. 1775. Музей истории искусств, Вена

Кладовая



Г.Писсин. Завтрак воскресным утром

Э.Хикс. Ноев ковчег



ИСКУССТВО наивное и псевдонаивное

ОБЗОР САЙТОВ

Ольга
ВОЛКОВА

На сайте **History of art: From Paleolithic Age to Contemporary Art** (История искусства: от эпохи палеолита к современному искусству; <http://www.all-art.org>) есть страница, посвященная наивному искусству (http://www.all-art.org/art_20th_century/modern_art/Naive%20art1.htm). Здесь рассматривается история наивного искусства от возникновения до наших дней, поднимаются вопросы разграничения народного искусства и наивного искусства, рассматриваются особенности наивного искусства в разных странах и в разные эпохи. В конце материала авторы задаются резонным вопросом: в самом ли деле наивное искусство наивно? Со страницы, посвященной наивному искусству в целом, ссылки ведут на страницы, посвященные наивным художникам: Эдварду Хиксу, Анри Руссо, Бабушке Мозес, Нико Пирсмани и многим другим.



Н.Пироманишвили. Рыбак в красной рубашке



Н.Пироманишвили. Маленькая девочка в синем платье



Н.Пироманишвили. Дворник



Н.Пироманишвили. Горожанин на осле



Н.Пироманишвили. Ортачальская красавица



Бабушка Мозес в журнале *Life*

По адресу <http://babiki.ru/blog/kulturnoe-nasledie/40499.html> находится материал **Наивное искусство Бабушки Мозес. В 76 все только начинается.** Здесь много иллюстраций, в том числе фотографий Анны Мозес и американской сельской жизни. Текст написан не профессиональным искусствоведом, но в нем есть много интересных и вдохновляющих подробностей. Оказывается, отойдя от ведения дел на ферме в 67 лет, Анна сначала стала вышивать (на странице есть фотография ее вышивки). И только почти через десять лет, когда из-за артрита ей стало трудно держать в руках иголку, она поневоле взялась за рисование. Когда картины Бабушки Мозес впервые появились на выставке, арт-дилеры ею не заинтересовались, посчитав 79-летнюю художницу слишком старой и бесперспективной. А через 21 год, когда она праздновала столетний юбилей, ее портрет был напечатан на обложке журнала *Life* (не все арт-дилеры дожили до этого дня...). В конце жизни эта мудрая и неунывающая женщина, начавшая работать в 12 лет и похоронившая пятерых детей из десяти, говорила: «Я оглядываюсь на свою жизнь, как на завершённую дневную работу, и я довольна тем, как она выполнена. Жизнь такова, какой мы ее делаем. Так всегда было, и так всегда будет».

На сайте *YouTube* можно посмотреть чудесный документальный фильм о Ефиме Чест-

някове **Ефимовы люди:** https://www.youtube.com/watch?v=Rn_F6j_ucxs&feature=youtu.be Творчество Ефима Честнякова — пример так называемого псевдонаивного искусства. В отличие от художников, которых называют наивными, Честняков получил художественное образование, поучившись у самого Репина и будучи им высоко оцененным. Но главной своей задачей он считал возратить полученные в столице знания на родную Костромскую землю. (Надо заметить, что его интересы не ограничивались живописью. Он писал: «Желал бы ознакомиться в городе по возможности с делами всякого рода: живопись, скульптура, музыка, архитектура, машиностроение, агрономия, языковедение, астрономия, науки оккультные, театры и кинема и т.д.».) Однако, когда художник вернулся в родную деревню, он столкнулся с тем, что его искусство чуждо крестьянам. В городе его не понимали как человека из деревни, а в деревне оказался непонятен язык академической живописи. Художнику пришлось придумать новый изобразительный язык, близкий односельчанам.

