

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS LONGA

№ 7 (458)
1–15 апреля 2011

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО
Подписные индексы: **32584** (по каталогу «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»), **79067** (по каталогу «Почта России»)

СПЕЦВЫПУСК

ПОРТРЕТ



Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Человек как модель мира

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНАЛИЗА ПОРТРЕТА

Понятие портрета может рассматриваться как категория, далеко выходящая за наши обыденные представления о достоверном изображении конкретного человека. Портрет это не только микромир отдельно взятого человека, но и макромир Вселенной, которая тоже является «портретом» человека каждой конкретной эпохи.

Исследования архаических культур, мифологии, основ праязыка свидетельствуют: вопрос о том, «что в соотношении мира (пространства) и Первочеловека (тела) является моделирующим, а что моделируемым (Первочеловек — модель Вселенной или последняя — модель человека)» (В.Н. Топоров) решается в пользу человека, его тела, функций его тела, всего многообразия его жизненного опыта.

Об этом свидетельствуют: мифы о происхождении Космоса из тела Первочеловека (Пуруша в индуизме, Имир в скандинавских мифах, Адам в иудаизме и мусульманстве, Паньгу в Китае); топографические термины типа «подножие» и «хребет» горы, «устье» реки; архаичная классификация пространства, основанная на векторах, задаваемых телом человека (верх/низ, правое/левое); восприятие во внешнем мире только того, что соответствует организму человека, — зрение / глаз / свет, обоняние / нос / запах, осязание / кожа / материально-предметный мир.

На начальных стадиях осмысления внешнего мира человек, проецируя себя вовне, «как бы создает себя вторично (строит свое отражение, соответствие, свой «портрет», памятник себе) в образе пространства». Этот перенесенный в пространство «портрет» человека, с одной стороны, менее «портретен» в силу ослабленности его связи с телом, но, с другой стороны, во сто крат усилен мощью внешнего мира, он становится своего рода Абсолютом, идеальным (божественным) портретом человека, моделью мира, определяющей место человека во Вселенной. В связи с этим можно сказать, что представления о пространстве-времени являются «своего рода языком человека, обращенным на самого себя, который потом становится языком и мерой окружающего мира» (В.Н. Топоров).

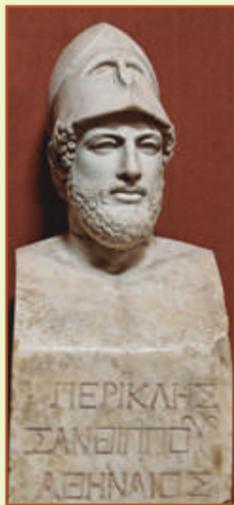
Адам был миром, мир же был Адам.
Он мыслил небом, думал облаками,
Он глиной плотствовал, растением рос.
Камнями костенел, зверел страстями,
Он видел солнцем, грезил сны луной,
Гудел планетами, дышал ветрами.

М. Волошин. Космос

Противоположный процесс концентрации человека на себе и своем теле приводит к тому, что «портрет» обретает самодостаточность и сам «оказывается персонификацией пространства, «субъективизированным» голосом его».

Двойственный процесс развертывания человека вовне и углубления в себя задает наиболее общие принципы анализа «портретного» и «предпортретного» изображения человека на основе оппозиции внешнее/внутреннее. Согласно Ю.М. Лотману, внешнее в отношении портрета — это «неподвижные элементы текста, характеризующие космологическую, географическую, социальную и прочие структуры мира, — всё, что может быть объединено понятием «окружение героя».

Суть внутреннего определяется конкретизацией места и роли человека как микромира



КРЕСИЛ
Герма с изображением
головы Перикла
V в. до н.э. Римская копия
с греческого оригинала
Ватиканские музеи



РИМСКО-ЕГИПЕТСКИЙ
СКУЛЬПТОР
Портрет Гая Юлия Цезаря
I в. до н.э. Государственные
музеи, Берлин

Д. ВЕЛАСКЕС
Филипп IV Испанский
в коричневом и серебре
1631–1632. Национальная
галерея, Лондон



А. ВАН ДЕЙК
Портрет Мари де Ро
1631. Частная коллекция,
Лондон



в системе макромира. Главной характеристикой на этом уровне является степень активности героя в его взаимодействии с внешним и собственным внутренним миром.

Во взаимоотношении внешних и внутренних структур «портрета» большое значение имеет точка зрения автора, которая «задает ориентацию модели культуры» (Ю.М. Лотман).

Критерии истинности и подлинной жизни портрета балансируют между близостью к Абсолюту и сохранением физиономической точности портретного «двойника». Смещение центра портретирования с сакральных фигур (бог, царь, жрец) в сторону «простого» человека отдаляет объект изображения от Абсолюта, источника жизни. Погружение в частности приводит к сохранению индивидуальных черт, но отлучает от истоков подлинной жизни.

Этот парадокс описан Б.Р. Виппером при сравнении «идеального» портрета Перикла и натуралистически точного портрета Цезаря. В первом случае «мрамор еще торжествует над иллюзией живого тела», но это «лицо вообще, символ лица» обладает таинством жизни в силу того, что оно сопрячено вечной жизни идеальных форм и самого светящегося камня. Во втором случае скульптор «прячет всякий след камня, он добивается полного сходства, он хочет, чтобы живой Цезарь глядел на нас с черного постамента. Но его усилия бесплодны. И после первого ошеломляющего впечатления мы начинаем испытывать неприятное чувство неудавшегося обмана: мертвый камень не только не ожил, но он становится досаден своим бессилием. Портретное сходство в этой голове куплено ценой того, что исчезло единство пластической формы», перед

нами «маска живая, жуткая своим сходством, но художественно невыразительная».

Философ Сорокин, культуролог Топоров и искусствовед Виппер сходятся в том, что источником «подлинной жизненности», «жизненной энергии» портрета является художественная цельность, глубина живописных предметов, то есть язык иной, новой знаковой системы, отличной от бытового представления о чистом внешнем сходстве.

«Передача самого существенного в человеке средствами других знаковых систем и подмена его облика, по сути, две стороны одного явления — стремления человека создать свой образ, устойчивый по отношению к смерти («память») путем фиксации своих существенных особенностей в знаковой сфере (своего рода обмен между природой и культурой, жизнью и вечностью, незнакомым и знакомым)» (В.Н. Топоров).

Так или иначе, изучая портрет, следует говорить прежде всего не о сходстве или конкретной характеристике человека, а о знаковой системе изобразительного искусства. В связи с этим представляется целесообразным повторить «условия договора», которые предлагает Б. Виппер зрителю: «Всякая иллюзия в искусстве только до тех пор существует как обман сходства, пока мы ей хотим верить; и... если мы заранее условимся не поддаваться мнимым сходствам, то тем сильнее выиграет для нас внутренняя ценность портрета: то есть, другими словами, мы будем смотреть на руки Ван-Дейковых героинь не как на руки маркизы такой-то и фрейлины такой-то, а как на гибкие линии, завершающие движение фигур, как на выражение скрытой в этих фигурах жизни. И не ясно ли, что темперамент Веласкесовых портретов — это не темперамент Иннокентия X или Филиппа IV, а темперамент тлеющих красок».

Двойной взгляд на портретируемого, извне и изнутри, соотношение изображения с моделями макро- и микрокосма, со способами реализации художественными методами целостности картины мира, ориентация на координаты абстрактно идеального и феноменально частного — вот некоторые обязательные условия, при которых разговор о портрете может стать предметным.

Высоким поэтическим слогом об этом сказал М. Волошин, развертывая в цикле стихов «Путями Каина» грандиозную картину истории человечества:

Мы, возводя соборы космогонии,
Не внешний в них отображаем мир,
А только грани нашего незнания.
Системы мира — слепки древних душ,
Зеркальный бред взаимоотражений
Двух противопоставленных глубин.
Нет выхода из лабиринта знания,
И человек не станет никогда
Иным, чем то, во что он страстно верит.

Татьяна
ГОРБАЧЕВСКАЯ,
искусствовед, преподаватель
Университета РАО

Ирина
ПОЛЯКОВА,
зам. декана художественного
факультета Университета РАО,
учитель ИЗО
гимназии № 1597, Москва

Скульптура в Древнем Египте

Изображать человека начали в глубокой древности, и искусство портрета достигло высокого уровня в древнеегипетской скульптуре. Скульптура в Египте имела ритуальное назначение и была связана с культом мертвых. Период Древнего царства вообще был временем сложения основных форм египетской культуры.

Смена засушливого времени года расцветом растительности после нильского разлива воспринималась как воскресение главного египетского бога Осириса. С подобными представлениями были связаны заупокойные верования. Полагали, что, как умер и воскрес Осирис, так могут воскреснуть и умершие люди, поэтому близкие стремились сохранить тела покойных. В итоге длительных поисков были выработаны сложные и дорогостоящие приемы мумификации трупа.

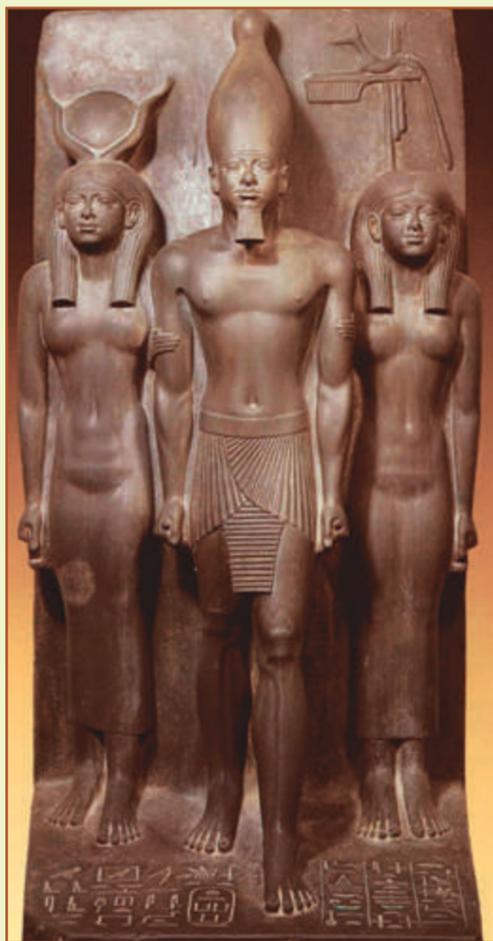
Считалось, что душа — *ка* может войти также в статую и оживить ее, благодаря чему загробная жизнь умершего будет продолжаться. Это привело к появлению множества статуарных изображений, которые являлись как бы двойниками умерших. Египтяне верили, что человек наделен несколькими душами, среди которых *ка* являлась двойником, *ба* — проявлением его сущности, *ах* — привидением, *рен* — именем и др. Все души были невидимыми.

Ритуальные портретные статуи *ка* предназначались для воспроизведения невидимого в зримом образе. Необходимым условием этого было портретное сходство. Портретный образ имел двойственную сущность: с одной стороны, передача максимального сходства, с другой — предельная обобщенность. Из этих двух противоположностей складывается образ фа-



Голова Нефертити
1340 до н.э. Новый музей,
Берлин

Статуи Микерина
(в центре), богини Хатор
(справа от фараона)
и богини родового нома
2548–2530 гг. до н.э.
Египетский музей, Каир



Вотивные статуэтки
жреца Аменхотепа
и жрицы Раннаи
XV в. до н.э. Государственный
музей изобразительных
искусств им. А.С. Пушкина,
Москва



Статуя писца
из Саккары
2600–2350 гг. до н.э.
Лувр, Париж

Голова Эхнатона
XIV в. до н.э. Национальный
музей, Сан-Хосе



раона, наделяемый сверхчеловеческими качествами: могущественной силой, красотой и отрешенностью, ибо фараон представлялся земным воплощением бога Ра. В то же время портретный образ с присущими ему индивидуальными чертами воспринимался вполне конкретно, как того требовало представление о *ка*. Эти особенности определили своеобразие египетского портрета, в котором индивидуальное и типологическое существует в синтезе. Человек в египетском портрете представлен достигшим зрелости и извечно пребывающим в состоянии расцвета жизненных сил. Обязательным условием было изображение фигуры целиком, что отвечало требованиям религиозного ритуала.

Скульптурный портрет в Древнем Египте не существовал обособленно от статуарных композиций, следовавших определенному количеству канонизированных типов. Наибольшее распространение получили стоящие фигуры с выставленной вперед левой ногой, сидящие на троне или коленах, и специфическая композиция писца, встречающаяся исключительно в круглой скульптуре.

Каноничность этих типов определяется выработавшейся в процессе художественной практики системой пропорций, соответствий между размером всей фигуры и отдельных ее элементов. Несмотря на повторяемость композиционных типов, галерея скульптурных портретов очень разнообразна. Хотя позы статуй одинаковы, лица индивидуальны в пределах того типологического сходства, которым отмечены изображения царей.

Торжественно изображен фараон Микерина (из его заупокойного храма в Гизе, XX-VII в. до н.э., Египетский музей, Каир). Он стоит между двумя женскими фигурами. Справа — богиня Хатор (Хатхор), слева — богиня его родового нома. Фигура Микерина находится в центре группы, что подчеркивает главенствующую роль правителя. Высокая кеглеобразная корона, четкая вертикаль его выдвинутой вперед левой ноги делают Микерина зрительно намного выше богинь. Крепки и полны жизненных сил эти три фигуры из серо-зеленого сланца. Триада царя Микерина — одно из выдающихся изображений божественного величия фараона. Весь ансамбль излучает красоту

молодости и гармонии, это идеальный символ жизни и вечности.

В древнеегипетской пластике особое внимание уделялось глазам. Известно, что даже на вершине некоторых пирамид были изображены глаза. Статуи же обладали магической выразительностью взгляда. Такое впечатление достигалось приемом инкрустации или рельефной обводки по контуру глаз. Живость взору, отрешенному от мира и обращенному в вечность, придает светящаяся точка хрустала, вложенная на место зрачка в инкрустированную пастой радужную оболочку. Таким приемом достигается эффект выразительности взгляда, не встречающегося со зрителем, благодаря чему образы древнеегипетской скульптуры кажутся замкнутыми в себе. Таковы погруженные в свой внутренний мир писцы, изображенные в канонической позе сидящими с поджатыми под себя ногами и с развернутым на коленях свитком папируса.

При изображении людей, не являвшихся правителями, художники обладали большей свободой, поэтому портрет стновился более похожим на оригинал. Примером могут служить известковые раскрашенные парные статуи сына фараона Снофру — Рахотепа и его жены Нефрет (из гробницы Рахотепа в Медуме). Лица Рахотепа и Нефрет спокойны, но серьезны, глаза широко открыты, взгляд направлен вперед и чуть вверх. Тень легкого напряжения лежит на их лицах, они как бы ждут мгновения встречи с вечной жизнью.

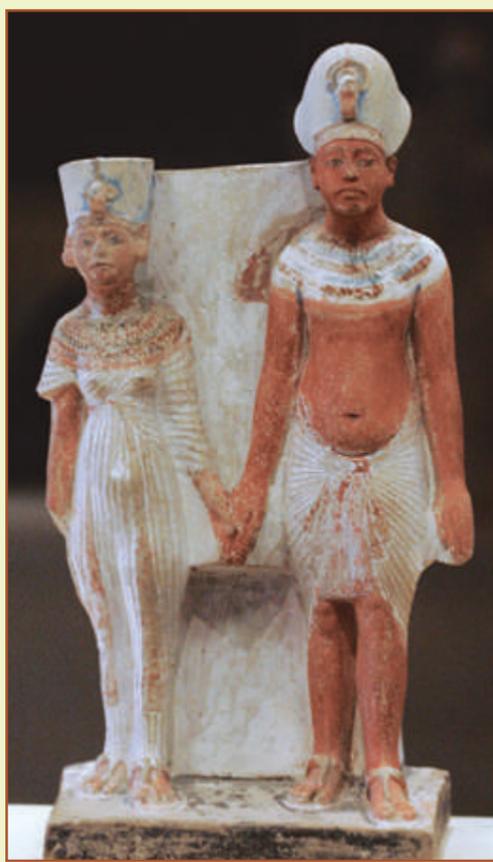
Религиозные реформы фараона Аменхотепа IV оказали огромное влияние на содержание и форму изобразительного искусства, в это время сложился особый самобытный стиль. Меняется иконография фараона и его семьи, что особенно сказалось в отказе от идеализации в изображении. Стремясь подорвать авторитет жречества, опиравшийся на культ древних богов фараон объявил единым истинным божеством солнечный диск под именем бога Атона. Храмы старых богов были закрыты, их изображения уничтожены, храмовое имущество конфисковано.

Фараон построил себе новую столицу в Среднем Египте и принял новое имя — Эхнатон, дух Атона. Царь всячески старался подчеркнуть свой разрыв с традициями прошлого. Так, Эхнатон приказал и официальные надписи, и художественную литературу, и даже гимны новому богу писать разговорным языком, а не устаревшим книжным, которым пользовались до этого времени.

Более того, в Египте изображения богов всегда совпадали с образом правящего фараона, что должно было наглядно показать божественное происхождение последнего. С это-



Фрагмент статуи царского сына Каопера 2500 г. до н.э. Каирский музей



Статуэтки Эхнатона и Нефертити 1350 г. до н.э. Лувр, Париж

го времени фигуры царя, царицы и их детей и в скульптуре, и на рельефах должны были получить новый облик, лишенный сходства с изображениями древних богов. В итоге почти все композиции художникам пришлось создавать заново, в том числе и ритуальные сцены, так как новая религия потребовала и новых обрядов, и новые типы святилищ, где культ Солнца отправлялся под открытым небом.

Рельефы на стенах амарнских гробниц придворных (первая половина XIV в. до н.э.) показывают царя и его семью на улицах города — в носилках или на колеснице, то во дворе, то за обедом, то в узком семейном кругу.

Своеобразен облик фараона в статуях и рельефах. Все памятники очень точно воспроизводят тонкие черты аскетичного, одухотворенного лица царя. Отмечены болезненная узость его груди, слабость тонких рук и ног. Так же обострена характеристика индивидуальных черт

Заупокойная статуэтка госпожи дома Мутри (слева); заупокойные статуэтки Кен-Амона, управителя царским хозяйством фараона Аменхотепа II

XV в. до н.э. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Статуи Рахотепа и его жены Нефрет Фрагмент (фото с сайта www.proshkolu.ru)

Статуи Рахотепа и его жены Нефрет. Гробница Рахотепа в Медуме Около 2700 г. до н.э. Египетский музей, Каир

Статуя Рамсеса II XIII в. до н.э. Египетский музей, Турин



лица и фигуры царя, царицы и их дочерей в рельефах и росписях. Впервые всюду, даже в сценах награждения вельмож и получения дани от покоренных народов, вместе с фараоном изображена его семья, причем явно подчеркивается нежная любовь, связывающая членов этой семьи. Характерно и стремление передать конкретную обстановку, в которой происходят изображаемые события: никогда еще до Амарны египетское искусство не знало такого количества разнообразных изображений садов, домов, дворцов, храмов.

Впервые египетские художники были освобождены от канона, веками сдерживавшего их искания, и смогли создать подлинно прекрасные памятники, донине производящие впечатление и вызывающие заслуженное восхищение. Лучшими образцами из дошедших до нас скульптур первой половины XIV в. до н.э. являются скульптурные портреты Эхнатона и членов его семьи.

В искусстве этого периода, наряду с преувеличенным подчеркиванием индивидуальных характеристик, присутствует тяготение к лирической трактовке образов. И прославленная раскрашенная голова царицы Нефертити из известняка, и не менее замечательные, но не вполне законченные ее же портретные изображения из песчаника являются поразительными произведениями искусства.

Скульптурное изображение царицы Нефертити считается одним из наиболее совершенных художественных произведений в мировом искусстве. Нефертити представлена властной царицей в полном расцвете красоты, с горделивой посадкой головы. Все три портрета царицы полны чудесного обаяния подлинной женственности, которая составляет особую прелесть ее образа.

Найденные при раскопках мастерские скульпторов дали ценный материал для выяснения методов их работы. Здесь были обнаружены незаконченные скульптуры и гипсовые маски, снятые не только с умерших, но и с живых людей. Мастер удалял с маски не нужные ему детали и путем ряда последовательных отливок, каждая из которых подвергалась новой обработке, достигал наконец того совершенства в отборе черт, которое поражает в искусстве этого времени. Прекрасными образцами различных этапов работы скульптора являются незаконченные портреты Эхнатона из мастерской начальника скульпторов Тутмоса. Перед нами лицо человека, несомненно, болезненного, но полного фанатического упорства в достижении задуманного.