Судьба Ефима Честнякова так же уникальна, как и его искусство. Он прожил всю жизнь один. Рисовал, делал глиняные игрушки. Приходил в соседние деревни с тележкой и устраивал представления, в которых был и автором, и труппой, и мастером-кукольным. Большую часть года занимался крестьянским трудом. Был всегда очень стеснен в средствах. Власти считали его сумасшедшим, а крестьяне — кудесником и лекарем. Они считали, что Ефим учился вместе с Лениным, но не подозревали, что его работы приглашали на выставку в Париж, что их хотел приобрести Эрмитаж. И от того, и от другого художник отказался, считая, что место его работ — в деревне Шаблово. После его смерти его картины и фигурки были разобраны односельчанами,



Бабушка Мозес. Клетчатый дом



В.Любаров. Хлеба

и только спустя тридцать лет имя его было открыто благодаря экспедиции Костромского музея изобразительных искусств.

Приемы наивного искусства используют в своем творчестве многие художники. Один из них — Владимир Любаров, больше двадцати лет проработавший в Москве книжным графиком, а потом уехавший в деревню Перемилово Владимирской области и занявшийся станковой графикой и живописью. Сайт Владимира Любарова — <http://www.lubarov.ru/main.aspx> Его «картинки», как он их называет, делятся на серии: «Едоки», «ФизкультПривет!», «Наводнение», «Еврейское счастье», «Город Щипок», «Деревня Перемилово». Про последнюю на сайте написано: «Это мир российской глубинки, в котором соседствуют фольклор и современность, ирония и гротеск, фантастика и реальность». Кроме самих картинок, на сайте есть биография художника и его рассказы. По мотивам творчества Владимира Любарова заключенные Пермской женской колонии сделали мультфильм, студенты ГИТИСа придумали спектакль, а датский хореограф поставила балет — и все это тоже есть на сайте. Есть и куклы по мотивам его картин, и даже «Любаров, вышитый крестиком». И в этом нет ничего удивительного. Так и работает настоящее искусство — вдохновляет зрителя.

Иллюстрации с сайтов, о которых рассказано в статье.

искусство (январь)
2016

Текст этого материала с действующими гиперссылками находится в Личном кабинете на сайте www.1september.ru



Бабушка Мозес. За стиркой



Е.Честняков. Вход в Город Всеобщего Благоденствия. Фрагмент



Существо из другой галактики раскрасило поле и коров, но не навредило им. Благодарю. Тонья, 1971

РЕТАБЛО

БЛАГОДАРНОСТЬ В КАРТИНКАХ

Ретабло (исп. *retablo*, от лат. *retro* — за, позади и *tabula* — доска, первоначально *retrotabulum*) — одна из самых своеобразных форм мексиканского народного искусства. Это картинки, нарисованные в благодарность святым. Раньше их чаще всего рисовали на жести масляными красками или темперой, а теперь используют и фанеру, и дерево, и холст, и даже бумагу. Иногда ретабло рисует сам благодарящий, но чаще люди заказывают их специальным художникам — ретаблеро.

У ретабло длинная история. Началась она после завоевания Мексики испанскими конкистадорами. Испанцы строили в Мексике церкви, а в церквях были изображения святых, которые изначально и назывались словом «ретабло». От православных иконостасов алтарные образы испанских церквей отличаются прежде всего тем, что они устанавливаются за алтарем, а не перед ним. Есть и некоторые



Соседские собаки залезли и сожрали приготовленный мной ужин, пока я отошла ответить на телефонный звонок. Я была вне себя и стала вышвыривать их с кухни метлой. Но потом я увидела их голодные мордочки, и они тронули мое сердце. Теперь я выношу объедки собакам во двор, чтобы они были сыты, поскольку мой сосед морит их голодом.

Ольга
ВОЛКОВА

другие различия: например, в ретабло больше скульптурных и архитектурных элементов и меньше живописи.

Среди образов, находящихся в церквях, были и так называемые вотивные (от лат. *votivus* — посвященный богам, от *votum* — обет, желание). Они создавались прихожанами по обету — как правило, в благодарность за избавление от опасности или болезни — и приносились в дар церкви. У коренных жителей Мексики, индейцев, тоже была традиция посвящать изображения божеств. Как это часто бывает, культура завоевателей и культура побежденных сплелись и срослись друг с другом, давая новые, невиданные прежде плоды.

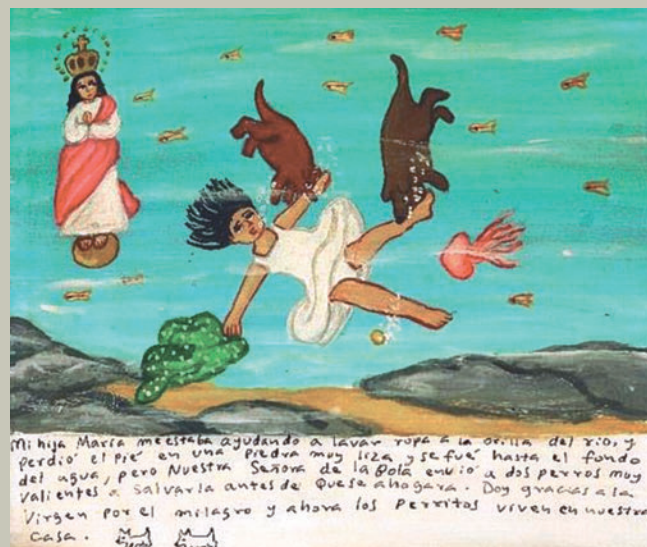
В традиционной индейской картине мира потусторонние и высшие силы жили по соседству с обычными людьми, их можно было встретить сразу за порогом, а то и в собственном доме. И католические святые стали частью этого мира, начали восприниматься как такие же рядом живущие соседи, с которыми можно общаться напрямую. Традиционные вотивные образы, на которых изначально изображались канонизированные святые, в Мексике трансформировались до неузнаваемости. Они тоже стали называться «ретабло», и второе значение этого слова стало со временем более известным, чем первое.

Постепенно у ретабло появился свой канон — обязательные общие черты. Большую часть любого ретабло занимает изображение происшествия или обстоятельства, за которое благодарят святого. Сам святой тоже присутствует на картине. Под ней — подпись с благодарностью и подробным описанием произошедшего.

Когда рассматриваешь ретабло, кажется, что Мексика находится на другой планете. Мало того что люди гораздо чаще, чем мы можем себе представить, встречаются с дикими зверями и разрешают конфликты оружием. Оказывается, мексиканцы и в наши дни продолжают жить среди потусторонних существ.

«На рынке я купил крутые очки, но, когда я их надел, я увидел, что все люди на улице — скелеты. Я очень испугался, но, когда я снял очки, все снова стало нормально. Однако когда я их носил, я видел только скелеты. Я благодарен Святой Деве, что это случалось, только когда на мне были очки, потому что я не хотел бы всю жизнь видеть только кости людей».

«Когда я вернулась от своей мамы, я обнаружила в своей спальне марсиан. Они



Моя дочь Мария помогала мне со стиркой на берегу реки. Она поскользнулась на камне, упала в воду и пошла ко дну. Но Пресвятая Дева Шара послала двух отважных собак ей на помощь. Они спасли ее прежде, чем Мария захлебнулась. Благодарю Пресвятую за это чудо. Теперь эти собачки живут в нашем доме.



Мои подруги укоряли меня за то, что мой муж — ленивый хиппи, который к тому же разукрасил нашу гостиную чудными узорами, как на своих картинах. Я помирала со стыда, когда к нам приходили гости. Но как-то раз одна моя подруга привела к нам богатую синьору, и та просто влюбилась в картины моего мужа. Она заказала ему украсить и оформить ее дом. Теперь мой муж стал великим декоратором. О нем пишут журналы, а мои подруги завидуют мне. Благодарю Деву Сапопанскую за талантливого мужа.



Возвращение старого жениха в день свадьбы.