В скульптурах второй половины Нового царства (вторая половина XIV–XI в. до н.э.) наблюдаются интересные новшества. Так, наряду с прежними типами царских статуй появляются новые, светские образы фараона и царицы. Лучшим примером такого рода является туринская статуя Рамсеса II. Скульптор, создавая образ могучего правителя, сумел решить свою задачу новыми средствами. Мы не видим здесь ни канонических чрезмерных мускулов, ни прямой, кажущейся негибкой шеи, ни бесстрастно смотрящих вдаль глаз. Тело царя, прикрытое складками одежды, — нормально развитое тело обладающего большой физической силой воина, каким и был Рамсес II. Черты его лица имеют явное сходство с оригиналом: орлиный нос, густые брови. Необычен и сам факт изображения фараона в бытовом придворном одеянии, в сандалиях.

Скульптор мастерски передал властный, энергичный характер египетского царя — завоевателя соседних стран. Несмотря на известную торжественность облика сына Ра, основное впечатление исходящей от него силы и мощи достигается созданием образа реального, земного владыки Египта. Этому способствуют и поза статуи (ее слегка наклоненная голова), и внимательно смотрящие вниз глаза: так, очевидно, сидел Рамсес II в тронном зале во время приема высших чиновников или иноземных посольств, на которых он смотрел с высоты поставленного на возвышение трона.

Татьяна
ГОРБАЧЕВСКАЯ,
искусствовед, преподаватель
Университета РАО

Образы Византии

Одним из важнейших центров средневекового искусства была Византия. Религиозно-философские воззрения общества отражались в иконописи. Можно ли говорить о портретных чертах в иконе? На первый взгляд кажется, что икона сохраняет лишь некоторые портретные характеристики: возраст, пол, социальное положение и пр., но лицо на иконе — это лик, повернутый к Богу, личность, преображенная светом вечности. Однако нетрудно заметить, что лики на иконах индивидуальны. Мы узнаем лик Христа, Богородицы, апостолов, святых.

На византийской иконе VI–VII вв. Христос Пантократор из монастыря Святой Екатерины на Синае показан красивым и величественным мужчиной в пору расцвета, с недлинной окладистой бородой и ниспадающими на плечи волосами. «Аутентичность» этого изображения подтверждается образом на древнейших нерукотворных иконах, которые, по мнению византийцев, были созданы не волей человека, но промыслом Божиим и соответственно обладали особой подлинностью.

В образе Христа иконографически подчеркнуты идеи царства и священства. Фигура Христа явлена на фоне неба с золотыми звездами — символа вечности и космоса. В нижней части фона изображен город — горный Иерусалим, символ небесного царства. В левой руке Иисус держит книгу в драгоценном окладе — Священное Писание. Выразителен жест двуперстного благословения. Из средневековых толкований известно, что три соединенных пальца символизировали Святую Троицу, два поднятых и переплетенных пальца говорили о соединении во Христе божественной и человеческой природы.

Сложнейшая задача создания образа, одновременно земного и небесного, решена на византийской иконе при помощи целого ряда художественных приемов. Один из них — сочетание разнонаправленных движений, так называемый контрапост — хорошо разработанный в древнегреческой скульптуре прием, когда тело немного повернуто в одну сторону, голова — в другую. Возникает внутренняя динамика, снимающая впечатление иерархической застылости фронтальной позы и придающая всей пластике фигуры активность и жизненную убедительность.

Другим приемом является сознательная асимметрия лица Христа. Левая часть — спокойная, строгая, отрешенная, с естественным абрисом широко открытого глаза и ровной дугой брови. Картина совершенно меняется в правой части лица: бровь приподнята и драматически изогнута, ей вторит гораздо более экспрессивный рисунок глаза, как бы напряженно вглядывающегося во что-то. Иконописец стремился создать образ Богочеловека, в котором непротиворечиво уживались бы всемогущий и строгий судия и человеколюбивый, страдающий Спаситель.

Таким образом, мы видим, что икона по своему содержанию — это сложный организм, где богословская идея выражена определенными художественными средствами. Она изначально мыслится как сакральный текст и, как всякий текст, требует определенного навыка прочтения. Икона изображает всего лишь человеческую природу Христа, тогда как его божественная природа остается неизобразимой в силу своей трансцендентности, иноприродности человеку.

Если говорить о значении изображения человека, то икона раскрывает вселенское значение личности, а традиционный портрет показывает место и значение личности в современном материальном мире.

Император Юстиниан
со свитой
Императрица Феодора
со свитой
548. Церковь Сан-Витале,
Равенна



Икона
«Христос Пантократор»
VI – VII вв.
Монастырь Святой Екатерины
на Синае, Египет

Изображение конкретных исторических личностей также встречается в религиозном искусстве Византии. Как правило, это правители и донаторы. Наиболее выдающийся образец подобного искусства — две большие мозаики на боковых стенах апсиды церкви Сан-Витале в Равенне. Композиции представляют торжественный вход в храм императора Юстиниана со свитой и императрицы Феодоры с приближенными.

Конкретное событие — ритуальное шествие трактовано как торжественный церемониал, возвеличивающий императорскую власть. Юстиниан, сопровождаемый епископом Максимианом, полководцем Велисарием и придворными, держит большую чашу с золотыми монетами, жертвуя их на украшение храма. Облик Юстиниана наверняка стилизован по схеме императорских портретов, однако портрет Максимиана художник набросал, несомненно, опираясь на реальные черты епископа. Его аскетическое лицо с высоким лбом и пронизывающим взглядом голубых глаз, без сомнения, один из самых выразительных образов средневекового искусства.

Всем изображенным присуще единое экстаическое состояние, что подчеркнуто их широко открытыми глазами с расширенными зрачками, напряженным сверкающим взглядом, погруженным в самосозерцание. Экспрессивная графика линий, торжественно-размеренный ритм подчеркивают стройность композиции, создают впечатление устойчивости и неизменности порядка. Пурпурная одежда императора, сверкающая золотом ювелирных украшений, белизна облачений Максимиана, ярко-красные, оранжевые, фиолетовые цвета одежд воинов и телохранителей, зеленая земля и золотой фон — все подчеркивает восточную пышность сце-

ны. Удлиненные плоские силуэты фигур, скрытые за складками одеяний, бесплотны и неподвижны, что лишает изображения материально-чувственной конкретности.

Картина, находящаяся точно напротив портрета Юстиниана, изображает императрицу Феодору, держащую в руках золотую, украшенную драгоценными камнями чашу. Впереди императрицы ступают двое слуг, за ней следует группа придворных дам. Феодора одета в багровый плащ, нижняя кайма которого имеет золотую вышивку, изображающую трех святых королей, подносящих дары младенцу Христу. Смысл этих двух мозаик в том, что Юстиниан и Феодора, так же как три святых короля, преподносят Христу свои подарки.

Портрет Феодоры привлекает особое внимание: роскошный царский убор с драгоценными камнями и жемчугом обрамляет бледное усталое лицо. Феодора была дочерью смотрителя медведей на константинопольском ипподроме, известной танцовщицей и куртизанкой и славилась своей красотой. Юстиниан заметил ее еще в бытность наследником престола. Став императрицей, Феодора показала себя властной и решительной женщиной.

Групповой портрет императрицы и ее свиты очень тонок по колориту. Лица реальных исторических персонажей составлены из самых мелких и разнообразных по форме кубиков смальты, что облегчает передачу портретного сходства. Они, несомненно, портретны, но в особом, средневековом понимании портретного сходства. Можно лишь догадываться о личных качествах изображенных людей. В застывших позах легких фигур и большеглазых лицах — единое устремление, их словно коснулся отблеск неземного величия и красоты.

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Ступени ВОСХОЖДЕНИЯ

Для сложения жанра портрета в средневековой христианской традиции принципиально важным является опыт «предпортрета» Древнего Египта и Древней Греции.

В картине мира первобытного человека полностью преобладает проецированный на вечный мир макрокосма образ Первочеловека. «Портретное» присутствие человека обозначалось мужскими и женскими символами на стенах пещеры, их же комбинацией в скульптуре (Венера Виллендорфская).

Выдвижение на первый план в эпоху неолита идей структурирования космоса инициирует появление схематических изображений «космического» Первочеловека («солнцеголовые», дендроморфные существа, антропоморфные сосуды и стелы). Человечество втягивается в своеобразный процесс постепенного освоения структуры макрокосма, его составления из разрозненных частей Первочеловека. «Агрегатное» (В.Н. Топоров) (составленное, собранное) представление о человеке характерно для всего архаического искусства. Оно проявляется в сакрализации отдельных частей тела (глаз Гора, ступня или рука Будды, рука Марьям), в «собирании» древнеегипетского рельефного изображения из профильных и фасных частей, в слабой согласованности изображения в профиль и анфас на разных плоскостях «кубической» основы древнеегипетской скульптуры. Это можно видеть также в древнегреческой вазописи (геометрика, чернофигурный стиль) и архаической скульптуре, в нанизывании драгоценных узоров фигуры на золотой поток божественной эманации в раннехристианских мозаиках и пр.

Общность принципа собирания единого образа из частей не отменяет мировоззренческих особенностей каждой из перечисленных эпох и разнообразия путей достижения конечной цели — бессмертия путем сплава божественного и человеческого. В каждой из последующих эпох символические смыслы не утрачиваются, а накапливаются, трансформируются и приобретают новые значения.

Древнеегипетская религиозная образительная традиция как наиболее развитая и детализированная дает представление об этапах и характере ритуала сохранения нетленного образа человека, который полностью синхронизован с мистериями по сохранению порядка во вселенной (закон Маат).

В храмах Осириса («Великом доме») происходило воссоединение 14 частей рассеченного тела Осириса, которое мыслилось как тело земли Египта в двух ее аспектах — черном плодородном и зеленом, «в котором он ускоряет рост зерна в почве» (Р. Кларк). Непостижимое таинство целостности тела Осириса, подчеркнутое белыми пеленами, являлось залогом способности Осириса превозмочь смерть и тленное бытие, подверженное постоянным трансформациям. Изображение «целостного» тела становится знаком вечной жизни.

Для «портрета» фараона, чье тело мыслилось как единство земли Египта, его народа и божественных сил, это было особенно значимо. Египетский портрет — это прежде всего изображение тела (мумификация, изображение стоящей, лежащей или сидящей фигуры, отсутствие бюста — бюст допускался в качестве вершины каменного столба, символизирующего мировую ось).

В скульптуре знаком целостности является нерасчлененность кубической каменной основы и связь статуи со стеной (принципиальное отсутствие отдельно стоящей скульптуры), а в образительном искусстве — белый цвет, который, перетекая через контур из фона на одежду фигуры, связывает изображение с целостностью каменного «тела» стены (Е.С. Пономарева).

Антропоморфный
сосуд из Винки
Ок. 3000 лет до н.э.
Национальный музей, Белград



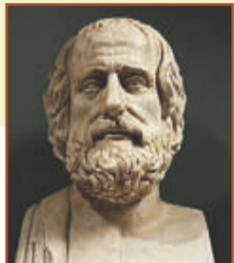
Глаз Гора, богиня Нехбет
(Гриф, слева), богиня
Уаджит (Кобра, справа)
Украшение из гробницы
Тутанхамона
1340 г. до н.э. Каирский музей



Курос
V в. до н.э. Глиптотека, Мюнхен



Дельфийский возничий
Ок. 475 г. до н.э.
Археологический музей,
Дельфы



Следующая ступень восхождения к бессмертию связана с храмами Солнца («Дом жизни»), в которых в земных еще условиях происходит единение плоти и духа. Главную роль здесь играет солнечный свет, солнечный «глаз Гора», благодаря которому телу Осириса возвращаются прежние качества, утраченные в момент смерти. В храме Солнца Карнака в 10 часов утра реальный солнечный свет, освещая 14 символических колонн, превозмогает тьму ночи/смерти и «отвергает глаза» Осириса для новой жизни (Р. Кларк). Отсюда особое значение глаз в египетском портрете как врат бессмертия и новой духовной жизни (инкрустация глаз, изображение их всегда анфас без иллюзионистических сокращений, увеличен-



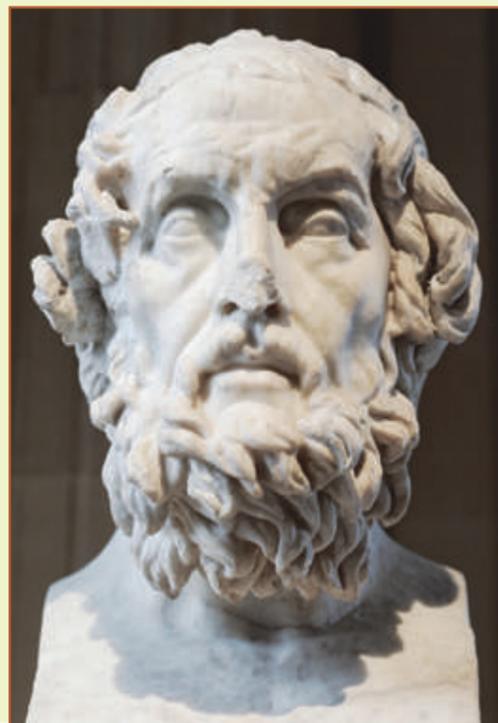
ный размер глаз по отношению к другим частям лица).

В пирамидах («Доме Вечности»), чьи шахты были ориентированы на Полярную звезду, происходило слияние души с «космическим разумом», которое приводило к созданию *сба* (звезды), наделяло посвященного *акхом* — светоносным телом, существовавшим среди «неуничтожимых» околополярных звезд» (Р. Кларк).

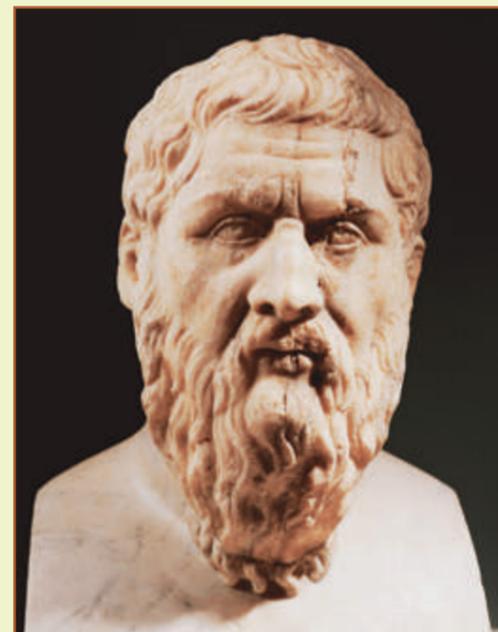
Все в переходном было только знак
Извечных тайн,
Начертанных на небе.

М. Волошин

Отсюда принципиальное отсутствие даже намека на тень в египетском «портрете», выбор в пользу цветущей зрелости, а также полная абстрактность приобщенного вечности внутреннего ядра человека (парадокс «портретности» посмертной маски и отсутствия индивидуальной характеристики). «Пресуществление тела в божественную субстанцию, — пишет Р. Кларк, — цель, которая со временем нашла отражение во всех религиозных доктринах мира. В суфийской традиции посвященным становится Индрис-Гермес, «человек света», преемник более раннего «лучезарного тела» неоплатоников, а развитие и пресуществление Ваджракайи, или «алмазного тела», у буддистов является кульминацией духовного роста человека... все они соответствуют «воскрешенному телу» христианской религии».



Бюст Гомера
II в. н.э. Лувр, Париж



Бюст Платона
Римская копия
IV в. до н.э. Музеи Капитолия, Рим

КРУГ ЛИСИППА
Портрет Еврипида
325–330 гг. до н.э. Национальный
археологический музей, Неаполь

Греки мыслили процесс космоизации как последовательное избавление от всего хаотичного и безобразного. В связи с формированием образности микрокосма человека показательной является данная Эмпедоклом картина сотворения мира, согласно которой в хаосе плавали и соединялись в беспорядке отдельные части тела:

...Так выросло много безвзвешанных голов,
Голые руки блуждали, лишенные плеч,
Блуждали одинокие глаза, не имеющие лбов...

И далее: «Все части, которые соединялись ненадлежащим образом, погибли», остались только правильно, законосообразно соединенные организмы, из которых высшим образом является тело человека. Здесь важно, что любые сочетания зооморфных и антропоморфных частей отменяются как порождения Хаоса, ночных и темных сторон мироздания.

Эллинская культура первой из древних культур отделила надземное бытие от подземного и вывела на первый план дневные, а не звездно-ночные потаенные аспекты бытия: «Мир стал ареной, залитой солнцем» (М. Волошин). В космосе олимпийских богов, где соединились космический порядок и мера человека, торжествуют Разум и Свет:

Дух мыслил плоть
И чувствовал объем,
Мял глину перст
И разум мерил землю.

М. Волошин

Первые «протопортретные» (именные) и вотивные (посвященные) статуи времен архаики и ранней классики, так называемые аполлоны, посвящались Аполлону, богу Солнца. «Посвящая богу его — или свой собственный увековеченный в камне образ, — человек фактически *умирал* в своем смертном качестве, отдавая во власть божества, служа ему и рассчитывая на поддержку с его стороны. Это было своего рода *взаимный договор*, взаимообмен жизненных сил человека и бога» (Л.И. Акимова).

Портретными становятся такие идеальные черты, как совершенство телесного и духовно-нравственного. Калокагатия основывается, с одной стороны, на гармонии меры, на симметрии и пропорциональности (Пифагор, Платон), а с другой — на понимании «красоты как сияния» разума и духовности (Платон, неоплатоники). Последнее связано со светоносным естеством Аполлона и проявляется в выходе посмертного портрета в реальность мира, освещаемого солнцем, в установлении между мирами потусторонним и посюсторонним «нейтральным и вечного посредника: И в солнечном свете найду я тебя...», в солнечном естестве мрамора, из которого изваян портрет. В том, что «впервые в человеческом образе нашел отражение интеллект», озаряющий лицо (портретов удостаивались совершенные в физическом и духовно-интеллектуальном отношении личности — олимпийские боги, политики, философы, поэты, историки).

Перенос акцентов на ценности жизни привел к активизации важнейшего принципа жизни, выраженного в «стоянии», — главного признака статуи как выражения жизнеспособности «малого мира». Вертикализм фигуры, прямизна осанки (прямая спина и посадка головы) читаются как торжество разумной силы, как знак владычества человека над миром, стойкости и героического начала богоподобного человека (курсы — Дельфийский возникший — портрет Еврипида).

Идея самостояния человека приводит к выводу к статуе из блока камня, к появлению свободной стоящей круглой статуи, которая становится знаком концентрации человека на себе и первым шагом к индивидуализации.

На мифоритуальной основе культа Аполлона, солнечного страстного бога, греками были созданы три типа «портретов» идеального человека, соответствующих трем возрастам Солнца, — юного (курсы архаики и ранней классики), зрелого героя типа Геракла (портреты Фемистокла и Перикла), мудрого старца, учителя, наставника, философа «в дряхлой оболочке, но с возвышенной душой», «открытого звукам космоса» (Гомер), «носителя благородства, возвышенного ума и мудрости» (Платон), «исполнен-

ного трагического ощущения мира» (Еврипид) (Л.И. Акимова).

В христианской космологии место античного космического тела занимает Логос, тотальная духовная энергия, творец и первопричина, неподвижный двигатель Вселенной. Для создателей новой идеологии безвидность ветхозаветного бога была неприемлемой в силу важности для национальной ментальности византийцев (греков) принципа «зрительной наглядности» (Г.С. Колпакова) восприятия мира.

Невидимость Логоса преодолевалась на основе заимствованного из неоплатонизма понятия идеи/эйдоса как прообраза, на котором строилась ступенчатая система воплощения Логоса в богочеловека и в человека. В Евангелии от Иоанна Христос провозглашает: «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14:9). «Он есть образ (εἰκὼν) Бога невидимого» (Кол. 1:15) — говорится у апостола Павла о Христе. В свою очередь, человек, созданный по образу и подобию Бога, тоже является образом Бога — «и создал Бог человека по образу (εἰκὼν) Своему» (Быт. 1:27).