К нам прилетело множество НЛО. Пресвятая Дева защитила нас, и ничего плохого не случилось.



Я избаловал свою собаку и позволял ей есть за столом. Но, когда я женился на прекрасной женщине, я боялся, что она не позволит животному есть с нами. Но о чудо! У моей жены оказалось две свиньи, очень ученых и таких же избалованных, что они тоже ели за столом. Я благодарю Деву Сан-Хуанскую за то что теперь мы счастливая семья.

напились лимонада и уснули. От испуга я вскрикнула, и они проснулись и выскочили в окно. Они побежали на свой корабль, по пути ободрав все лимоны с деревьев. Благодарю Деву Сапопанскую за то, что марсиане ничего мне не сделали».

«Демон забрался через окно в мою спальню и стал примерять мои вещи. Так он провел всю ночь, красуясь перед зеркалом. Я была очень напугана и оскорблена, потому что все мои вещи пропахли серой. Тогда мне пришла мысль перетащить зеркало в курятник, и благодаря Пресвятой Деве Сапопанской дьявол больше не возвращался. Полагаю, теперь он залезает в комнату моей соседки, потому что от нее пахнет серой и к тому же у нее дома есть очень красивое зеркало».

Еще одна необычная, но достойная подражания особенность мексиканцев, которая становится очевидной при рассматривании ретабло, — способность быть благодарными жизни за малейшую мелочь. Из сада исчезли гигантские улитки, переехал сосед, выгуливавший собаку на газоне перед домом, муж перестал храпеть — все это поводы для создания ретабло.

«Приготовив прекрасный обед для почетных гостей, я обнаружила, что моя собака, решившая, что почетный гость — это она, стоит на столе и уплетает главное блюдо — цыпленка. Я благодарю Святого Паскаля Байлона за то, что он послал мне вдохновение и я смогла приготовить другое блюдо, которое гости очень хвалили».

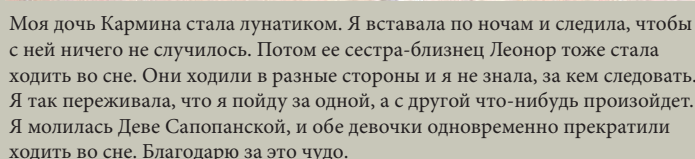
«Благодарю тебя, Господи, что мне не пришлось платить вознаграждение, поскольку



Моя лошадь всегда была послушной <...> Я обнаружил, как дьявол нашептывал ей дурные вещи. <...> Благодаря Святому Франсиско демон оставил мою лошадь.

«Благодарю Святую Клару за то, что я познакомился с земляком, у которого есть достаточно красивый и большой грузовик, так что во время парада в моем городе Вилья-Эскаланте в него помещаются моя сестра, моя жена, восемь моих детей и даже мой козел».

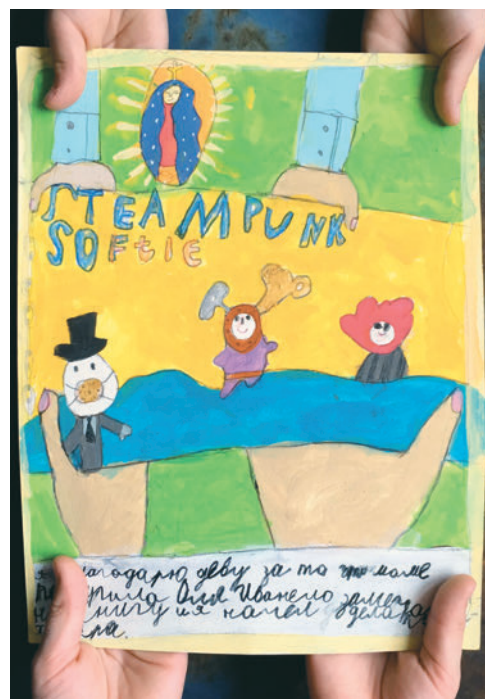
Иллюстрации и переводы ретабло —
с сайта <http://retablos.ru>



El Belinda Pedana se casará con el Caballero el día de la boda. Y ya me gustan a la polola, por más que la polola y de mí me gustan. Y ya me gustan a la polola, por más que la polola y de mí me gustan. Y ya me gustan a la polola, por más que la polola y de mí me gustan.