Понятие первообраза является центральным для осмысления проблемы портретности в раннехристианском и византийском искусстве. Портретом портретов становится лик Христа. Уже в мозаиках Равенны отмечается идентичность всех персонажей, небесных и земных, включая портреты реальных исторических личностей.

Трансцендентальной основой их духовного единства становится бесконечное сияние божественного света в его солнечной, унаследованной от эллинского искусства, ипостаси. «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (Ин. 1:5). Среди самоопределений Христа базовым является: «Я есмь свет миру» (Ин. 8:12).

В формальном отношении это реализуется в светоносности золотых фонов мозаик, устойчивом сочетании белого и золотого как двух ипостасей света, неземной яркости драгоценных красок. Со временем впаивность портретного образа в золото фона нарастает. Если фигу-

Погребальная пелена мужчины

Египет. II в. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва



ры Юстиниана и Феодоры (VI в. н.э.) обладают еще автономностью компактного цветового пятна, то более поздние изображения императрицы Зои и Константина Мономаха (XI в.) и Комнинов (XII в.) в соборе Св. Софии Константинопольской превращаются в легкий узор на светоносном бытии божественной эманации.

Слияние портрета с вечным светом является знаком преосуществления, или «обожения», тварного естества человека, искупленного жертвой Христа и открытого постоянному и непрерывному воздействию божественной благодати.

Устремленность портретного изображения к единому архетипу проявляется в параллелизме типов Христа и изображений земных властителей: безбородый Юстиниан (VI в.) соотносится с типом юного Доброго пастыря или Спаса Эммануила; зрелость Константина Мономаха (XI в.) сродни героическому типу Христа в расцвете лет; смиренный вид Роджера II резонирует со скорбным типом Вседержителя в мозаиках XII в. (Дафни, Чефалу). Женские изображения согласно древнему представлению об изначальном бессмертии женского божества всегда юны.



Приношение даров императором Константином IX Мономахом и императрицей Зоей XI в. Собор Святой Софии Константинопольской, Стамбул

Семья Ярослава Мудрого 1040–начало 1050-х Собор Святой Софии Киевской



Античная парадигма микромира как стояния человека была переосмыслена в понятие столпа веры. Пластическая формула человека — столпа веры была блистательно воплощена в групповом портрете Юстиниана, чья деятельность реально была направлена на создание единой христианской ойкумены (Г.С. Колпакова). Положение на центральной оси симметрии, императив жестких вертикалей, единство духа отличает это портретное изображение.

Позднее метафора столпа веры реализуется в том, что портреты канонизированных святых и реальных исторических деятелей стали размещать на гранях столбов храма. Что касается личного письма, то портреты воспроизводили в полной мере принципы изображения первообраза, о чем свидетельствуют: упор на магию глаз, приоритет интеллектуализма как печати высшей духовности, идеальные пропорции лица, графическая абстрактность линий, светоносность лика.

Еще одним важным положением теологической эстетики был унаследованный опять-таки от Античности принцип тотальности калокатии — власти зрительной красоты. Портретные образы в восточно-христианской традиции всегда идеально прекрасны. В связи с этим стоит обратить внимание на цветущий юный лик императрицы Зои, которой на момент ее вступления на престол и создания вотивного изображения было 66 лет.

Единственно возможным местом размещения портрета становится храм, где сходит сакральное прошлое

жертвы Христа, настоящего вознесения молитвы и будущего предсказанного Второго пришествия и преображения мира. С VI века, века возврата в православный храм литургии, земные владыки приобщаются к Абсолюту посредством включения их в божественную литургию.

Был литургийно строен и прекрасен Средневековый мир.

М. Волошин

В мозаиках церкви Сан-Витале в Равенне «жертвенные литургические сосуды (потир и дискос), принесенные Юстинианом и Феодорой, восприняты как олицетворение участия в евхаристии христиан всей империи. Тема земного дарения едина с темой вечного небесного жертвоприношения — небесной литургии, в которой наравне с ангелами служат земные властители» (Г.С. Колпакова).

В Св. Софии Киевской включение всей семьи князя Ярослава в мистерию евхаристии подчеркнуто тем, что ктиторские фрески расположены на том же уровне, что и небесная евхаристия в апсиде храма, а сыновья князя участвуют в литургии по обрядности константинопольского богослужения с участием императора.

Участие в божественной литургии свидетельствует о том, что в православном храме нам явлены портреты тех, кто уже вошел во врата Небесного Иерусалима — грядущего Царства Божия.

Последнее является главной, определяющей характеристикой средневекового портрета восточно-христианского образца.

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Формула гармонии. Ренессанс

Концептуальные основания западно-европейского портрета базируются на богословском тезисе об исхождении Святого Духа не только от Бога Отца, но и от Сына. Этот постулат был внесен в качестве дополнения в Никео-Цареградский Символ веры Карлом Великим, а с XI в. был принят в качестве основополагающего Западной (Римской) церковью. «Умаление Св. Духа, превратившегося в своего рода «агента» Христа, повлекло за собой такие явления, как христологичность, иерархичность Запада» (Г.С. Колпакова).

Выбор в пользу Бога Сына, Богочеловека, открыл возможность повышения статуса человеческой природы Христа и перспективу автономизации сферы микромира человека. Не меньшую роль сыграли хотя и осужденные как еретические, но весьма прочно укоренившиеся в западной культуре взгляды кельтского монаха Пелагия (V в.), противопоставившего концепции предопределения Августина идею свободы Воли. Пелагий отрицал наследственную силу греха и считал, что Бог в своей милости указал пути спасения, но оставил выбор духовного самоопределения за человеком, который имеет внутренние резервы для нравственного совершенства, добрых дел и «спасения» согласно своим деяниям.

Всё вместе определило структуру макрокосмоса и место человека в нем. С одной стороны, как пишет С. Аверинцев, «католическое мировоззрение делит бытие не надвое («свет и тьма»), а натрое: между горней областью сверхъестественного, благодатного, и преисподней областью противоестественного до поры до времени живет по своим законам, хотя и под властью Бога, область естественного».

С другой стороны, сама иерархичная природа пространства вселенной предполагает личное пространство каждого человека как неотчуждаемую данность. Западная модель, вводя срединную зону автономной земной жизни, узаконивает место человека во вселенной, позволяет ему сосредоточиться на делах земных, посредством которых он достигает бессмертия: «спасения» души в идеальном мире и благодарной исторической памяти потомков в мире земном.

Центральной идеей становится волевое устремление человека к Богу. «На Западе, — пишет Колпакова, — господствовал метод психологических уподоблений, породивших физическое подражание Христу, его страданиям, переживание и проекция на себя страданий Богоматери... Для западного благочестия цель состояла в том, чтобы, разделяя страдания Спасителя, приблизиться к Нему, в том числе и духовно». Личная ответственность человека за свой выбор предполагала активный диалог человека с Богом, а не монолог последнего, как это было в восточно-христианской культуре. Сама возможность диалога, в свою очередь, порождает встречное движение от Бога к человеку и все большее «очеловечивание» Бога Сына.

Унаследованная от римской традиции трактовка Священной истории в стенах храма, осмысление базилики храма как символа земного крестного пути Христа, а также прагматическая позиция Григория Великого в отношении трактовки сакрального изображения как иллюстрации Библии воспрепятствовали сложению в западной культуре модели храма как Нового Иерусалима. Храм мыслился как место общей молитвы, как хранитель наглядного предания о жертве Христа, как корабль спасения. В таком качестве храм оставался наилучшим местом размещения «портретного» двойника человека.

Западное представление о разграничении земной юдоли и грядущего Небесного Царства предопределило концепцию сугубо земного присутствия портретного изображения человека в храме. Человек изображался как приуроченный, но как бы временно уснувший в ожидании Второго пришествия (надгробные памятники, личные капеллы); как донатор, совершающий дарение — доброе деяние, но не равное жертве Христа (посвятительная надпись, портрет или аллегорическое изображение представителей цеха, гильдии или иного группового дарителя). Могли присутствовать также памятники досточтимым гражданам, которые своими делами способствовали будущему преосуществлению данного места в Новый Иерусалим (скульптуры основателей города в соборе Наумбурга).

Для «портретной» характеристики в романском искусстве, возродившем древнее отношение к камню как знаку божественного бытия и принцип собирания фигуры человека из различных частей на единую каменную основу, все же определяющее значение имеют символы социального статуса. Статусность обеспечивала необходимое личное пространство и врожденность человека в божественное мироздание.



ДОНАТЕЛЛО
Памятник кондотьера
Эразмо де Нарни
по прозвищу Гаттамелата
1447–1453. Падуа



Надгробие «Черного
принца» Эдуарда
1380. Кентерберийский
собор

Об этом свидетельствует парадоксальное изображение Рудольфа Швабского (Мерзбургский собор, XI в.), в котором выделенные рельефно скипетр и держава, позолоченное одеяние, драгоценные камни головного убора должны были в первую очередь подчеркнуть королевское достоинство усопшего, хотя Рудольф погиб в битве за корону, так и не получив ее. В готических надгробиях к статусности добавляются такие человеческие достоинства, как добрые дела в виде донаторства, воинская доблесть, смирение, набожность.

Осознание двойственной природы человека приводит к появлению двойных надгробий, в которых на верхней плите дано изображение идеализированного человека, готового к встрече с Богом, а внизу, согласно формуле «прах праху», изображение брэнного тела в духе веризма с признаками возраста и разложения (Франсуа де Сарр, Швейцария, 1400 г.; епископ Ричард Флеминг, Линкольн, 1431 г.). Если в первом изображении накапливались черты абстрактной пока еще одухотворенности, то во втором шло, согласно принципам готического натурализма, накопление опыта воспроизведения индивидуальных черт человека.

Более дерзкую модель надгробного памятника выдвигает итальянский проторенессанс: надгробие обрамляется подобием триумфальной арки (гробница Гонория IV, Санта-Мария-ин-Арачели, 1285) или превращается в самостоятельную вселенную, где сама Богоматерь хранит сон усопшего (гробница кардинала Гийома де Брей, Орвьето, 1282).

О возрастании значения земной исторической памяти свидетельствует появление начиная с XIII века в стенах храма исторических персонажей, почитаемых гражданами данного города. Примером этого являются статуи основателей Наумбурга маркграфа Хермана с супругой Реглиндис и маркграфа Эккехарда II с супругой Утой. Нарастающая одушевленность камня в идеальных «исторических портретах»

Надгробие Генриха II
Плантагенета и Алиеноры
Аквитанской
XIII в. Аббатство Фонтевро



Надгробие
Филиппа IV Красивого
XIV в. Аббатство Сен-Дени

Статуи маркграфа
Хермана с супругой
Реглиндис
и маркграфа Эккехарда II
с супругой Утой
Ок. 1250. Собор в
Наумбурге, Германия



способствует тому, что условные изображения воспринимаются нами как портретные.

В готической живописи XIV в. накопление опыта воспроизведения натуралистических деталей приводит к появлению первых портретов, в которых персонажи точно идентифицируются. В портрете Иоанна Доброго (неизв. худ., 1359) использованы знаки двойного приобщения к вечности: сакральность золотого фона, восходящая к иконе, и профильность изображения, отсылающая к исторической памяти медальерного искусства и чеканки золотых монет. На другом полюсе, в искусстве итальянского проторенессанса, человек в своем земном естестве и облике все смелее продвигается к центральным сакральным зонам изображения, о чем свидетельствует размещение Энрико Скровеньи со своим даром модели капеллы на половине рая во фреске Страшного суда (Джотто, Капелла дель Арена, Падуя, 1305).

Порубежной между Средневековьем и Ренессансом является композиция портала собора монастыря Шартрез де Шамоль (Клаус Слютер, 1389–1408, Дижон), на котором статуи донаторов монастыря, Филиппа Бургундского и Маргариты Фландрской, вынесены в центральную сакральную зону храма. Земные властители достойно вступают в сокровенный диалог с Богородицей, занимая то место, которое традиционно отводилось персонажам священной истории. Значимым является то, что фигуры отрываются от стены, хотя и пользуются еще пространственной ячейкой под балдахином, отведенной им универсумом собора.

Как и в античные времена, формирование собственного микромира человека начинается с завоевания пространства. В искусстве северного Возрождения форма отдельной ячейки в общем универсуме алтарного полиптиха сохраняется дольше (Гентский алтарь ван Эйка, 1432). В итальянском искусстве уже у Мазаччо человек строит свое личное пространство, центрируя его вокруг своей оси и замыкая силуэтом четкой треугольной композиции («Троица» Мазаччо, Флоренция, 1427). Портретные памятники исторически значимых персонажей покидают стены храма и выдвигаются на площадь — место земной славы и почитания (Гаттамелата, Донателло, 1453).

Сцены из Священного Писания наполняются фигурами реальных персонажей, начиная с портретов владетельных особ и кончая автопортретом художника и портретами его друзей («Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано, Мазаччо, Боттичелли, «Шествие волхвов» Б. Гоццолли, станцы Рафаэля). На форму группового портрета переносится сакральный смысл, примером чего является Камера дельи Спозы, на стенах которой изображен Лодовико Гонзаго в окружении домочадцев, выдающихся современников (Пико делла Мирандола, Мантенья) и славных предков (Юлия Цезаря, Августа, Оттона).

Что касается персонального портрета, то здесь становление микромира человека шло за счет постепенного присвоения человеком ряда свойств Бога. Прежде всего это относится к такому свойству, как полная самодостаточность и завершенность («Я емь альфа и омега, начало и конец»). В этом направлении эволюция шла от «частичного» изображения человека в профильном портрете (поза моления, донаторства) к изображению анфас или в три четверти, что также является знаком перемещения человека с периферии в сакральный центр.

Примером полного совмещения человека с центром вселенной и самим Христом является христологический автопортрет Дюрера 1500 г., в котором на одной центральной оси взгляда и возвратного жеста на себя обозначена бесконечная полнота человеческой личности, открыто смотрящей в мир и одновременно вбирающей его во всем многообразии.

Взгляд на зрителя и замыкающий жест на себя — эта формула внутренней полноты духовного мира человека была впервые реализована Леонардо в «Моне Лизе» и в дальнейшем использовалась Рафаэлем («Донна Велата», «Граф Бальдассаре Кастильоне»), Тицианом («Юноша с перчаткой», «La Bella») и другими. У Леонардо она была увязана с пирамидальной компози-



ДЖОТТО
Страшный суд
Фрагмент
1305. Капелла дель Арена,
Падуя



ТИЦИАН
Портрет юноши
с разорванной
перчаткой
1515–1520. Лувр, Париж



НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК
Иоанн Добрый, король
Франции
1359



го ореола-тюрбана, выталкивает тяжелую тьму добытийной материи.

Все цвето-световые характеристики портрета связаны с проявлением божественной активности, а динамика трехчетвертного разворота фигуры, прямого взгляда, мощной пластики лица и головного убора усиливает волевые качества портретируемого: его способность действовать, решительность, самостоятельность, самообладание, мужество, настойчивость и, главное, способность реализовывать свободное волеизъявление.

Любое ослабление воли ведет к изменению живописно-пластических характеристик портрета в сторону уплощения и растворения формы в среде, графической линейности и ослабления цветности, что мы видим в портретах Рогера ван дер Вейдена («Пьер де Беффремон», 1560-е) и поздних портретах Тициана («Ипполито Риминальди»; «Автопортрет», 1565).

Понятию божественной воли уже в поздней схоластике сопутствуют понятия разума и рациональности. У Фомы Аквинского мы находим понимание Бога как божественного разума, разумной творческой воли. Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека» утверждал, что «уже всевышний Отец, Бог-творец создал по законам мудрости мировое обиталище» и определял «суть неба» как «правильный разум», ангела — как «духовный разум», достойного человека — как «философа, все распознающего правильным разумом».

В ренессансном портрете воля и разум как божественные свойства человека находятся в гармоничном единении, не допуская хаоса страстей или эмоций и прочих искажающих совершенство первообраза и унижающих достоинство человека проявлений низменной природы. Это обнаруживается в ясности композиционных построений (леонардовская пирамида, тондо), гармонической соразмерности пространства и тел (теория Пьеро Франчески), естественной симметрии (Леонардо, Рафаэль), покое или непротиворечивости движения портретируемых, целостности их пластических и цветовых характеристик.

цией, свободно вращающейся в пространстве вокруг центральной оси — фигуры человека. Такая конструкция придает портрету схожесть с космологической моделью вращения сфер бытия вокруг недвижимого центра. Именно на этом базируется впечатление внутренней духовной гармонии и целостности личности в вышеперечисленных портретах.

Вариант Дюрера значительно более экспрессивен в связи с драматизмом пространственно-световых отношений, где доминирующим является контраст тьмы фона и света лица. Здесь мы имеем дело с двумя разными представлениями о сути проявления божественного в материальном мире. Итальянцы унаследовали от античной культуры представление о Боге как об источнике абстрактной идеи формы, которая внедряется в материю и оформляет ее в тела и вещи, заполняющие пустоту Космоса.

В итальянской пространственной концепции портрета ничто не препятствует пластическому развертыванию фигуры человека в пространстве, что на языке портрета прочитывается как предельная реализация его воли. Человек осваивает еще одно божественное качество — быть источником и средоточием воли, волевого творящего импульса. В северном Возрождении реализация творящей воли Бога происходит в виде прорыва через естество косяной материи, где Бог — это свет, а материя — тьма. Примером живописного воплощения этой концепции является решение световой композиции «Портрета человека в красном тюрбане» ван Эйка (1433) — волевой импульс светящегося лица, обрамленного пламенными всплесками красно-



Надгробие
епископа Флеминга
1431. Кафедральный собор,
Линкольн



Рудольф Рейнфельдский,
герцог Швабский
Надгробная плита
в Мерзебургском соборе
XI в.



К. СЛЮТЕР
Портал церкви-
усыпальницы герцогов
Бургундских
1389–1397. Церковь
монастыря Шартрез
де Шамоль, Дижон

Елена
МЕДКОВА,кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

В объятиях классицизма

Классицизм возник как большой стиль одновременно с барокко. Барочные мастера воззвали к «ликующей и опасной, находящейся в противоречии с разумом» (У. Эко) дионисийской стихии. В противовес им идеологи классицизма обратились к безмятежной гармонии «аполлонической красоты», основанной на порядке, мере, пропорции, вечной и идеальной форме.

Ф. Ницше следующим образом формулирует привлекательность классического искусства: «В нем Аполлон преодолевает страдания индивида лучезарным прославлением вечности явления, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорь в некотором смысле изымается прочь из черт природы».

Принципы классицизма более всего подходят для мемориальных целей портрета, о чем свидетельствует опыт искусства Античности и Ренессанса, к которому апеллировали все идеологи классицизма, начиная с братьев Карраччи и кончая И.И. Винкельманом. Однако в области портрета классицизм, по крайней мере в XVII в., не стал ведущим стилем. Главная причина заключается в том, что, в отличие от Античности и Ренессанса, порядок, мера и форма в классицизме не являются онтологическими категориями, но существуют только как феномен культуры и на территории культуры.

В условиях Нового времени аполлоническая Красота, по выражению У. Эко, стала «ширмой, стремящейся отгородиться от приводящей в смятение дионисийской красоты». Как писал Э. Панофский, «искусство классицизма можно назвать классикой, осознавшей свою собственную сущность после уже более не классического прошлого и внутри уже не классического мира».

Наглядным примером осознания этой проблемы является «Портрет на мольберте» (1590-е) Аннибале Карраччи. Используя прием «картина в картине», художник подчеркивает, что он работает на территории жанра, а ренессансная волевая гармония размещенного на мольберте автопортрета распространяется только на изображение в изображении.

Автопортрет тонет в некой темной массе, в тенях которой можно усмотреть произвольно рождающиеся гримасы бытия. Единственным живым существом на полотне является не сам художник, а сидящая у мольберта собачка, что добавляет двусмысленности тезису о богоравности человека. Автор стройных мифологических миров отдает себе отчет в трагичности реального положения дел, но как личность все равно делает выбор в пользу ренессансного антропоцентризма.

Столетие спустя подобный автопортрет создаст У. Хогарт, приверженец воспитательной доктрины просвещенческого классицизма. Его «Автопортрет с собакой Трампом» производит не столь трагическое впечатление, но и в нем гармония круга/овала и S-образной «линии красоты» декларируется только как средство искусства. В реальной жизни имеет место уродливая, но милая и дорогая сердцу хозяйна «неправильность» такого существа, как собака. Идеальный образ творца художник дополнил «портретом» своего доброго сердца и сентиментальных пристрастий.

В обоих случаях авторы, декларируя свой классицистический выбор, соотносили его с существующими параллельными течениями в искусстве — с барокко в первом и с рококо во втором случае.

Той же стратегии придерживается и Ян Вермер. Долгое время причисляемый к внистелевому реалистическому направлению, сегодня по таким стилистическим особенностям, как «благородная простота», «спокойное величие», «художественный универсализм», «обилие прямоугольных форм, дублирующих раму», «регулярное пространство-

время», Вермер определяется как представитель классицизма (С.М. Даниэль).

В переживающей свой золотой век Голландии художник нашел черты воплощенного на земле рая. Символом этой гармонии стал сакральный космос Дома, который вобрал в себя вселенную. В программном полотне «Мастерская живописца (Аллегория живописи)» (1667) художник изображает себя сидящим спиной к зрителю перед пустым холстом, на который нанесены только первые наброски картины — венок музы истории Клио.

Как пишет Н. Шнейдер, «пустой холст являлся со времен Возрождения символом *«con-cetto»*, художественной идеи, становящейся лишь в процессе работы живописным образом». Безымянность и безличность автопортрета можно прочесть как причастность художника возвышенной области идеальных сущностей. Весь драматизм исторических событий, связанный с восстаниями и войнами сражающихся за свою независимость Нидерландов, спрессованы до формулы черно-белого траура исторического костюма Вермера.

Бургундская одежда XVI в. вкупе с картой всех семнадцати старых провинций Нидерландов до раздела — это намек на цену завоеванной гармонии нынешнего мира и надежда на восстановление целостности мира утерянного. Но, каков бы ни был исход исторического действия, то, что есть, достойно славы. И художник хочет, чтобы потомки запомнили не его внеш-



А. КАРРАЧЧИ
Портрет на мольберте
(Автопортрет)
1590-е. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург



У. ХОГАРТ
Автопортрет
с собакой Трампом
1745. Галерея Тейт, Лондон



Н. ПУССЕН
Автопортрет
1650. Лувр, Париж

ность, а саму суть его личности как творца залитой солнечным светом гармонии домашнего бытия, как художника, погруженного в атмосферу сосредоточенных трудов по превращению обыденности истории в вечность искусства.

Знак умолчания на лице художника — проявление величайшей мудрости мастера, который знал, что человеческому разуму подвластно упорядочение картины природы, космоса, божественных сущностей, социальных и иных отношений. Единственная территория, которая не поддается полной гармонизации и рационализации, — сам человек. Человеку не дано быть воплощенным божественным идеалом, однако его высшим призванием является способность творить идеальный.

Столь сложный ход к бессмертию в портрете более характерен для барокко, что придает многозначность и дыхание жизни классической форме картин Вермера.

«Автопортрет» (1650) Н. Пуссена значительно более прямолинеен. Обобщенность черт, постановка фигуры, абстрактность одежды, даже длинные волнистые волосы, на которых невольно ищешь лавровый венок, восходит к образности деятелей искусства, окружающих Аполлона во фреске «Парнас» Рафаэля. Однако и здесь все не так однозначно. Поэты Рафаэля реально жили на священной горе, а Пуссен предстает перед нами на фоне своеобразного мемориала из своих картин.

Человек XVII века уже не в состоянии непосредственно жить в мире своих идеальных картин, он может только осознавать, что его произведения продлят память о нем. Оттого полотно, на фоне которого расположена фигура художника, более похоже на надгробную плиту с эпитафией. Далее, за полнокровной жизнью составленных живописных полотен, обозначена дверь в небытие, подобно тому, как это имеет место в надгробиях А. Кановы.



Ж.Л. ДАВИД
Смерть Марата
1793. Лувр, Париж



Ж.Л. ДАВИД
Портрет Эмили Серизия
с сыном
1795. Лувр, Париж



Ж.Л. ДАВИД
Портрет Пьера Серизия
1795. Лувр, Париж

Значительный вклад в развитие темы ценности человека как средоточия неумовимых движений души внесло в XVIII в. искусство рококо. В портрете оно пользовалось частично приемами одухотворения матери и принципами избыточной множественности барокко. На портрете кисти Ф. Буше маркиза де Помпадур (1759) стоит рядом с «ожившей» статуей и буквально утопает в цветах, одинаково живых и на устах, и на ее платье.

Освоение пластики душевных движений в рококо шло, как и в античные времена, через освоение поз и мимики персонажей театра. Отсюда парадоксальная оцепенелость самого человека, застывающего в позе фарфоровой куклы.

Показательно, что возникший в оппозиции к рококо неоклассицизм склонен был пользоваться той же образностью копии (статуи, куклы). Подобно Пигмалиону, неоклассицисты были одержимы идеей оживления античной скульптуры. На таком эффекте построены портреты мадам Вернинак (1799) и мадам Рекамье (1800) кисти Ж.Л. Давида. Давид улавливает с помощью вечной формы прелесть молодости, однако делает это на пороге небытия, которое мутной пустотой замирает за спинами прелестных героинь. В портрете мадам Рекамье, как и позднее в скульптурном портрете Полины Боргезе А. Кановы (1808), мотив небытия подчеркнут атрибутикой ложа, на котором портретируемые возлежат, подобно этрусским и римским персонажам погребальной скульптуры.

Обратный ход превращения живого человека в посмертный памятник использован Давидом в работе «Смерть Марата» (1793). С. Даниэль считает, что устойчивый интерес французских мастеров неоклассицизма к теме смерти свидетельствует о смыкании классицизма с романтизмом. Романтическая струя вносит в классицистическое истолкование смерти как морального и исторического урока подлинный драматизм.

С одной стороны, Давид изгоняет из картины все случайное и тленное, преобразовывая ванную в античный саркофаг, простыни — в погребальные пелены, деревянную колоду — в надгробную плиту, обнаженность — в классическую наготу идеальных героев, самого Марата — в наследника героической жертвенной традиции античного героя и Христа. С другой — он ничего не может поделать с неумолимостью избыточного пустого фона, которым, «как могильной плитой, придавлено мертвое тело героя» (С.М. Даниэль), со сгущающейся тьмой над головой Марата, с его жутким одиночеством перед лицом смерти. Самое странное в этом портрете, что Давид смог уловить что-то весьма эфемерное в личности пламенного трибуна и «друга народа» — его почти детскую, душевную и телесную, незащищенность от мира.

Возможно, лучше всего это передал Ш. Бодлер: «Вот истинная пища сильных духом, торжество духа; картина жесткая, как сама природа, и в то же время в ней незримо присутствует идеал. Где пресловутое уродство, которое всеосвящающая Смерть так быстро стерла краем своего крыла? Марат может отныне соперничать с Аполлоном, ибо Смерть коснулась его влюбленны-

ми устами, и он покоится в недвижности своего преображения. В картине есть что-то нежное и одновременно щемящее; в холодном пространстве этой комнаты, меж этих холодных стен, над холодной зловецей ванной парит душа».

Задачи типизации в театре и портрете Д. Дидро определял следующим образом: «Нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром», чтобы «каждый принадлежал своему сословию с головы до ног».

Универсализм классической формы и богатая традиция использования культурных кодов делает язык классицизма пригодным для воплощения самых разных *идей*, отвечающих актуальному идеологическому (нормы разума) и социальному заказу. Парный портрет супругов Серизия кисти Давида является идеальным воплощением просвещенческого концепта «естественного человека», обретающего свободу в гармонии с природой.

В женском образе это обозначено простым, в античном вкусе, белым платьем, букетом полевых цветов и присутствием невинного ребенка; в мужском — вольной позой, английским костюмом и высоким небом. Требование классицизма приблизиться к естественной простоте реальности изложено в кодах Античности и английского образа жизни, который с континента выглядел верхом индивидуальной автономности.

Та же концепция реализована в портрете юной м-ль Ривьер (Энгр, 1805), но уже посредством синтеза Античности (белое платье) и Ренессанса (полукруглая форма рамы, поза Мадонны, колорит и пейзаж в духе раннего Рафаэля). В работе американского живописца Б. Уэста «Портрет полковника Ги Джонсона» (1776) воплощена мечта Просвещения о чистоте основ человеческой природы простодушного «доброе дикаря» и возможности гармоничного единения разных культур. Идеализированный до условного знака образ индейского вождя служит свидетельством идеальных отношений представителя европейской цивилиза-



Ж.Л. ДАВИД
Переход Бонапарта через
перевал Гран-Сен-Бернар
1800–1801. Национальный музей
Мальмезон, Париж

ции и «детей природы» в духе Робинзона Крузо и Пятницы.

В наполеоновском цикле портретов Давида и Энгра воплощены идеи героической личности, просвещенного правителя, божественного монарха. В первом случае («Переход Бонапарта через перевал Гран-Сен-Бернар», Давид, 1801) в классическую форму эмблемы новой власти были отлиты героика раннего романтизма и барочная стихия природы. Этого оказалось достаточно, чтобы убедить нацию, что юный герой, обуздавший дикую стихию коня, способен преодолеть всё ради светлого будущего Франции.

Коды образа просвещенного правителя вообще апеллируют к древнейшим представлениям об архетипе Отца-хранителя. В портретах «Наполеон в рабочем кабинете» (1812) Давида и «Наполеон — первый консул» (1804) Энгра Бонапарт стоит как часовой на посту. Ночью он бодрствует и готов прийти на помощь в любой момент, красные или белые одежды свидетельствуют о жаре сердца и чистоте помыслов. Как жрец он окружен атрибутами интеллектуального труда. Сакральность фигуры императора («Портрет Наполеона в императорском одеянии», Давид, 1805; «Портрет Наполеона на троне», Энгр, 1806) строится на образцах древнеримской скульптуры и канонических изображениях Вседержителя.

А. КАНОВА
Портрет
Полины Боргезе
1808. Галерея Боргезе, Рим



Ж.Л. ДАВИД
Портрет мадам Рекамье
1800. Лувр, Париж



Язык вечных и устойчивых форм оказался подходящим для выражения самоощущения утверждающейся буржуазии. Об этом свидетельствуют портреты месье и мадам Муатесье (1784) Давида, портреты Бертена-старшего (1832), мадам Муатесье (1856) Энгра.

Для самоутверждения рядовых буржуа было достаточно возвести в ранг вечной формы их реальный достаточно вульгарный облик. Для всевластного магната французской прессы Бертена уже потребовался весь арсенал фламандского сакрального сверхреализма, позволяющий сжать весь мир до отражения в ручке кресла нового владыки. «Буддой торжествующей, богатой, пресыщенной буржуазии» назвал портрет Бертена Э. Мане. Жену преуспевающего банкира Энгр уподобил нимфе Аркадии с древнеримской фрески, придав ей ту же позу и ту же скульптурную массивность.

Обслуживание идеологии и отрыв от глубинного естества жизни приводят к перенапряжению классической формы в духе маньеризма XVI в., что особенно заметно в творчестве Энгра. Парадоксальным образом именно эта напряженность, доходящая до неестественности, является наиболее верной характеристикой персонажей. Уже в портрете м-ль Ривьер тревожной нотой звучит противоречие между принужденно прямой постановкой фигуры и желанием девушки изолироваться от внешнего мира, свернуться в кокон меховых оболочек.

Использование анатомических метафор, вроде уподобления рук Бертена гигантским клешням, вносит ноты физиологического ужаса в классичность пирамидальной композиции. Рифмовка с античным искусством лишает мадам Муатесье каких-либо возрастных характеристик и тем самым мертвит прекрасное лицо. Сама форма, которая должна была по идее служить заказчику, «предает» его, проговариваясь об утрате подлинной внутренней гармонии с миром и имитации гармонии с самим собой.

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Священный трепет. Барокко

С появлением планетарной модели Кеплера, где земная орбита представляет собой эллипс, одним из фокусов которого является Солнце, образ сферического совершенства переживает кризис. Конечно, Кеплерова модель космоса тоже подчинена математическим законам, но зрительно она уже не напоминает «пифагорейски» совершенную систему концентрических сфер. А если учесть, что в конце XVI века Д. Бруно выдвинул идею бесконечности Вселенной и множественности миров, совершенно очевидно, что сама идея космической гармонии должна пойти по иному пути... Смятение, охватившее человека, когда он осознал, что потерял центр Вселенной, сопровождалось закатом гуманистических и ренессансных утопий о возможности построения мирного и гармоничного социума. Политические кризисы, экономические революции, войны «железного века», новая эпидемия чумы — все будто нарочно сошлось для того, чтобы убедительнее выглядело открытие: Вселенная создана не по человеческим меркам, человек не является ни творцом ее, ни господином.

Умберто ЭКО



ДЖОРДЖОНЕ
Двойной портрет
1502. Национальный музей
дворца Венеция, Рим

ДЖ. АРЧИМБОЛЬДО
Портрет
императора Рудольфа II
в образе Вертумена
1590. Замок Скоклостер,
Стокгольм

текстуре фигуру Ипполито Риминальди (1545), сминает осанку папы Павла III, последнего папы-гуманиста. В «Портрете Павла III с племянниками» внешняя среда принимает образ молодых родственников, которые на наших глазах своим угодничеством загоняют старика в мышловку безвыходности. Над всей композицией в виде неотвратимого Рока нависает занавес, готовый опуститься над семейной трагедией. Трагически одинокой на фоне воспаленных красок вечернего заката смотрится фигура Карла V, все еще по-ренессансному самоотверженно бросающего вызов враждебной бесконечности бесприютного пространства и выезжающего на обреченный поединок с ним. Непреодолимые внутренние противоречия скручивают фигуру антиквара Якопо Страды.

Последний профильный автопортрет Тициана удерживает целостность микромира человека только за счет самоизоляции от мира внешнего и полного погружения в себя, где личность все еще находит ренессансный стержень самостояния. Активность пространства начинает своеобразно «шутить» с человеком, искажая его облик за счет игры поверхности выпуклого зеркала («Автопортрет в зеркале», Пармиджанино, 1522) или порождая из ничего устрашающий знак смерти, который перечеркивает все ренессансные ценности жизни: молодость, красоту, успешность, причастность к наукам и искусству, саму идею социальной гармонии («Портрет французских послов», Гольбейн Младший, 1533). В последнем случае символично среднее положение знака смерти в портрете вопреки основному назначению портрета противостоять разрушительной стихии времени.

Мотив бренности бытия трагической нотой вторгался в еще безмятежное творчество Джорджоне — главный персонаж «Двойного портрета» (1508) задумчиво вертит в руках апельсин, золотой плод вечной жизни, не то сомневаясь в его действенности, не то отвергая его. У последующих мастеров этот мотив звучит значительно обостреннее. В «Автопортрете на фоне Колизея» М. ван Хемскерк (1553) изображает себя старым и молодым одновременно под сенью руин, не оставляющих никаких иллюзий насчет краткости человеческой жизни и деяний человека в целом (вспомним акrostих Державина).

«Портрет Андреа Одони» (Л. Лотто, 1527), на котором человек изображен в окружении фрагментов античных статуй, просто фантастичен по своей концепции: время в нем разрушает грань между живым и неживым. Скуль-

Иллюзия богоравности человечества длилась недолго, а ренессансная гармония антропоцентричной вселенной оказалась непрочной. Развитие научных знаний, на которых основывалось ренессансное представление о рационально устроенном космосе, опровергло эту концепцию.

Для портретного искусства особое значение имело то, что зеркало макрокосма, отражающее микрокосм человека, утратило антропоморфность, структурность и способность адекватного отражения. Место Первочеловека, Логоса, Христа, Богочеловека заняли анонимные безобразные стихии, не имеющие уместимой цели. Происходит возврат к представлению о непостижимости Бога и целей его творения, пространство искажается и приобретает характеристики лабиринта, активной среды, оказывающей давление на человека, с особой силой проявляется разрушительная сила Времени.

Река времен в своем стремленье
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!

(Акростих Г.Р. Державина)

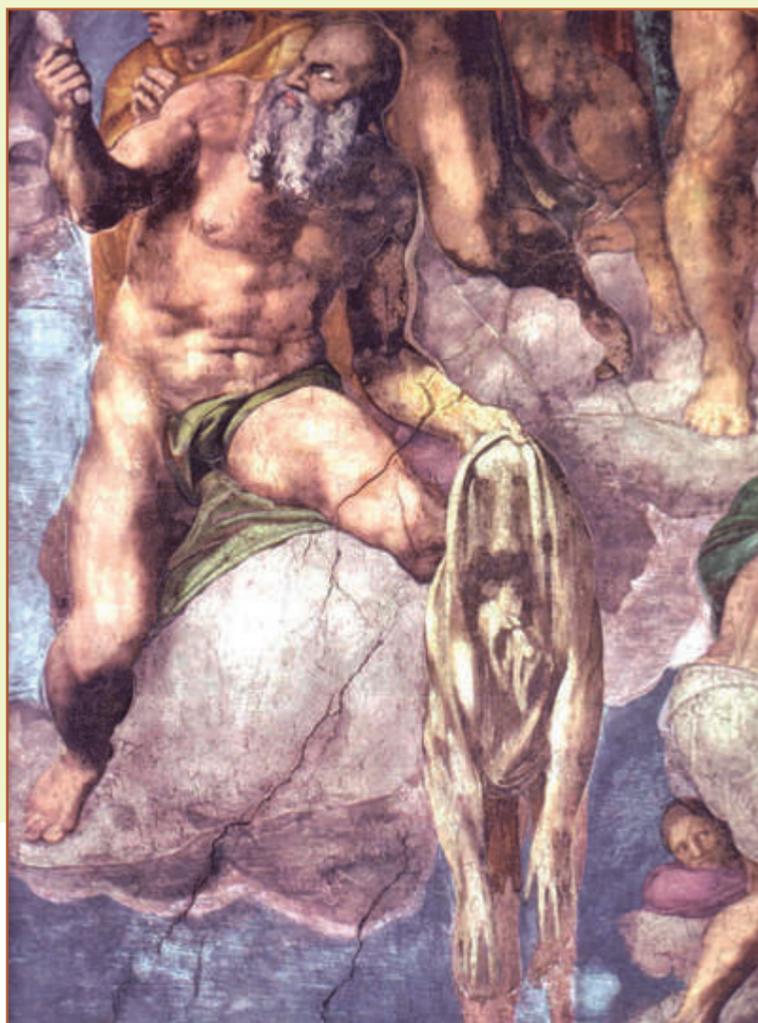
В этих условиях микромир если и не теряет устойчивость, то становится подверженным самым разнообразным деформациям.

Одним из первых неблагополучие почувствовал Микеланджело. В его «Страшном суде» человечество, ввергнутое в хаос, превращается, по образному выражению С. Дзуффи, в «плоть терроризируемую, подавленную, искаженную страхом, оглохшую от звука труб, возвещающих о начале суда над человечеством. Вместе с телом искажается и дух». Выразительным знаком последнего становится трагическая маска автопортрета художника, запечатленная на содранной с апостола Варфоломея коже (ср. с аналогичной фреской Джотто).

В портретах у Тициана за счет сложной живописной структуры возрастает вязкость пространства, которое превращается в активно противостоящую человеку среду. Она лишает волевого импульса вязнущую в живописной



МИКЕЛАНДЖЕЛО
Страшный суд
Фрагмент
1537–1541. Сикстинская
капелла, Ватикан



птурные обломки, окутанные золотым светом, выглядят более живыми, чем портретируемый. Лотто как бы возвращается к вопросу: идеальное или конкретное является истинно портретным — и явно отдает предпочтение первому.

Относительная ценность точной передачи индивидуальных черт декларируется в портрете Рудольфа II Дж. Арчимбольдо. Портрет императора в виде древнеиталийского бога времен года и перемен Вертумна находился в центре своеобразной галереи, где располагались изображения четырех времен года и четырех элементов мироздания. С одной стороны, мифологизированно-карнавальным образом становится воплощением движущих сил мироздания и наиболее точно демонстрирует основную стержень личности героя — несравненное жизнелюбие, вкус к жизни и радостное принятие бытия. С другой стороны, составленный из плодов и цветов портрет — вещь эфемерная, образ-маска, случайно мелькнувшая и закономерно обреченная на исчезновение в круговороте жизни.