A cartoon illustration depicting a domestic scene. On the right, a man with a mustache and a yellow shirt lies in a bed with a wooden headboard, looking surprised or distressed with his arms outstretched. He is covered by a green and white checkered blanket. A bedside lamp and a glass of water are on a table next to him. On the left, a woman in a red dress and a grey apron stands holding a tray with a cup of coffee and a glass of water. In the background, a religious figure, possibly the Virgin Mary, is depicted in a niche on the wall. A window with green curtains is visible above the woman. The floor is covered with a colorful striped rug. The overall style is that of a hand-drawn cartoon.

57



ЧУДЕСА СЛУЧАЮТСЯ

Занятие с детьми по мотивам
латиноамериканских ретабло

Случайности не случайны — гласит древняя мудрость. И в каждом счастливом случае таится настоящее чудо, если посмотреть на него наивными детскими глазами. Именно этим наивным взглядом на простые жизненные события привлекают меня яркие картинки с образами святых, бытовыми сценками и искренней благодарностью за случившееся чудо. А еще меня поразило умение находить даже в плохих событиях что-то хорошее — вера в лучшее очень помогает в непростых жизненных ситуациях.

Екатерина
АФАНАСЬЕВА
(**КАТАФОНИС**),
художница

Материалы:

- плотная бумага;
- карандаши;
- гуашь (акрил);
- кисточки;
- хорошее настроение.

ПРОЦЕСС

Я показала детям несколько особенно ярких ретабло — для вдохновения и объяснила, что чудеса случаются с каждым ежедневно, нужно лишь чуть-чуть постараться и увидеть за случайностью чудо. Каждый из них выбрал особенно яркий и запоминающийся случай из своей жизни, за который хотелось бы вознести благодарность.

Делаем эскиз будущего ретабло — изображаем сценку, которая случилась с вами. Не забываем оставить место для благодарности и образа святого, что помог случиться этому чуду, — лучше разместить его в верхнем углу рисунка. А благодарность можно написать или сверху, или снизу, или в уголке картинки.

Переносим эскиз на лист плотной бумаги, расписываем рисунок яркими красками, даем подсохнуть и обводим контуры темным карандашом.

Осталось лишь написать нашу благодарность, кратко рассказав о случившемся, поблагодарить за свершившееся чудо.

СОВЕТЫ

- Используйте яркие краски — это придаст ретабло латиноамериканский колорит.
- Для создания фактуры место для благодарности можно закрасить сначала темной краской, а после высыхания — белой. Это подходит только для акриловых красок.
- Благодарность можно написать карандашом, а потом обвести черной гелевой ручкой или кисточкой с черной краской или тушью.
- Доверьтесь интуиции — порой в самых простых событиях таится чудо.