Соединяя языческий пантеизм, натурфилософию и игровую карнавальную культуру, Арчимбольдо нащупывает один из вариантов достижения новой целостности человека и мироздания на основе дионисийской традиции. Карнавальным праздником торжества плоти и смеха позволяет снять страхи перед хаосом и смертью¹.

«Дикая, стопроцентно телесная, ненасытная, восхитительная и грозная Природа» (А.К. Якимович) становится залогом бессмертия в портретах П. Рубенса. Личностные характеристики портретируемого мало волнуют Рубенса. В серии «Жизнь Марии Медичи» (1624) «портретом» титулованной особы становится весь космический спектакль явления женщины и женского естества в мир.

Мария Медичи во всем — в небе, воде, воздухе, в мыслях богов, восхищенной толпы и будущего супруга, и в то же время всё в ней, в силу того что «материя явилась бесконечной, единосущной в разных естествах» (М. Волошин). Перенесение акцента на витальную телесность делает возможным появление «парадного портрета» обнаженного тела («Шубка», 1630). В портретах Елены Фоурмен с детьми (1636) и сыном (1640-е) суть ее характеристики не изменяется — она радостный источник новых жизней, новых сгустков живой материи, непосредственно, по-детски упивающихся жизнью.

В мужских парадных конных портретах природная суть персонажей подчеркнута их слитностью с мощью и вольной стихией коня, а их жизнотворная функция подтверждается ролью героя, побеждающего на поле брани в битве жизни со смертью («Портрет герцога Лермы»).

В портретах ван Дейка, ученика Рубенса, телесно-природная стихия уступает место стихии материально-рукотворной и космической одновременно («Королева Генриетта Мария с сэром Джеффри Хадсоном», 1633; «Джеймс Стюарт, герцог Ричмондский», 1634; «Маркиза Бальби», 1627). Персонажи утопают в изысканных тканях — атласе, кружевах, бархате, которые подтверждают статусность моделей. В то же время блеск и символика цвета отсылают нашу мысль к природным стихиям (эфирность кружев, астральность серебряного и золотого шитья, небесный блеск тафты и атласа, земная мягкость бархата). Эта «космическая» аллегория своей материальной драгоценностью



¹См. барочные надгробия, в которых изображение черепов и скелетов никак не мешает цветущему виду покойника. Наглядной иллюстрацией этого может служить рядовое немецкое надгробие начала XVIII в. из Трира, в котором, удобно расположившись на мягком ложе, хозяин читает молитвенник, а Смерть смиренно ждет рядом.



Ф. ХАЛЬС
Кавалер Рамп
1623. Метрополитен-музей,
Нью-Йорк



П. РУБЕНС
Мария Медичи в образе
Минервы
1622–1625. Лувр, Париж

гарантирует персонажам нетленное существование.

В портретной галерее Ф. Хальса, как справедливо считает А. Якимович, «отголоски рубенсовского «почвенного пантеизма» очевидны». Однако динамические свойства пространства-материи голландского художника скорее направлены на выплеск энергии, как это происходит в портрете «Кавалер Рамп» (1623). Когда жизненная энергия персонажей, таких как «Регентши приюта для престарелых» (1664), иссякает, то всё, «что совсем недавно бурлило жизнью, теперь застывает, похрустывает и увядает от дыхания близкой смерти».

Взаимное перетекание жизни и смерти — неизбежное следствие возрождения языческой концепции их круговорота, однако на фоне усиливающегося индивидуализма равновесие нарушается в сторону трагического переживания смерти. «Образ жизнесмерти, — считает А. Якимович, — становится отличительной чертой искусства Нового времени... Чем больше жизни, движения, остроты, энергетики и мощи, тем ближе ощущение неизбежной драмы, опасности и гибели. Чем живительнее силы жизни, тем ближе предвестие смерти».

Автопортреты и портретные образы Рембрандта изначально можно представить себе в виде модулятора стихий жизни-смерти или света-тьмы. Свет и тень обладают древней и многослойной семантикой взаимопорождения и взаимоуничтожения. Как свет и тень не могут существовать друг без друга, так и человек связан жизнью со своей тенью (в архаических обществах считалось, что потеря тени приводит к гибели человека, нападение на тень с ножом каралось смертью, и до сих пор считается дурной приметой наступить на тень человека). Тень является не только его двойником, темной стороной психики, но и вторым телом, душой. Из соединения светлых и темных сторон нашей личности, согласно З. Фрейду, рождается духовная энергия самости человека.



М. ВАН ХЕМСКЕРК
Автопортрет в Риме
на фоне Колизея
1553. Музей Фитцвильяма,
Кембридж

РЕМБРАНДТ
Автопортрет в берете
с пером
1629. Музей Изабеллы Стюарт
Гарднер, Бостон

Более чем в 80 автопортретах Рембрандт исследует дуальную сущность своей человеческой природы. Отвага и жизнелюбие света движет им в «Автопортрете с белым воротничком» (1629) и «Автопортрете с Саскией на коленях» (1634). Тьма сомнения и трагического ощущения мира затеняет его лицо в «Автопортрете в берете с пером» (1629), застит глаза («Малый автопортрет», 1657), поглощает фигуру («Большой автопортрет», 1652).

Мерцание света и тени рождает призрачную фантастику разнообразных личин костюмированных автопортретов. Эсхатологический свет выжигает душу в жертвенно-христологическом «Автопортрете с выпью» (1639) или превращает лицо в фантазмагорическую гримасу смеющейся смерти («Автопортрет», 1668–1669, Кёльн). В последнем автопортрете 1669 г. Рембрандту удается овладеть тьмой, назвав ее собственным именем. Как в античной трагедии, своим достойным уходом он вызывает катарсическое потрясение в зрителе и тем самым преодолевает забвение.

Выход на животворящие основы мифа был наиболее затруднен для Д. Веласкеса, зажатого условиями испанской религиозной культуры. Веласкес остро ощущал течение времени. Именно он создал историческую картину в современной ее понимании («Сдача Бреды»), он зафиксировал в портретной галерее королевской семьи необратимые временные изменения и невозполнимые утраты человеческой жизни. Реке времен он мог противопоставить только культурную память, заключенную в символах и знаках. Здесь он пошел по пути своего великого соотечественника Эль Греко, который для увековечивания одного идеального героя, графа Оргаса, и десятка реальных персонажей, в том числе самого художника, его сына, Филиппа II и др. («Похороны графа Оргаса», 1588), использовал форму алтарной картины и иконографию двух церковных традиций: католической («Страшный суд») и восточно-христианской («Успение Богородицы»).

«Большая форма» парадного портрета в творчестве Веласкеса хранит код алтарной картины. Неизменно прямая выправка и устойчивая постановка фигуры являются знаком верности ренессансной идее самостояния человека. Эти скрепы культурного бытия являются обязательной составляющей портретов Веласкеса независимо от того, кого он изображает: короля Филиппа IV, детей и жен короля («Принц Балтазар Карлос в охотничьем костюме», 1635; «Инфанта Маргарита в возрасте восьми лет», 1659), шутов («Пабло де Вальядолид», 1632), карликов («Эль Примо», 1644). Предательская текучесть времени с помощью эффекта «исчезающего фона» может деформировать пространство, превращая его в «лабиринт отражений» («Менины», 1656), может помянуть ориентировки верха и низа, выбивая землю из под ног («Пабло де Вальядолид») или вовсе его поглотить в конце пути («Филипп IV», 1656), однако она не может его сломить. Он так и уйдет во тьму с прямой спиной и прямым взглядом, как Филипп IV или испанский поэт Луис де Гонгора (1622).

Каждый из вышеперечисленных великих портретистов барокко овладевал разными, в зависимости от сформировавших их национальных традиций, стихиями. Однако в творчестве всех присутствует одна общая стихия, которая более, чем все другие, интегрирует образы портретируемых художником людей с вечным макрокосмосом. «Вихревые и самозабвенные полеты кисти в собственноручных полотнах Рубенса, отважные «фехтовальные» выпады кисти Хальса, открытая фактура поздних автопортретов Рембрандта», свободные мазки Веласкеса, вся эта красочность «открытой вольной фактуры живописи» повествует об «энергетике внечеловеческой вселенной», о «дикой нечеловеческой первоматерии», о «неком священном трепете перед какими-то неназванными силами жизни» (А.К. Якимович), которые вечно творят свою титаническую работу.



Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

XIX век: ПОД ЗНАКОМ ЛИЧНОСТИ

За десятилетие до начала XIX века за счет неизмеримого роста суверенности человека коренным образом меняется оптика рассмотрения диалектики внешнего и внутреннего мира. Этому немало способствовал век Просвещения, высвободивший человеческий разум.

Даже противоречия внутри рациональных концепций разрешались по законам разума и в пользу человека. Так, открытие в Природе бесформенного и беспредельного, внушающего человеку в обход разума представление о возвышенном, привело И. Канта к «признанию независимости человеческого разума от природы на основе открытия в человеке духовности, которая способна превосходить все пределы чувственного восприятия» (У. Эко).

Свою лепту внесли бурные исторические события Великой французской революции и наполеоновских войн, когда благодаря ломке старых устоев общества многократно возросла востребованность деятельной личности. На уровне идеологии суверенность человека была зафиксирована «Декларацией прав человека и гражданина». Появляются новые определения и на философском уровне. Новалис утверждал, что «каждый человек — маленькое общество», а «совершенный человек — это маленький народ». Фихте провозгласил человеческое «Я» «единственной реальностью, всемогущей творческой силой, все создающей и совпадающей в конечном счете с самосознанием всего человечества».

Можно сказать, что весь девятнадцатый век проходит под знаком Личности. В портрете XIX века макрокосм реализуется только через субъективность человека. Это касается и романтизма с его культом сверхличности, и символизма, в котором метафизическое познается через образ Наблюдателя, и реализма с импрессионизмом, где человек решает отсечь все сущности, лежащие вне его чувственного опыта.

Романтизм выступает в двух ипостасях — героико-драматической и меланхолично-трагической, что соответствует периоду жестокого разочарования в мире. Общим для них является представление о том, что **личность выступает суверенно**, раскрывается в напряженном стремлении проявить себя и в упрямом нежелании подчиниться каким-либо нормативам; **ценность личности «определяется ее же собственными внутренними ресурсами»**, «мерой противостоящего ей — всего того, на что она имеет мужество покусаться»; «невозможность достичь конечной гармонии оценивается как **невозможность исчерпать до конца человеческую сущность»** (В.Н. Прокофьев).

Наследуя традиции барокко с ее представлениями о стихийном естестве вселенной, романтизм, однако, переставляет слагаемые в диалектике человек/космос. Если в барокко человек является частью стихий, слит с ними, то в романтизме человек выступает как **субъект, повелевающий стихиями, противостоящий им, пропускающий их через себя**.

Это может происходить в почти классическом виде свободного развертывания фигуры вовне, примером чего является «Портрет Ф. Гиймарде», посла Французской республики, Ф. Гойи. Имея целью создать вдохновляющий идеал для соотечественников, художник помещает пластически активную фигуру в абсолютную пустоту световой среды и тем самым внушает зрителю, что «одного действия этой «волевой арабески» достаточно, чтобы действительность стала не только предельно ясной, но и осмысленной, по-новому упорядоченной» (В.Н. Прокофьев).

В образе повелителя стихий представлен Наполеон на портрете А. Гро «Бонапарт на Аркольском мосту» (1797). Его фигура значительно крупнее по сравнению с грозным пейзажем, победное знамя в его руках затмевает небо, энергия его возвратно-замкнутого движения целеустремленнее и мощнее вихрей бури. В «Портрете Паганини» Э. Делакруа (1831) представлен образ человека, способного вместить в себя невыразимое и непостижимое бытие. Пропуская через себя токи вселенной, великий скрипач своим смычком озвучивает немоту космических стихий.

На рубеже XVIII и XIX веков впервые после Ренессанса человек снова отваживается на штурм вселенной. На первых порах формируется личность с четко выписанным «Я» в наполеоновском смысле, претендующая на безраздельное владение миром, несмотря на его принципиальную стихийность и враждебность. Не гармония, а сама стихийность и конфликтность становятся целью человека. Напор воли влечет героев на «передний край» жизни, к опасной грани выхода из «своего» мира и из самих себя.

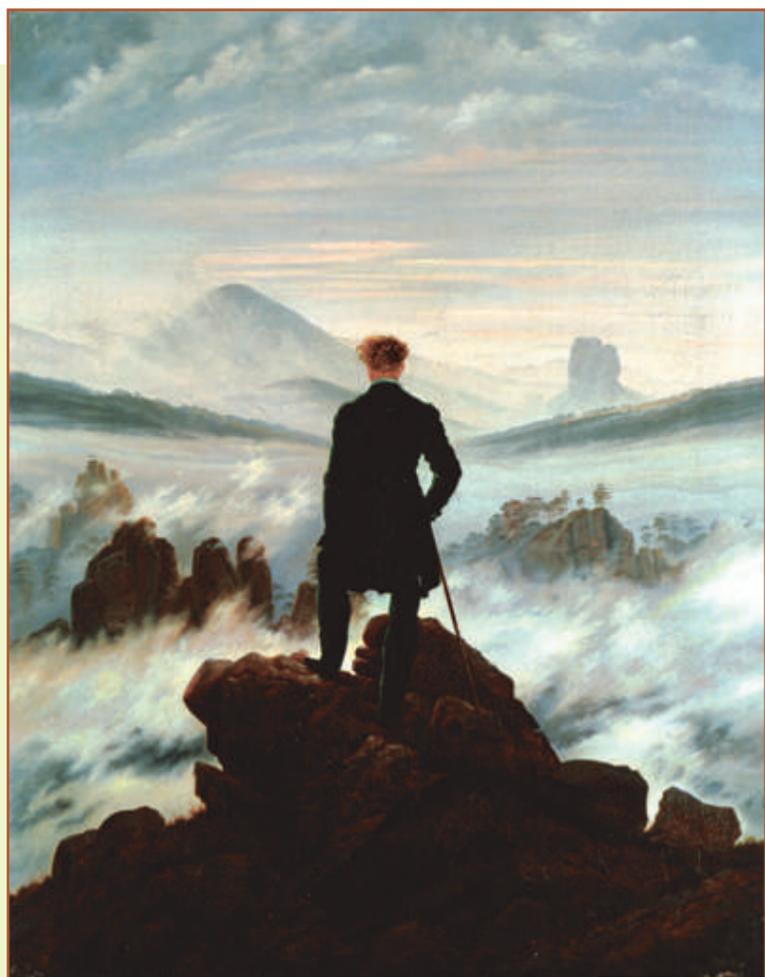
Все риски противостояния вызывают только еще большее воодушевление и веру в собственные силы героев на портретах Гойи («Граф



Ф. ГОЙЯ
Портрет доньи Исабель
Кабос де Порсель
1806. Национальная
галерея, Лондон



Ф. ГОЙЯ
Портрет Фердинанда
Гиймарде
1798. Лувр, Париж



К.Д. ФРИДРИХ
Странник над морем
тумана
1818. Кунстхаме, Гамбург



Т. ЖЕРИКО
Портрет художника
в мастерской
1820. Лувр, Париж



Ф. ГОЙЯ
Портрет Фердинанда
Гиймарде
1798. Лувр, Париж

Т. ЛОУРЕНС
Портрет Артура Этерли
в костюме студента
Итонского колледжа
Фрагмент
Ок. 1792. Музей
изобразительных искусств,
Лос-Анджелес

де Ф. Нуньес», 1803), Лоуренса («Артур Этерли в костюме студента Итонского колледжа», 1792), Гро («Полковник Фурнье-Сарловез», 1812), для которых «жажда беспокойной и опасной судьбы, а также высекаемая ею энергия являются залогом действительной жизни человека, гарантией его непрестанного роста и самообновления» (В.Н. Прокофьев).

Складывается парадоксальное сцепление концептов гибель — бессмертие:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто среди волненья
Их обретать и ведать мог.

А.С. Пушкин. Пир во время чумы

Особенно активно внутренний потенциал личности проявляется в тех случаях, когда ее энергия входит в резонанс с национальной энергетикой. В «Портрете Исабель де Порсель» кисти Гойи спиралевидный вихрь фигуры в «переизбытке жизни и всемогуществе страсти» (В.Н. Прокофьев) рвется через сеть черных кружев наружу, демонстрируя неукротимость народных образов. Герой полотна «Офицер конных егерей (лейтенант Дьедоне)» (1812) Т. Жерико воспламеняется энергией среды. Образ Е.В. Давыдова (О. Кипренский, 1809) демонстрирует специфическую спонтанность волеизъявления, характерную для русского характера.

По мере нарастания давления внешней среды драматизм противостояния человека и мира в романтическом портрете обостряется. Сохранение себя требует все больших и больших мобилизационных усилий всех внутренних структур личности. Кажется, что такие юные герои, как Саваса Гарсиа (Гойя, 1809), мальчик Челищев (Кипренский, 1810) двадцатилетний Делакруа (Жерико, 1819), сжигают себя в пожаре собственной души, разрушая «темницы тесной плоти» (М. Волошин).

Жестко встает вопрос о цене и о готовности человека платить за право померяться со стихиями мира. Возможно, несколько прямолинейно это сформулировано в работе Жерико «Портрет художника в мастерской». В ней на стене мастерской рядом с античной маской и черепом висит палитра, формой и цветом похожая на вынужденное из тела трепетное и незащищенное сердце.

Романтики открывают собою череду художников, расплачивающихся собственной жизнью за предостережение своей души для непостижимых игр мироздания, из которых рождается творчество. «Автопортрет в зеленом жилете» (1839), портреты Шопена (1838) и Паганини (1831) Делакруа — это варианты платы: от постоянного напряжения и боли



до экстаичного развоплощения. Глядя на мертвенное лицо Паганини, чувствуешь, что это предел. Однако Жерико своей серией портретов душевнобольных доказывает, что бездны потрясенного и не выдержавшего давления внешних сил сознания еще глубже. Люди на портретах Жерико безмянны и отмечены манией одержимости. Перед нами портреты маний — стихийных сил души, что делает человека даже во тьме помраченного разума равным вселенной.

Живопись романтики тоже воспринимали как стихию, возникающую из конфликтности бытия. Исходя из нее «художник начинает строить новый «лад» экспрессивно насыщенной живописи. Хаос переформируется и становится новой формой, наделенной органичайшей и величайшей жизнеспособностью уже постольку, поскольку она через него прошла и в нем сумела возродиться» (В.Н. Прокофьев).

Восприимчиком романтизма стал символизм, для которого предметом искусства стал «универсальный образ мира — не только и не столько в его материальной явленности, сколько в его духовной, божественной сущности» (В.И. Раздольская). При этом «искусство раскрывает нам сокровища человеческой души, наш взор обращает внутрь нас самих и так — в человеческом образе — показывает нам все благородное, высокое, божественное» (В.Г. Ваккенродер, немецкий писатель).

В работах немецкого романтика-символиста Ф.О. Рунге: «Мы втроем (Автопортрет с женой и братом Даниэлем)» (1805) и «Портрете родителей с внуками» (1806) — связь с универсумом осуществляется через «единение любящих сердец» (Новалис). К.Д. Фридрих, подхвативший эстафету у Рунге, вводит Вселенную в мир человека, чувствующего себя «вечным спокойным субъектом познания». Свои грандиозные мистико-символические пейзажи художник всегда сопровождал фигурой наблюдателя, зачастую имеющего автобиографические черты. Глазами самого художника, покорившего очередную вершину, мы постигаем величие гор («Странник над морем тумана», 1818), именно он имеет смелость заглянуть в бездну бытия («Меловые скалы на Рюгене», 1818), познать бесконечность и слиться с ней (диптих «Монах у моря» и «Аббатство в дубовом лесу», 1810).

Реализм отказался от метафизики сверхъестественного, но не от концепции зависимости природы от воспринимающего и интерпретирующего ее субъекта. В полемической форме это заявлено в картине Г. Курбе «Морской берег близ Палаваса»



Ф.О. РУНГЕ
Мы втроем
1805. Утрачена



В. ВАН ГОГ
Автопортрет.
Поклонник Будды
1888. Музей Фогг, Кембридж



П. СЕЗАНН
Мадам Сезанн в голубом
1886. Музей изящных искусств, Хьюстон

Э. ДЕГА
Площадь Согласия
(Виконт Лепик
с дочерьми,
переходящий
площадь Согласия)
1875. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

(1854), повторяющей композиционно работу Фридриха «Монах у моря» (Н. Вольф). Отныне художник — это человек в конкретности своих восторженных эмоций, а не отстраненный наблюдатель. Он скорее Путник, меряющий землю ногами, как в автопортрете Курбе «Здравствуйте, г-н Курбе!» (1854). Правда, в этом образе тоже есть скрытая отсылка к вечному странничеству страстного солнечного бога, но связь художника с реальностью подтверждается ситуацией его узнавания конкретными людьми.

В программном полотне Курбе «Мастерская художника» (1855) все измеряется конкретностью человека. Целостность социума представлена исключительно портретными персонажами — от Наполеона III до поэта Ш. Бодлера. Структуру в этот социум вносит сам художник, занимающий, подобно Богу на алтарной картине, центральное положение и делящий людей на правых и неправых (справа изображены друзья, слева — недоброжелатели). Его статус центра вселенной подтверждается присутствием гласа божьего (ребенок как аллегория «устаи младенца...») и моральных императивов (натурщица обозначает «голую Правду») (Р. Камминг). Ему подвластны природа (пейзаж), общество (портрет), высшие смыслы (распятие), прошлое и будущее (на стенах мастерской в виде музейной экспозиции будущего мемориала изображены отвергнутые критикой работы Курбе).

Высокий статус личности спровоцировал вторжение портрета в жанр ню, считавшийся заповедником классики. Э. Мане в своей «Олимпии» (1863) отважился не только придать портретные черты своей обнаженной героине, но и наделить ее конкретностью недвусмысленного запретительного жеста и пристальным взглядом, которым с портретов на зрителя до этого чаще всего смотрели мужчины.

Следующий шаг в сторону субъективизации картины мира в портрете сделал Э. Дега, психологизируя среду, окружающую персонажей. В «Семье Беллелли» (1867) драма душевных состояний подчеркнута пространственной паузой между сплоченной женской половиной семейства и маргинальной уединенностью его главы (Б. Гров). Проецирование на внешнее пространство внутреннего отторжения людей особенно сильно чувствуется в портрете барона Лепика с дочерьми, получившего название «Площадь Согласия» (1876) с явно ироническим подтекстом.

Автопортрет П. Гогена «Здравствуйте, господин Гоген!» (1889) является парафразой на по-

лотно Курбе — художник и его визави на этом полотне лишены лиц. Отсутствие лица или возврат к непроницаемой маске — это может быть знаком или отсутствия личности, или, наоборот, соединения человека с первобытным макрокосмосом. Взволнованный фантастический пейзаж за спиной Гогена на вышеупомянутой картине, использование художником образности народной деревянной скульптуры («Желтый Христос», 1889) и первобытных ритуальных артефактов («Прекрасная Анжела», 1889), слияние лица портретируемого со звериной маской («Нирвана. Портрет Мейера де Хана», 1889) или автопортрета со скульптурным ликом Христа («Автопортрет с желтым Христом», 1889) свидетельствуют как раз в пользу последнего.

Еще более решительно к образу рассеянного во вселенной Первочеловека обращается П. Сезанн. Натюрморт из четырех черепов («Череп») дает ключ к разгадке «геологической» основы его портретов, базовую форму которых задают «кости земли» — гора и камень («Мадам Сезанн в голубом», «Автопортрет с палитрой», 1887).

Вселенский масштаб личности и предельная концентрированность Ван Гога на личных проблемах приводят его к тотальной психологизации. Его целью было «воссоздать в формах жизни невидимый, причудливый драматический «ландшафт» человеческой души» (Е.Б. Мурина), своей в первую очередь.

Автопортретом в творчестве Ван Гога является всё. Это и интерьер его жилища (варианты «Спальни Ван Гога в Арле» 1888 и 1889 гг.), и само отсутствие человека («Стул Ван Гога», 1889), и предсудийный пейзаж «Ворона в пшеничном поле» (9 июля 1890), не говоря уже об огромном количестве автопортретов.

Космизм личности Ван Гога приводит к тому, что его внутренняя энергия одухотворяет небо («Звездная ночь», 1889) и землю («Сеятель», 1888), а сам он перевоплощается в Христа («Пьета», 1889), в Будду («Поклонник Будды», 1888), в пламя («Этюд со свечой (автопортрет)», 1888). Он может быть солнцем Прованса («Портрет в соломенной шляпе»), водной или воздушной стихией (автопортреты сентября 1889) и так до истощения всех природных и психологических стихий.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности. Статья вторая // Новый мир. 1988. № 9.
- Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. — М., 1939.
- Акимова Л.И. Искусство Древней Греции. — СПб., 2007.
- Бодлер Ш. Об искусстве. — М., 1986.
- Виппер Б.Р. Проблема сходства в портрете // Статьи об искусстве. — М., 1970.
- Вольф Н. К.Д. Фридрих. Художник спокойствия. — М., 2006.
- Гров Б. Эдгар Дега. — М., 2004.
- Даниэль С.М. Европейский классицизм. — СПб., 2003.
- Дзуффи С. Большой атлас живописи. Изобразительное искусство. 1000 лет. — М., 2007.
- Дидро Д. Об искусстве. Т.2. — М., 1936.
- История красоты / Под ред. У. Эко. — М., 2006.
- Камминг Р. Живопись. Шедевры европейской живописи с комментариями. — М., 1998.
- Кларк Р. Священные традиции Древнего Египта. — М., 2002.
- Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. — СПб., 2005.
- Левин-Строс К. Мифологии: Сырое и приготовленное. — М., 2006.
- Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Семиосфера. — СПб., 2004.
- Мурина Е.Б. Ван Гог. — М., 1987.
- Пановский Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. — СПб., 1999.

Пелипенко А.А. Искусство в зеркале культурологии. — СПб.: Нестор-История, 2009.

Прокофьев В.Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. — М., 1986.

Раздольская В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. — СПб., 2005.

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

Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия / Авт.-сост. В. Андреева и др. — М., 2004.

Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. — М., 1992.

Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. — М., 2010.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983.

Шнейдер Н. Вермер. 1632—1675. Сокрытие чувств. — М., 2004.

Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII—XVIII веков. — СПб., 2004.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

- http://filo-edu.ru/filoedu_t5r10part3.html
- <http://naturalhistory.narod.ru/Person/Lib/Filosoph/Index.htm>
- http://psylib.org.ua/books/_pikodel.htm
- http://rosdesign.com/design_materials3/cvet_inter.htm
- Ницше Ф.В. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм // <http://sknowledge.ru/Msg.aspx?id=12197>

Ирина
ПОЛЯКОВА,
зам. декана художественного
факультета
Университета РАО,
учитель ИЗО гимназии
№ 1597,
Москва

Очевидцы незримого. XX век

Искусство XX века, желая передать свое послание миру, часто избирает для этого путь непонимания.

Чередой важнейших политических событий, разрушительных войн, а также научных открытий, перевернувших представления человека о мире и о самом себе, ворвался в историю XX век. То, что еще недавно представлялось незбылемым и понятным, подверглось сомнению, потеряло ясные очертания и нередко предстало своей полной противоположностью.

Никогда еще художественная культура не развивалась с такой быстротой, как в XX столетии. Нововведения и художественные эксперименты с невероятной скоростью сменяли друг друга, но ни один стиль не вытекал из другого, ни один метод не был причиной возникновения новых. Но главное: ни одно из направлений стилиевой эволюции не охватывает всего искусства в целом. Начало столетия характеризуется окончательным переходом от «последовательного» к «параллельному» существованию тенденций и направлений в искусстве. Даже более того — многие художники находились одновременно в пространстве разных направлений и групп, размывая представления об их стилистическом единстве.

Портретное искусство усомнилось в ценности видимого глазом, в возможности познавать мир в образах. Мир Шишкина, Репина, Левитана сохранился, достаточно было выехать за границы мегаполисов, чтобы найти дубовую рощу, поля виноградников, мирных селян, но этот мир для нового искусства стал словно бы невидимым. Художники увлеклись необязательностью прямых взаимодействий между образом и предметом. Для них высшей ценностью стали слово, линия, цвет, фактура, форма, а художник превратился в языкотворца, применяющего самые разнообразные (вплоть до абсурдистских) методы выражения преобразенного бытия.

Изображение можно отнести к универсальному языку, известному с древнейших времен. Художники-портретисты XX века, отвергая язык реалистического изображения (перспективу, ощущение трехмерности, тональные и светотеневые градации и пр.), вынуждены были изобретать новый. Но новый язык, а следовательно, и послание, которое хотел бы передать художник, могут быть непонятны. А это означает, что портретное искусство XX века нуждается в особом подходе, требующем определенной подготовки.

Одним из ярких портретистов-новаторов был **Анри Матисс** — представитель «диких» (фовистов). Кажется, впервые в истории живопись начинает существовать только ради живописи и, оьяненная счастьем творить, не думая ни о сюжете, ни об идее, творит мир чистых и яростных цветов, ищет гармонию только с плоскостью холста, а не с идеей и персонажами.

Картина Матисса «Женщина в шляпе» написана мощными, словно пульсирующими цветовыми пятнами открытых и дерзких цветов. Кажущаяся беспорядочность разноцветных плоскостей, на первый взгляд не связанных с формами головы и тела персонажа, складывается в жесткую архитектурную конструкцию, если смотреть на картину просто как на *цветовую композицию*. Эта цветовая конструкция образует своего рода *второй портрет*, эмоциональную мелодию, находящуюся в сложных, утонченных и бесконечно увлекательных пластических отношениях с героиней.

Колористический, архитектурный двойник персонажа то сливается с ним, то удаляется от него, воскрешая вполне сезанновское восприятие природы как вечности и становления одновременно. Никогда прежде возможности цвета как такового не были явлены зрителю в столь отважной и вместе классической форме. Такая абсолютная свобода почти спонтанного самовыражения, реализованная так страстно и стремительно, быть может, и открыла путь к пониманию самим художником и его единомышленниками собственной индивидуальности.

Другой представитель фовизма, **Кес ван Донген**, французский художник голландского происхождения (настоящее имя Теодор Мари Корнель) завоевал известность картинами, посвященными современной женщине, погруженной в мир домашней неги, моды и развлечения. На его полотнах живые рельефные мазки сочетаются с сияющими ровными зонами, словно подсвеченными изнутри. К наиболее значительным ранним картинам ван Донгена относят «Портрет Фернанды» (1905), «Красную танцовщицу» (1907), «Даму в черной шляпе» (1906). Эти работы впечатляют не столько эпатажностью, сколько мощным живописным новаторством, имевшим большой резонанс в том числе и в дореволюционной России.

При всей дерзости своих живописных и пластических приемов фовизм не таил в себе того грозного беспокойства, того ощущения распада прежних представлений о мире, той утраты жизненной гармонии, которые явил кубизм. Яркий его представитель — **Пабло Пикассо**. Речь идет об ином языке, ином взгляде на мир. Эстетика художника основана более на мысли, нежели на ощущении. Пикассо демонстрирует сознательный отказ искусства от обычного, присущего ему устремления к красоте, он творит «новую действительность в постоянно обновляемых, пластически самоценных кодах».

Социальная трагедия как мощный импульс для творчества, сопричастность боли мира — определяющие мотивы Пикассо, писавшего, по словам Матисса, «собственной кровью». «Художник — это приемник впечатлений отовсюду: от неба, от земли, от кусочка бумаги, от прошедшего мимо человека. Поэтому не надо делать



А. МОДИЛЬЯНИ
Портрет Макса Жакоба
1916. Частное собрание,
Париж



А. МАТИСС
Женщина в шляпе
(мадам Матисс)
1905. Частная коллекция



П. ПИКАССО
Арлекин
1916



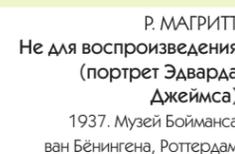
К. ВАН ДОНГЕН
Портрет Фернанды
1905. Частная коллекция



АННА ХЁ
Индийская танцовщица
1930



Э. УОРХОЛ
Мерилин
1964. Частная коллекция.
Цюрих



Р. МАГРИТТ
Не для воспроизведения
(портрет Эдварда
Джеймса)
1937. Музей Бойманса
ван Бёнингена, Роттердам

различия между вещами, среди них нет благородных и неблагородных. Надо брать свое добро, где его находишь, но только не в своих работах», — говорил позднее Пикассо.

Одна из самых трагичных картин Пикассо «Слепой еврей с мальчиком» (1903, ГМИИ) — возвышенная метафора гармонии, обретаемой в беде: «слепая мудрость» вливает силу и уверенность в «зрячую слабость», сама нуждаясь в ее помощи. Эффект достигается именно пластическими средствами: аскетичные линии точно резонируют страданию и объединяют персонажи в уравновешенное целое, где одна фигура теряет смысл без другой. Именно в таких картинах художник создает своего рода новую эстетику, существующую в иных, чем в классическом искусстве, синкопированных ритмах, реализующую в изломанных, перенапряженных линиях, угрюмых, сумрачных соцветиях. Кубизм помог Пикассо обрести тот инструментарий, которым он научился расчленять и синтезировать мир, «заново пережить генезис мира».

Если импрессионисты писали кипение цвета на поверхности каменных стен, Ван Гог заставлял кипеть камень, то Пикассо превращает мир в торжественную и призрачную окаменелость, точнее, в некое новое вещество, жесткое, тяжелое, как свинец, и тускло-прозрачное, как пыльные стекла готических витражей. Именно из такого вещества создана прославленная «Дама с веером» (1909).

Касательно возникновения «кубистического» видения или, скорее, общего движения к этому видению, любопытно вспомнить свидетельство о том, что в парижском Осеннем салоне 1906 года, в зале Врубеля, почти всегда пустовавшем, часами простаивал Пабло Пикассо. Такое внимание к никому во Франции не ведомому русскому художнику со стороны молодого, но уже прославившегося дерзкого потрясателя основ, несомненно, свидетельство возникновения нового диалога между Западом и Россией. Но еще более — интереса мастеров разных поколений к новым пластическим



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

Ольга
СКУРАТОВА,
кандидат педагогических наук,
учитель ИЗО ГОУ СОШ
№ 199, Москва

Воспитание зрителя

НА УРОКАХ ИЗО В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

В начальной школе все дети гениальны и могут всё! Их не пугает, что работа должна быть выполнена за 45 минут на листе формата А3 и гуашью. Они смело изобразят любое животное или человека, и их не смутит то, что рисунок не похож на оригинал.

Им все доступно, но только в том случае, если учитель не убьет в ребенке маленького гения. Задача учителя — помочь ребенку не потерять смелость и желание творить.

Портрет — одна из самых интересных тем в изобразительном искусстве, так как учит детей взгляды в окружающих людей, изучать их, интересоваться ими, обращая внимание не только на внешность человека, но и на его внутренний мир.

Уже с самого раннего школьного возраста ребятам можно и нужно рассказывать о форме и пропорциях изображения головы, но делать это ненавязчиво, в процессе выполнения практической работы.

Запоминание происходит постепенно, и к третьему классу уже сами дети могут четко и безошибочно рассказать об основных закономерностях изображения головы человека.

Игра в художника

В первом классе ребята только начинают знакомиться со школой, они попадают в совершенно новый мир, который часто не только удивляет и радует их, но и пугает, вызывая чувство неуверенности в себе. Такие предметы, как музыка и изобразительное искусство, действуют прежде всего на эмоции ребенка и позволяют ему быстрее и легче адаптироваться в незнакомой обстановке. При помощи рисунка ребенок может рассказать о своих проблемах, снять напряжение, получая удовольствие от общения с красками, фломастерами, цветной бумагой и многими другими художественными материалами.

Уроки изобразительного искусства в первом классе проходят в виде игры — малыши становятся настоящими художниками. И портрет может быть не сложной, а интересной темой, позволяющей первокласснику рассказать о себе, о своих близких, о любимых сказочных героях. Во время работы дети как бы превращаются в персонажа, которого изображают. Они начинают жить в его мире, учатся понимать характер, выражать свое отношение к тому, кого хотят нарисовать.

В первом классе вместе с Мастерами Украшения и Изображения ребята создают свои первые работы гуашью, дополняя портрет необходимыми украшениями, которые помогут рассказать о характере реального или сказочного персонажа и лучше узнать его.

ЗАДАНИЯ

1. Портрет мамы. Естественно, что самый близкий человек для каждого малыша — его мама, которая должна быть самой лучшей, самой красивой, самой нарядной и самой веселой. Изображая маму, ребенок рассказывает о ней языком красок, вспоминает цвет ее волос и глаз, форму носа и губ и пытается изобразить радостное, праздничное настроение на ее лице. Каждый первоклассник стремится рассказать о том, какая у него красивая мама, с огромным удовольствием подбирает ей украшения и



Мама



Мама



Снежная королева



Снегурочка

косметику, придумывает нарядную прическу и праздничный наряд.

2. Портреты сказочных героев. Можно нарисовать, например, Снегурочку, или грозную, похожую на ледяную статую Снежную Королеву, или самого Мороза, но не того, который приходит с подарками к детям на праздник, а снежного и сурового. Учитель сначала помогает нарисовать портрет гуашью, используя белую, синюю, фиолетовую, голубую и желтую краски, а уже потом рассказывает, как можно при помощи кусочков цветной бумаги, фольги и обрезков цветных журнальных страниц создать ледяные и снежные украшения для этих зимних героев.

3. Мой любимый учитель. Дети внимательно следят за своими учителями. Не остаются без внимания ни новая прическа, ни новое платье, ни ювелирное украшение. Если старшеклассники ведут себя довольно сдержанно, то от младших школьников часто можно слышать в адрес учительницы: «Какая вы сегодня красивая...». И это здорово! Поэтому интересно предложить своим воспитанникам в канун какого-нибудь праздника (Дня учителя или 8 Марта) сделать сюрприз своим учителям — создать галерею их портретов.

Интересно посмотреть, как дети представляют себе своих учителей. Среди портретов учителей начальных классов обязательно появятся и портреты учителя физкультуры, изобразительного искусства, труда, музыки, портрет школьного логопеда и даже завуча. Ведь у каждого ребенка свой образ любимого учителя, который обязательно сливается с образом любимого школьного предмета, где ребенку хорошо, комфортно и интересно.

На предлагаемом занятии учитель изобразительного искусства обращает внимание учащихся на форму головы, на пропорции, направляет ребенка своими советами, подсказывает, как лучше справиться с работой. Основная задача — рассказать языком красок о своем учителе, об отношении к нему, о том, что в нем

интересного, а что, может быть, не нравится, о своем понимании этой профессии.

Этапы выполнения работы

1. Начинаем с разметки формы головы, причем намечаем сразу красками — охра, белила, немного краплака.

2. Следующий этап — волосы, прическа, которая поможет скорректировать форму головы. Вспоминаем:

- цвет волос, их структуру (прямые, волнистые или кудрявые),
- наличие челки,
- общую форму прически (стрижка, пучок, локоны, завитки и т.п.).

Указываем, что волосы начинают расти не на макушке, а с середины лба.

Затем общая форма прически уточняется прорисовкой отдельных прядей и аксессуарами для волос, если учительница ими пользуется.

3. Намечаем нос, пользуясь более темным тоном.

4. Рисуем глаза — сначала белилами намечаем форму глаза, затем рисуем радужную оболочку.

Для многих учащихся становится открытием, что у его учительницы, например, голубые или зеленые глаза. А ведь часто они, оказываясь, не знают, не приглядываются, какого цвета глаза у человека, которого они видят почти каждый день в течение нескольких лет.

5. Добавляем ресницы, брови.

6. Губы обычно изображаются яркими цветами «помады».

7. Завершает образ на портрете верхняя часть костюма. Детям предлагается вспомнить, какие платье, блузка и т.п. из гардероба учительницы им запомнились. Наши дети очень наблюдательны и восприимчивы к красоте и элегантности, даже новые туфельки учительницы не ускользают от их внимания. У изображаемого костюма есть основной цвет, фасон, детали украшения (карманы, пуговицы, узор на ткани).

8. Особое внимание придается фону портрета, поскольку именно он не только передаст настроение и отношение автора, но и «подсказывает», какой предмет учитель преподает. Учитель изобразительного искусства будет держать кисточки и палитру, а на одежде, возможно, появятся пятна краски. Логопед красуется на жизнерадостном фоне пляшущего алфавита. Учитель начальных классов — в окружении пятерок, которые так хочется получать малышам. Учитель физкультуры — в окружении мячей, скакалок и обручей. При подборе фона наши дети проявляют недюжинную наблюдательность и изобретательность.