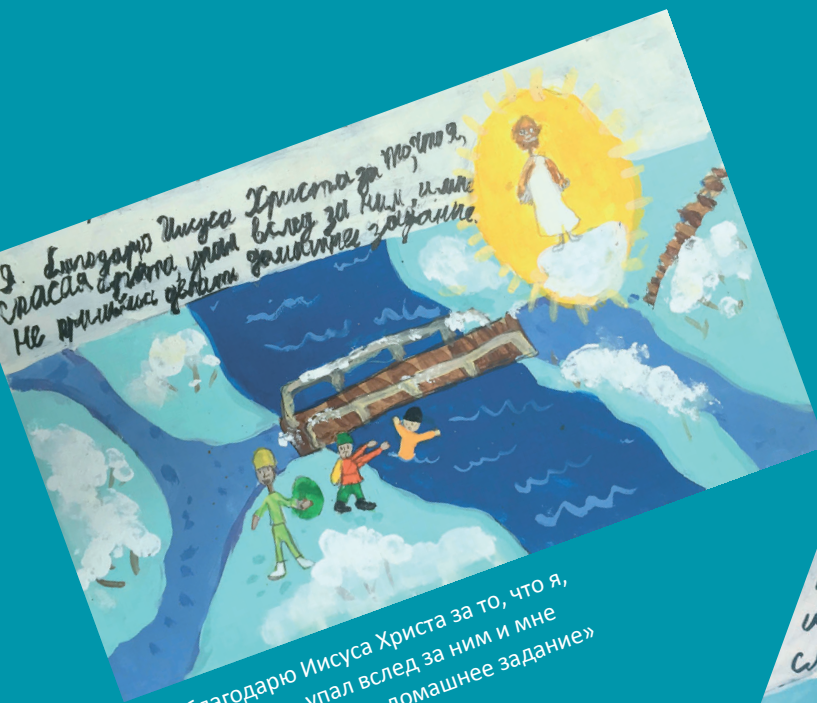




«Мой папа грозился отстричь мне хвост.
Я благодарен Иисусу Христу за то, что папа передумал»



«Спасибо деви Марии за то, что я решила отстричь
мои косы. И теперь я стала очень красивой!»



«Я благодарю Иисуса Христа за то, что я,
спасая брата, упал вслед за ним и мне
не пришлось делать домашнее задание»



«Я благодарна Деве Марии, что у учителя
нашлась наклейка и он мне ее отдал и я
смогла ее наклеить на лоб»



Педагогический университет
«Первое сентября»

Лицензия Департамента образования г. Москвы 77Л01 № 0007183, рег. № 036377 от 23.07.2015

ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

До 15 января 2016 г. ведется прием заявок на второй поток 2015/16 учебного года

образовательные программы:

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ – 108 УЧЕБНЫХ ЧАСОВ
Стоимость – 4990 руб.

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ – 72 УЧЕБНЫХ ЧАСА
Стоимость – от 3990 руб.

По окончании выдается удостоверение о повышении квалификации
установленного образца

Перечень курсов и подробности – на сайте edu.1september.ru

Пожалуйста, обратите внимание:

заявки на обучение подаются только из Личного кабинета,
который можно открыть на любом сайте портала www.1september.ru



ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»
МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР: ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДРОФА»

2016

22 МАРТА – 14 АПРЕЛЯ

ВНИМАНИЕ!

УТОЧНЕННОЕ РАСПИСАНИЕ ДНЕЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАРАФОНА

22 марта	Открытие Марафона День классного руководителя День учителя физической культуры	31 марта	День учителя биологии
23 марта	День школьного психолога	1 апреля	День учителя информатики
24 марта	День здоровья детей, коррекционной педагогики, логопеда, инклюзивного образования и лечебной физической культуры	2 апреля	День учителя физики
25 марта	День учителя начальной школы (день первый)	3 апреля	День учителя математики
26 марта	День учителя начальной школы (день второй)	5 апреля	День учителя истории и обществознания
27 марта	День дошкольного образования	6 апреля	День учителя МХК, музыки и ИЗО
28 марта	День учителя технологии *	7 апреля	День школьного и детского библиотекаря
29 марта	День учителя географии	8 апреля	День учителя литературы
30 марта	День учителя химии	9 апреля	День учителя русского языка
		10 апреля	День учителя английского языка
		12 апреля	День учителя французского языка
		13 апреля	День школьной администрации
		14 апреля	День учителя немецкого языка Закрытие

marathon.1september.ru



Обязательная предварительная регистрация на все дни Марафона с 22 февраля 2016 года на сайте marathon.1september.ru



Каждый участник Марафона, посетивший три мероприятия одного дня, получает официальный именной сертификат (6 часов)

В дни Марафона ведущие издательства страны представляют книги для учителей

Начало работы каждого дня – 9.00. Завершение работы – 15.00

УЧАСТИЕ БЕСПЛАТНОЕ. ВХОД ПО БИЛЕТАМ

РЕГИСТРИРУЙТЕСЬ, РАСПЕЧАТЫВАЙТЕ СВОЙ БИЛЕТ И ПРИХОДИТЕ!