По завершении работы можно устроить выставку и пригласить всех школьных учителей. Такая выставка никого не оставляет равнодушным: ни маленьких художников, ни родителей, ни учителей, которые с особым трепетом забирают свои портреты и хранят их долгие годы как память и дань уважения учеников к труду педагога.



Логопеда



Учитель начальных классов



Учитель физкультуры

Формирование художественных навыков

Во **втором классе** начинается первый этап получения профессиональных знаний и формирования художественных навыков. Если в первом классе на уроках присутствовало много игровых элементов, то второклассники уже подготовлены к восприятию более серьезной информации. Они пытаются запоминать имена художников и названия картин, но только при условии, что содержание картины им интересно.

Научить ребят всматриваться в окружающий мир, быть наблюдательными, а не равнодушными — вот задача урока, посвященного портрету. А учитель должен так построить занятия, чтобы не испугать ребенка обилием информации и воспитать благодарного зрителя, интересующегося изобразительным искусством. Особенно интересно всматриваться в людей, которых видишь ежедневно и на которых как будто уже не обращаешь внимания, не ценишь их неповторимость.

Практическая работа в начальной школе выполняется на листах формата А3 гуашью без предварительного рисунка простым карандашом и желательно за один или за два (в 4-м классе) урока, так как маленьким детям трудно создавать работу с продолжением. Рекомендуется вести работу над портретом в определенной последовательности. Сначала ребята рисуют белой краской овал лица, затем на середину нарисованного лица горкой кладут белую, немного желтой и красной краски, смешивают их прямо на листе и получают цвет кожи. Этим цветом закрашиваются всё лицо и шея.

Чтобы на шее получилась тень, надо тонко обвести подбородок темной краской (коричневой, синей или черной) и размыть эту линию мазками вниз. От шеи в стороны и вниз надо нарисовать плечи, закрыть их (краски надо смешивать, а не брать чистые цвета из банки). Нарисовать уши. На лице черенком кисточки процарапать линии глаз (половина лица), носа (половина нижней части лица), губы (линия чуть выше нижней части лица), причем все линии не должны быть яркими и заметными.

На середине верхней части лица поставить точку той краской, которой будут нарисованы волосы, прорисовать край волос плавной линией, которая закончится перед ушами, и, смешивая краски прямо на листе, закрасить волосы. Учитель рассказывает и показывает на доске, каким образом могут быть нарисованы длинные или короткие, прямые или вьющиеся, темные или светлые волосы. Учитель должен объяснить простейшие пропорции лица человека: между двумя глазами может поместиться еще один глаз; ширина губ больше ширины носа; длина уха примерно равна длине носа.

Показывать на доске последовательность работы не обязательно красками, для показа лучше использовать мокрую кисточку. Многие дети любят копировать то, что изображает учитель на доске. Они повторяют композицию, рисунок и оттенки цвета, не оставляя места для собственной творческой фантазии. Рисунок, выполненный мокрой кистью, не дает им такой возможности, он быстро высыхает, но при этом

дети успевают понять, как надо работать самостоятельно.

Пока лицо на рисунке подсыхает, дети изображают фон и стараются подобрать цвета, характеризующие того, кто изображен на портрете.

ЗАДАНИЕ

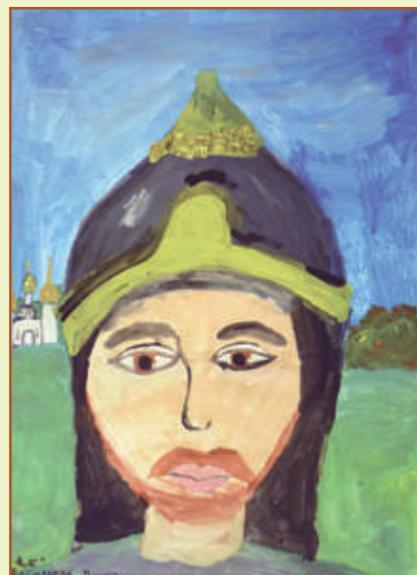
Сказочные герои. Реальность и фантазия помогают ребятам увидеть, как художник может изображать и то, что видит в жизни, и то, что создано его воображением.

Учитель показывает репродукции картин В. Васнецова («Аленушка», «Иван-царевич на Сером волке»), М. Врубеля («Царевна Лебедь», «Пан», «Демон») и обращает внимание ребят на то, что любая сказочная картина основана на реальности: природа, животные, люди — все, как в реальном мире, и лишь детали делают картину необычной и волшебной.

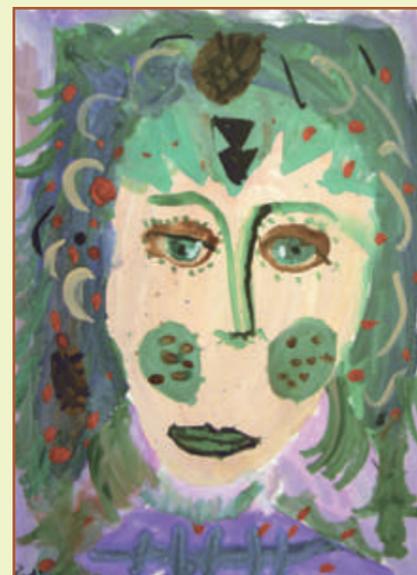
Учитель может предложить изобразить портрет любого сказочного персонажа или ограничить тематику изображением героев русских народных сказок. Выбор темы должен зависеть от уровня развития детей, так как, к сожалению, все чаще встречаются дети, которые за свои семь-восемь лет не прочитали ни одной сказки. Фантастические образы возникают из реальных, и даже пейзаж может подсказать ребятам, как будет выглядеть сказочный персонаж.



Девушка-красавица



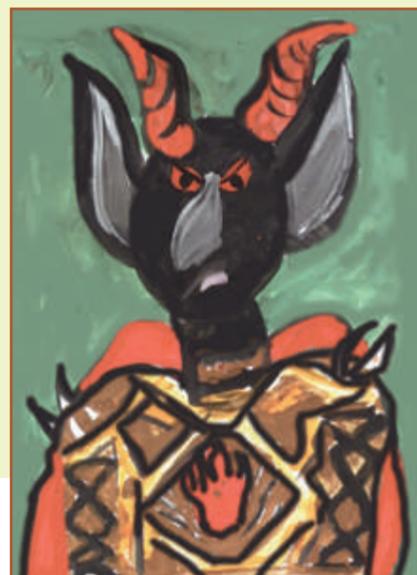
Богатырь



Елка



Дочь лешего



Чертенок



Морская царь

Изображая сказочных героев, можно использовать необычные цвета, дополнять портрет сказочными деталями, нарисовать на фоне мир, окружающий героя. Так же как и в первом классе, сказочные персонажи могут быть связаны с праздниками и с временами года. Ребята с удовольствием фантазируют на такие темы, как портрет Метели или Елки.

Итогом уроков должна стать выставка, на которой дети увидят реальных и фантастических персонажей и смогут уже по своим работам понять, чем они отличаются друг от друга.

Автопортрет или портрет друга

В **третьем классе** знакомство с жанром портрета продолжается при изучении темы «Художник и музей».

Особую радость доставляет ученикам любого возраста работа с пастелью. Учитель не должен бояться трудностей, связанных с приобретением художественных материалов, так как без них невозможно ни научить детей рисовать, ни создать настоящую творческую обстановку на уроке.

Практическая работа пастелью выполняется на листах формата А3. Сначала светлым мелком изображаются контуры лица, шеи и плеч, намечаются глаза. Затем, смешивая выбранные розовые, бежевые и другие мелки, ребенок закрашивает лицо. Чтобы поверхность лица получилась ровной, надо рисовать боковой поверхностью мелка, а потом немного растереть пастель пальцами. Фон и волосы можно сначала нарисовать боковой поверхностью мелков, но волосы потом надо прорисовать острием мелка, выбрав для этого более темные цвета.

Ребятам настолько нравится рисовать пальцами, что они готовы растирать любую нарисованную деталь лица. Учитель должен объяснить, что глаза, губы, нос и другие мелкие детали желательно изображать острием мелка, а растереть при необходимости можно линии носа и линии вокруг глаз. Передняя плоскость носа изображается более светлой, и для этого используется белый мелок. Пастелью ребятам проще, чем гуашью, показывать свет и тени на лице.

После окончания работы учитель закрепляет рисунки лаком для волос. Нельзя забывать, что делать это можно только в пустом кабинете, так как у некоторых детей может быть аллергия на лак.



Автопортрет



Автопортрет

РЕМБРАНДТ
Автопортрет
1669



В. ТРОПИНИН
Старуха, обрезающая
себе ногти
1840



Т. ЖЕРИКО
Сумасшедшая старуха
1822

ЗАДАНИЕ

Автопортрет. Ребята изображают гуашью или пастелью (по выбору) себя или друга, рассказывая о характере изображаемого человека и о своем отношении к нему.

Размышления

об истинной красоте человека

В четвертом классе, работая над портретом, учащиеся задумываются над настоящими нравственными ценностями, составляющими истинную красоту человека.

ЗАДАНИЕ

Портрет пожилого человека. Изображение любимого пожилого человека позволит научить детей сопереживанию, даст им возможность задуматься об отношении к старикам, об уважении и любви к ним. Учитель говорит с ребятами о благородстве, о мудрости пожилых людей, о бережном отношении к дедушкам и бабушкам.

В одиннадцать лет ребенку трудно поверить в то, что и он когда-нибудь станет старым и то-

же будет нуждаться во внимании и понимании. Все народы на земле воспевают мудрость старости, и многие знаменитые художники создавали портреты стариков.

Учитель показывает автопортреты Леонардо да Винчи и Рембрандта, портреты Винсента Ван Гога и «Портрет папы Иннокентия X» Веласкеса, «Портрет крестьянина» Крамского, «Портрет старой крестьянки» А. Венецианова и «Сумасшедшую старуху» Жерико, портреты монахов П. Корина.

Глядя на все эти изображения, дети делают вывод, что, оказывается, все, что человек совершал за свою жизнь, отпечатывается на его лице, и к старости красивыми лица могут быть только у людей, совершавших добрые дела. А зло, даже мысленное, делает лицо человека страшным и отталкивающим. Вся жизнь, как в книге, написана на лице человека.

Перед началом практической работы учитель объясняет, как меняется лицо человека с возрастом: темнеет или бледнеет цвет лица, седеют или выпадают волосы, появляются морщины и тени вокруг глаз, а сами глаза теряют яркость, меняется овал лица. В то же время не-

годы определяют возраст человека, а состояние его души. Можно и в молодости чувствовать себя стариком и в старости быть молодым.

Портрет любимого старого человека можно выполнить гуашью, пастелью, гуашью с последующей прорисовкой пастелью, черной гелевой ручкой или фломастером.

В конце четвертого класса можно устроить интересную выставку, посвященную жанру портрета, в которой могут быть представлены работы учеников с первого по четвертый класс.

В оформлении статьи использованы работы учеников гимназии № 1597, ГОУ СОШ № 235, ГОУ СОШ № 199



ВОЕННЫЙ ПОРТРЕТ
во 2, 3 и 4-м классе



Тема войны в современном мире чрезвычайно актуальна. Компьютерные военные игры, бесконечные сериалы о «крутых» парнях создают у детей легковесное отношение к войне как к какой-то игре, изображают лишь некоторые внешние атрибуты войны. Непонятно, что защищают лихие герои кино, какие идеалы ведут их в бой? Поэтому так необходима тема Великой Отечественной войны на уроках изобразительного искусства.

Учителя, создающие с детьми работы на темы Великой Отечественной войны, сталкиваются с множеством проблем, таких как наличие изобразительных штампов, необходимость выполнять работы на данную тему каждый год. Все чаще в школах конкурсы рисунков к 9 Мая превращаются в пустое формальное мероприятие. Задача учителя — не допустить равнодушного и формального отношения детей к выполнению практических работ. Если учитель изобразительного искусства не сумеет затронуть чувства ребенка, то и рисунки на военную тему получатся скучными, неинтересными, а значит, и ненужными! Учитель должен создать такую атмосферу на уроке, чтобы каждый ученик захотел рассказать о войне средствами искусства и почувствовал бы важность своего рисунка.

Один из вариантов решения данной темы — военная поэзия. Короткие, но очень понятные стихотворения Булата Окуджавы, который ушел воевать совсем молодым, помогут понять трагизм событий, взглянуть на войну глазами мальчика, брошенного на фронт в 18 лет:

Не верь войне, мальчишка,
не верь: она грустна.
Она грустна, мальчишка,
как сапоги, тесна.

Твои лихие кони
не смогут ничего:
ты весь как на ладони,
все пули — в одного.

При использовании современных компьютерных технологий можно подобрать любой наглядный материал к уроку: технику военных лет изучать, используя макеты военной техники, найти в справочниках, как выглядело оружие, посмотреть подлинные документы в электронных библиотеках. Можно привлечь к поискам информации детей и их родителей. Необходимо дать возможность

ученикам создавать не только интересные и эмоциональные, но и исторически правильные работы.

Учащиеся расспрашивают родителей о родственниках, воевавших или погибших на полях сражений, и изображают их портреты — историю своей семьи, а значит, своей страны.

Выполнить работы на тему «Победители» можно различными художественными материалами: гуашью, пастелью, углем и сангиной, черной гелевой ручкой. Для создания военного портрета школьникам с помощью учителя надо разобраться в особенностях военной формы. В № 7/2007 газеты «Искусство» была напечатана статья Владимира Сvirготского «Униформа Красной армии», где подробно описаны все особенности военной формы. Информацию на эту тему можно найти и в Интернете.

Победу на всех фронтах и в тылу обеспечивали не только мужчины, но и женщины. Они работали в госпиталях, служили в войсках связи, в разведке, в военно-воздушных войсках, были снайперами, зенитчицами и регулировщицами.

Урок можно начать с беседы, с подборки иллюстративного ряда: репродукций картин Б.М. Неменского, Гелия Коржева и других художников, рисовавших на военную тему. Необходимо показать рисунки фронтальных художников, изображающие детей, которым пришлось воевать рядом со взрослыми, сыновей полка. Не каждый современный школьник знает, что их ровесники воевали, были награждены боевыми наградами и погибли, так же как и взрослые солдаты.

Военные портреты второклассников получаются очень искренними. Ребятам еще не хватает мастерства, знаний, исторической точности, но в них есть восхищение, уважение, сочувствие и сопереживание, искреннее отношение к тому, кого они изображают.

Третьеклассники рисуют портреты гуашью, а в 4-м классе каждый ученик может выполнить два портрета разными материалами: пастелью и углем и сангиной. Ребята могут сначала пастелью изобразить ветерана войны молодым, а потом углем и сангиной нарисовать его таким, каким он стал сейчас.



Ирина
ПОЛЯКОВА,
зам. декана художественного
факультета
Университета РАО,
учитель ИЗО гимназии
№ 1597, Москва

Вглядываясь в человека

НА УРОКАХ ИЗО
В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ



Г. ГОЛЬБЕЙН
Наброски головы
и кистей рук
XVI в.

В средней школе возрастает интерес к человеку, интерес ребенка к самому себе. Учащиеся готовы к серьезной работе над портретом. В начальной школе больше внимания уделяется внешнему сходству, деталям, которые позволяют его выразить. В средней школе учитель обращает внимание учащихся на то, что автор портрета, как правило, не бесстрастный регистратор внешних и внутренних особенностей портретируемого: личное отношение художника к модели, его собственное мировоззрение, его творческая манера накладывают на произведение зримый отпечаток.

Начать рисовать портреты можно в 5-м или в 6-м классе — все зависит от подготовки учащихся, от интереса к данной теме.

Профессиональную работу над портретом начинаем со знакомства с конструкцией головы человека. Учащиеся уже, как правило, готовы воспринимать этот сложный материал, имеют опыт портретной живописи. Главное — не перенасытить урок излишними сведениями и техническими приемами изображения. Важно учить воспринимать общее — общую форму и основные пропорции, а не сосредоточиваться на частных, конкретных формах, например носа или глаз.

Мы легко отличаем листья дуба от листочков березы или клена. Но ведь и каждый лист дуба имеет свою особую форму. Значит, мы определяем принадлежность листа к данному дереву или растению по общей форме, которую имеет каждый листок дерева в отдельности. Это важно и в портрете. У одних людей лицо удлинненное, с острыми углами и гранями, у других, наоборот, форма головы и частей лица закругленная и сглаженная. Вспомните, как Гоголь описывал характерное строение голов Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича: у одного голова напоминает редьку хвостом вверх, а у другого — хвостом вниз.

Наша голова является таким же материальным объектом, как и любой другой предмет, и складывается из геометрических форм или тел. Для убедительности учитель может обратиться к учебным рисункам или наброскам мастеров.

Античное искусство установило идеальные пропорции, согласно которым голова по вертикали от темени до конца подбородка делится на две равные части линией глазных впадин. Каждая из этих половин делится, в свою очередь, на две равные части: верхняя — линией волос и нижняя — основанием носа. Получаются четыре равные части. Расстояние между глазами принимается равным ширине крыльев носа. Место и величина ушей определяются расстоянием от бровей до основания носа. В действи-

тельности редко случаются у людей такие пропорции, но знать их необходимо, чтобы видеть отклонения от них и лучше понимать индивидуальные пропорции живой природы.

Полезно начинать работу над портретом с аппликации. Данная техника облегчит понимание перехода от плоскостного рисунка лица к осознанию объемной формы головы.

Практическая работа

Первый этап — знакомство с формами и пропорциями головы человека

Создается композиция портрета в технике аппликации. Вначале необходимо наметить обобщенную форму головы, взяв ее в правильных пропорциях, то есть вырезать овал нужной формы. Голова может напоминать форму яйца, шара, груши и др. Основная характеристика должна быть передана уже в первоначально вырезанной форме головы.

Не следует в учебной работе вырезать голову больше натуральных размеров, вполне достаточно половины листа А4. На некотором расстоянии мы видим голову перспективно уменьшенной и, следовательно, меньше натурой. Меньше натуральной ее и следует изображать. Человек может держать голову прямо или наклонить ее. Соответственно наблюдаемому движению головы и нужно вырезать первоначальные общие формы головы и шеи.

Чтобы точнее выполнить форму головы, надо обозначить срединную линию (при наклоне головы и срединная линия будет наклонена). Срединная линия — это воображаемая линия, проходящая через середину лба, середину основания носа, губ и подбородка. Срединная линия поможет правильно расположить детали лица: нос, рот, подбородок.

Далее вырезаем в соответствующем масштабе отдельные части лица. Бумага при этом должна быть разной по цвету и фактуре. Можно предложить учащимся учебную игру с уже готовыми вырезанными частями лица и вырезанной формой головы и шеи. Можно воспользоваться магнитной доской или любым демонстрационным стендом. Учитель, прикрепляя части лица на готовую форму головы, демонстрирует учащимся, как просто добиться разных характеров и выражений лица. Меняем расположение элементов (губ, бровей, глаз) — и лицо приобретает другое выражение: чуть сдвинули к переносице брови, и человек нахмурился, насунился; приподняли брови — удивился.

После этого учащиеся начинают самостоятельно передвигать вырезанные части лица

вверх и вниз, уменьшая или увеличивая верхнюю или нижнюю часть лица. У разных людей соотношения этих двух частей различны. Пропорции нижней и верхней частей головы и общая форма этих двух частей во многом определяют индивидуальный характер человека. Учащиеся часто допускают ошибку, намечая верхнюю часть головы меньше по высоте, а нижнюю — больше, хотя в большинстве случаев они бывают почти равными. Это происходит потому, что форма верхней части головы более цельна, не заполнена мелкими деталями, как нижняя, и потому кажется меньше.

Прическа может быть собрана из однотипных завитков орнаментального характера, прямоугольников, кусков бумаги разнообразной формы таким образом, чтобы верхние части накладывались на нижние и их ряды последовательно перекрывали друг друга. Возможно любое решение прически.