Место проведения Марафона: МПГУ, ул. Малая Пироговская, дом 1, стр. 1 (в 5 минутах ходьбы от ст. метро «Фрунзенская»)

* Место проведения Дня учителя технологии: ЦО № 293, ул. Касаткина, 1а (ст. метро «ВДНХ»)

По всем вопросам обращайтесь, пожалуйста, по телефону **8-499-249-3138** или по электронной почте marathon@1september.ru



Общероссийский проект Школа цифрового века

Министерство образования Московской области • Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Бесплатные электронные учебники — каждому ученику на 2016 год!

В 2016 году Министерство образования Московской области совместно с Издательским домом «Первое сентября» в рамках контракта с длинным, но значимым для современной школы названием: **«Оказание услуги по обеспечению доступа обучающихся общеобразовательных организаций Московской области к электронным учебникам и электронным приложениям к учебникам»** реализует проект по предоставлению современных электронных учебников всем ученикам и учителям Московской области.

В течение 2016 года педагоги и ученики 5–11-х классов Московской области будут обеспечены (за счёт бюджета Московской области) электронными учебниками ведущих издательств по всем предметам школьной программы.

Это первый для нашей страны проект такого масштаба по предоставлению электронных учебников всем ученикам региона.

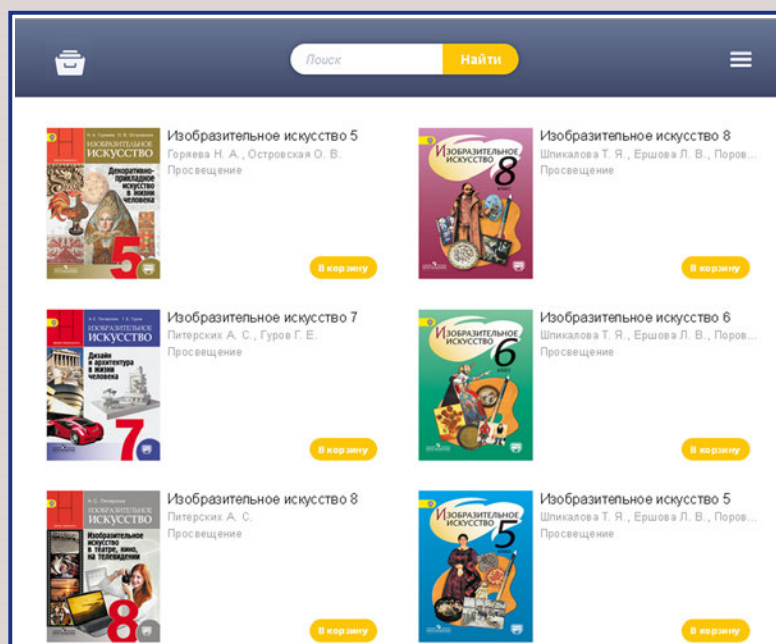
Рано или поздно этот опыт будет подхвачен и другими регионами.

Следите за проектом!

Наверняка ваш регион планирует переход на ЭУ в будущем!

Включайтесь в проект, если вы работаете в школе Московской области!

Витрина проекта: ibook.1september.ru



Подробности на сайте digital.1september.ru в разделе «Электронные учебники»

ИСКУССТВО

№ 1 2016

4 Бальзам для души
Выставка



42 Без вины виноватый
Антонио Сальери



12 Художник на все времена
Выставка в Государственной
Третьяковской галерее



8 Лоскутное шитье, или Пэчворк

Выставки во Всероссийском музее
декоративно-прикладного и
народного искусства и
Народной галерее Дома народного
творчества



58 Чудеса случаются
Занятие с детьми по мотивам
латиноамериканских ретабло