Второй этап — изображение головы человека в пространстве

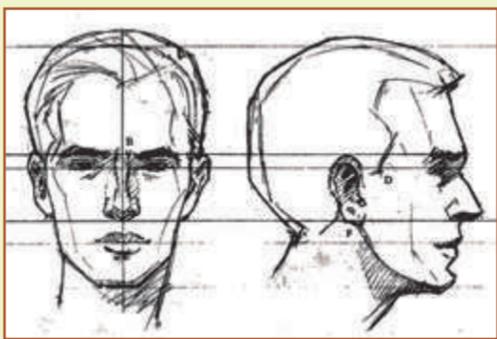
При построении первоначальной общей формы очень важно учесть движение головы — ее поворот или наклон. Человек может держать голову прямо, наклонить ее набок или вперед, закинуть назад, повернуть вправо или влево. Соответственно наблюдаемому движению головы и нужно строить первоначальную общую форму.

Чтобы сразу же показать движение головы и наметить ее объем, надо провести срединную линию (см. предыдущую тему). Намечая срединную линию, очень важно правильно установить на рисунке пропорции правой и левой частей лица — лба, подбородка и др. На данном этапе необходимо также установить связь головы с шейю и плечевым поясом.

На намеченной первоначально форме головы надо, кроме срединной, провести поперечную линию, определяющую положение глазных впадин, и таким образом разделить общую форму на две части: верхнюю — от теменных костей до переносицы и нижнюю, лицевую — от переносицы до подбородка.

Параллельно поперечной линии, определяющей расположение глазных впадин, можно провести остальные вспомогательные линии, которые пройдут через брови, через передний край волосяного покрова, нижнее основание носа и ушей, разрез губ, нижний край подбородка. Все они между собой параллельны, подчиняются законам перспективы и в случае поворота или наклона головы направляются на рисунке в одну и ту же точку схода.





Наметив пропорции общей формы головы, срединную линию и линию глазных впадин, можно определить, пока еще только обобщенно, форму носа: от линии переносицы строим призму с помощью четырех граней — передней, двух боковых и одной нижней. Наметив форму носа, уточняем места височных углов, высоту лба, форму глазниц.

Обобщенную форму рта определяем, прокладывая тени под нижней губой, намечая толщину губ и характер углов рта, которые могут быть опущены или подняты. Чтобы правильно наметить ширину рта, надо, ориентируясь по ширине крыльев носа, найти углы рта. Парные детали надо всегда рисовать одновременно: два глаза, две ноздри, два уха и т.п.

Приступая к детальной прорисовке формы головы, надо смотреть на каждую деталь как на совокупность поверхностей простых форм. Чем внимательнее будет проанализировано строение деталей лица, тем точнее будет построена его форма и связь с черепом.

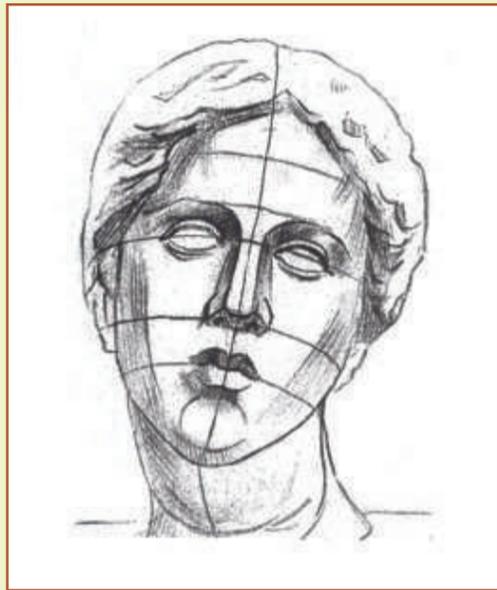
Форма **носа** имеет свои индивидуальные особенности. Это касается ширины, длины, высоты, наличия горбинки, а также того, является ли нос прямым или курносом. Но, несмотря на многообразие форм носов, их строение имеет единую для всех структуру, обусловленную анатомическим строением костей и мышц. Простая форма, с которой можно сравнить нос, — это призма, состоящая из передней поверхности, двух боковых, а также из нижней поверхности, где расположены ноздри. Таким образом, рисуя нос, надо руководствоваться тем, что нос — это призма, ограниченная в пространстве четырьмя основными плоскостями.

Рот составляют верхние и нижние губы, в основе которых лежат круговые мышцы рта. Как и остальные части лица, губы имеют свои индивидуальные особенности: могут быть толще, меньше, уже, полнее. Надо приучать детей не изображать губы в отдельности, а начинать построение с обобщенной формы. Особое внимание следует обратить на срединную линию, разделяющую губы на две половинки.

Глаз имеет шарообразную форму, а веки являются толстой оболочкой этого шара. Намечая линию глаз, нужно ориентироваться на уровень переносицы. Начиная построение, глаз можно изобразить в виде параллелограмма.

ЗАДАНИЯ

1. Рисунок в технике «обрубки». Очень полезно задание по рисованию головы в такой технике, то есть в обобщенных формах. Необходимо напомнить учащимся материал предыдущего урока о делении головы на части. Наметив формы всех деталей головы, уточняем их пропорции и проверяем правильность построения головы в целом. В процессе



выявления формы головы можно вводить светотень.

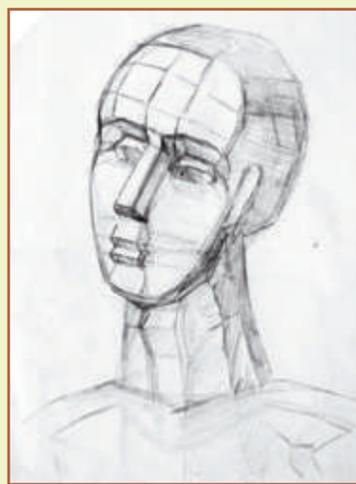
На рисунке Дюрера благодаря разделению объема на грани отчетливо видна пространственная конструкция общей формы головы, отдельных деталей, а также видно, как распределяются тени в зависимости от того, повернута ли та или иная грань к световым лучам или скрыта от них.

2. Портрет друга. На следующем уроке можно использовать учебный рисунок обрубков как основу для портрета друга. Рисуя нос, лоб, глаза, не следует просто рисовать призму, цилиндр или шар, нужно всегда передавать живую форму деталей лица, характерные особенности каждой их поверхности. Рисуя, например, переднюю плоскость носа, надо внимательно проследить за характером переносицы, носовой кости и кончика носа. Все четыре плоскости носа уже в самом начале должны передавать в общих схематичных чертах характерные особенности живого носа: прямого, курносого, широкого, острого. Такой продуманный, конструктивный подход должен быть при рисовании каждой детали лица. Портретное сходство зависит прежде всего от правильно выдержанных общих пропорций.

Механизм построения — средство, а не цель — чаще всего скрыт в законченном произведении. Художники эпохи Возрождения раскрывали этот механизм в своих трактатах, но образы, создан-



Рисунок в технике обрубки



Детский рисунок в технике обрубки

Пропорции лица

ные ими, затмевали всякую технологию, и в их искусстве многое до сих пор остается загадкой.

Третий этап — работа в различных жанрах и техниках

Для уточнения и дальнейшего углубления представлений о конструктивной форме головы человека начнем работу над скульптурным портретом. Иногда можно предложить рельеф. В начальной школе учащиеся работали в объеме с разнообразными материалами для лепки: пластилином, глиной, тестом и др., обучались разным способам и приемам (вытягивание, зачищение, вдавливание) и работе со стеклами. Можно посвятить урок беседе о мастерах скульптурных портретов, желательно закрепить полученные представления в практической работе — выполнить скульптурный портрет литературного героя.

Важно подвести учащихся к выводу, что скульптура — это искусство преобразования пространства посредством объема. Материал скульптуры, обретая форму, становится носителем художественной идеи. Каждая культура приносит свое понимание соотношения объема и пространства: Античность понимает объем тела как расположение в пространстве, Средние века — пространство как ирреальный мир, эпоха барокко — пространство как среду, захваченную скульптурным объемом и покоренную им, классицизм — равновесие пространства, объема и формы.

XIX век позволил пространству «войти» в мир скульптуры, подарив объему текучесть, а XX век, продолжив этот процесс, сделал скульптуру подвижной. Легкость восприятия скульптуры только кажущаяся. Скульптура символична, условна и художественна, а значит, сложна для восприятия.

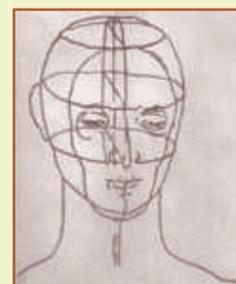
В этом жанре существуют определенные обобщения: портрет-характер, показывающий природные свойства человека; портрет-тип, дающий характеристику определенному типу людей; портрет-настроение, дающий эмоциональную характеристику человека; портрет-символ.

В процессе беседы вспоминаем, что портрет в скульптуре подразделяется на следующие формы: голова, бюст (погрудное изображение), полуфигура, поколенное изображение, фигура. Все формы скульптурного портрета рассчитаны на восприятие с близкого расстояния, что позволяет зрителю рассмотреть скульптуру с разных точек зрения, а художнику предоставляет огромные возможности для многогранной характеристики портретируемого.

ЗАДАНИЯ

3. Скульптурный портрет литературного героя. Для работы необходимы: подставка, стекла, банка (например, из-под кофе), лист бумаги, скульптурный пластилин или глина. На подставку устанавливается открытая банка. Заготовленный лист бумаги комкаем в плотный шарик такого размера, чтобы его можно было воткнуть в горлышко банки. Получился каркас для головы — достаточно легкий и прочный. Кроме того что скульптура будет легкой, она еще будет экономичной — на нее уйдет не очень много пластилина.

Можно выполнить задание, используя классический каркас из проволоки, укрепленный на подставке.



А. ДЮРЕР
Линейно-конструктивный рисунок головы



Портрет друга



Одноклассница



Подруга



Портрет отца

Далее — аккуратно облепим наш каркас пластилином так, чтобы получилась общая форма головы. Находим соотношение лицевого и черепного объемов. Добавляя пластилин к форме, нельзя забывать о симметрии. Добавили кусочек пластилина слева — проверим правую сторону лица. Массу волос желательно рассматривать тоже как общую форму — с обозначением определенной толщины и объема.

Учитель напоминает учащимся, что в процессе работы необходимо вращать скульптуру, рассматривая ее с различных сторон. Набрав общую форму, начинаем прорабатывать лицо. Стараемся работать пространственными плоскостями. С помощью стека формируем лоб, срезая лишний пластилин с височных частей головы. Сглаживаем форму лица, подбородка. Банку — шею закрываем тонким слоем пластилина в последнюю очередь, чтобы слой пластилина не мешал придерживать изделие во время работы.

Необходимо постоянно думать о своем персонаже, добиваться выразительности образа.

4. Автопортрет; портрет современника. Автопортрет — это и личная лаборатория художника, и результат творческого вдохновения. Автопортрет в искусстве — это всегда образ героя своего времени.

Тема «Портрет современника» заставляет учащихся внимательно посмотреть вокруг себя, чтобы понять, кто же из окружающих людей действительно может рассказать о своем времени.

В качестве примера учитель может показать портреты 1930-х гг. кисти Петрова-Водкина, Ряжского, Самохвалова, Иогансона, на которых изображены комсомольцы — типичные представители того времени, а затем показать портреты монахов, созданные П. Коринным для картины «Русь уходящая» в 1930–1937 гг. Дети на примере этих картин видят, насколько разным может быть взгляд художника на свою эпоху, и им предстоит сделать выбор: кого нарисовать?

Работы можно выполнять графическими материалами: тушью, черной ручкой, цветными карандашами на листе формата А4 или углем, сангиной, пастелью на листе А3. Как правило, к этому времени ученик чувствует себя уже более уверенно в изображении головы человека. Задача этого этапа — собственная трактовка пор-

трета на основе полученных знаний. Но учителю важно не устремиться, а оказать учащемуся профессиональную помощь индивидуально.

5. Мой современник. Можно предложить выполнить работу в цвете. Школьники, так же как и профессиональные художники, могут иметь свои цветовые предпочтения. Однако учитель не должен забывать, что художественный вкус ребенка еще не сформировался и поэтому он нуждается в руководстве.

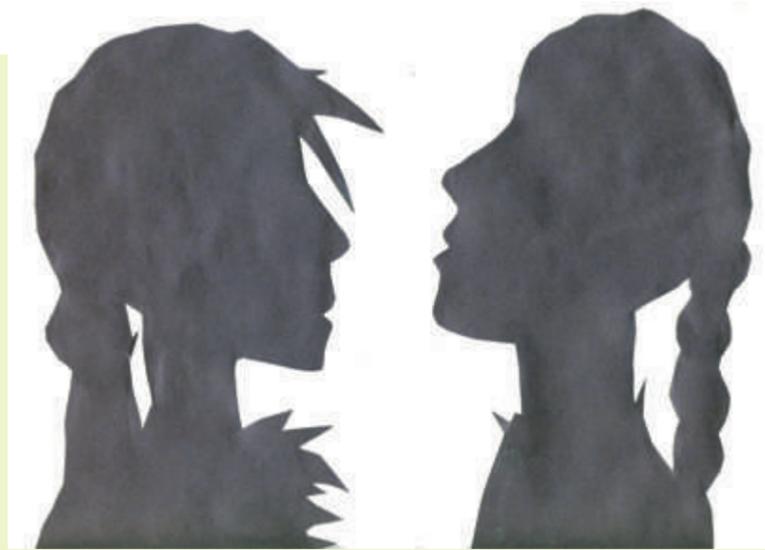
Портрет выполняется гуашью на листе бумаги (можно взять тонированный лист). После разметки рисунка переходим к подмалевку портрета. Работа выполняется большой кистью, смелыми мазками, которые накладываются по форме головы. Необходимо уделить внимание не только самому портрету, но и фону. Целесообразно использовать ограниченную цветовую палитру.

6. Силуэтный портрет. Сам термин «силуэт» происходит от фамилии французского министра финансов Этьена Силуэта (1709–1767), на которого в 1759 г. была сделана карикатура в виде теневого профиля. Этьен Силуэт был известен своей бережливостью, за что над ним смеялось все парижское общество. Именем Силуэта стали называть все дешевое, в том числе и портреты, выполненные из черной бумаги, которые по сравнению с живописными портретами казались многим скучными. Однако со временем у этого искусства появились почитатели и во Франции, где силуэты вошли в моду, и в других странах.

Изображая силуэты, ребята должны изучить особенности изображения головы в профиль: повороты головы, соотношение лицевой и черепной частей, соотношение головы и шеи. Все это учитель объясняет, используя рисунки черепов и силуэты разных людей.

Рисунок выполняется сначала на обратной стороне черной бумаги, затем вырезается и приклеивается на белый лист. Ребята могут изображать литературных персонажей (правда, они мало читают, и эта тема может оказаться слишком сложной) или своих одноклассников. Из отдельных силуэтов может получиться необычный портрет целого класса.

В оформлении статьи использованы работы учеников гимназии № 1597



Человек — главная тема мирового искусства, но только в портрете он выключается из потока событий и представляется перед зрителем личностью, со своими индивидуальными качествами. Что же делает портрет произведением искусства? Обычно различают внешнее сходство, которое имеет ценность как исторический документ или семейная реликвия, и сходство внутреннее — эстетическое, которое убеждает, что именно таким должен быть портретируемый. Если понимать портрет как список примет, то вряд ли широкому кругу зрителей будет интересно такое произведение.

Художественный портрет, с одной стороны, изображает характер портретируемого, его внутреннее содержание через передачу внешнего облика. С другой стороны, портрет всегда отражает мировоззрение художника как человека своего времени. Академик Д. Лихачев пишет: «Иногда точка зрения, с которой подходят к произведению искусства, бывает явно недостаточна: портрет рассматривают только так: «похож» он или не «похож» на оригинал. Достаточно ли этого? Ведь искать похожести лучше всего в фотографии: все морщинки и прыщики на месте. Что же нужно в портрете, чтобы он был произведением искусства, кроме простой похожести? Во-первых, сама похожесть может быть разной глубины проникновения в духовную суть человека. Это знают и хорошие фотографы, стремящиеся ухватить подходящий момент для съемки, чтобы не было в лице напряженности, связанной обычно с ожиданием съемки, чтобы выражение лица было характерное, чтобы положение тела было свободным и индивидуальным, свойственным данному человеку. От такой «внутренней похожести» многое зависит в том, чтобы портрет или фотография стали произведениями искусства. Но дело еще и в другой красоте: в красоте цвета, линий, композиции».

Для передачи этой «внутренней похожести», внутренней сути художник каждый раз ищет новые художественные средства, новый художественный язык.

У древних народов существовало суеверное предубеждение против портрета, основанное на представлении, будто живая душа человека переходит в нарисованное изображение. Но на самом деле во время работы над портретом плененной оказывается душа портрета. Благодаря этому «рука» художника легко узнается в его работах.

Альфонс Доде (французский романист и драматург XIX века) остроумно обобщает: «Художник, обладающий длинным носом, стремится удлинить носы во всех портретах, которые он пишет». Именно поэтому портреты одного и того же человека, выполненные разными художниками, могут различаться по передаче внутреннего мира.

Художники создавали портреты либо по заказу — для частных лиц и для общественных организаций, либо из собственного интереса или привязанности к модели. Портреты могут являться важными государственными или семейными знаками, создающимися для увековечения памяти изображенного.

Важный аспект жанра — «портрет и время». Хороший портрет это не только суждение о конкретном человеке, но и представление об образе жизни людей определенной эпохи, их идеалах и взглядах. Концепция личности в портрете находится в сложной зависимости от мировоззрения, эстетических и социальных идеалов своего времени.

Материалы к уроку по теме «Портрет» вы найдете на диске-приложении к № 8/2011



Портреты в цвете



ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

Выходит два раза в месяц

РЕДАКЦИЯ

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

НА ОБЛОЖКЕ:

САЛЬВАДОР ДАЛИ. Исчезающие образы. Фрагмент

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКССЫ:

32584 (по каталогу «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»), 79067 (по каталогу «Почта России»)

Газета распространяется по подписке

Цена свободная
Тираж 5000 экз.
Тел. редакции: (499) 249-3410

Тел./факс: (499) 249-3138

E-mail: artred@1september.ru

Сайт:

art.1september.ru

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № 77-7241 от 12.04.01

в Министерстве РФ по делам печати

Подписано в печать: по графику 02.03.11, фактически 02.03.11

Заказ №

Отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат»

ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165

Тел./факс: (499) 249-3138

Отдел рекламы: (499) 249-9870

Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

Телефон: (499) 249-4758

E-mail: podpiska@1september.ru

Dr.Web®

Антивирус

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

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: Артем Соловейчик (генеральный директор)

Коммерческая деятельность: Константин Шмарковский (финансовый директор)

Развитие, IT и координация проектов: Сергей Островский (исполнительный директор)

Реклама и продвижение: Марк Сартан

Мультимедиа, конференции и техническое обеспечение: Павел Кузнецов

Производство: Станислав Савельев

Административно-хозяйственное обеспечение: Андрей Ушков

Педагогический университет: Валерия Арсланьян (ректор)

ГАЗЕТЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

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



Достаточно ли педагогу только знаний в своей предметной области для ощущения своей профессиональной компетентности? Конечно, нет. Ведь учитель не простой транслятор информации. Ежедневно ему приходится решать еще множество задач: вести диалог с учащимися, создавать у них положительную мотивацию на активное усвоение учебного материала, разрешать конфликтные ситуации, выстраивать отношения с коллегами и родителями детей и др. Как правило, мы привыкли решать эти задачи интуитивно, методом проб и ошибок, опираясь на свой опыт. Но к настоящему времени в смежных областях знаний накоплен достаточно большой арсенал средств, которые помогают любому специалисту справляться с различными проблемами более эффективно и с меньшими затратами сил. А главное, с наименьшими потерями для своего психологического состояния – без стрессов, депрессий, нервного напряжения. Но всем этим методам не учат в педагогических вузах. Их можно почерпнуть только из каких-то дополнительных источников. Сейчас совершенно очевидно, что каждый высококвалифицированный специалист нуждается еще и в знаниях из области психологии, менеджмента, экономики, информационных технологий и др.

Все процессы, которые происходят в нашей жизни, тесно связаны и влияют друг на друга. Конфликтная ситуация на работе может сказаться на отношениях в семье, а проблемы в личной жизни отражаются на успешности в профессиональной деятельности. Любая проблемная ситуация сопровождается определенными переживаниями (обида, злость, разочарование и т.п.), что может привести к проблемам со здоровьем. Если человек владеет навыками разрешения таких ситуаций, то он их успешно преодолевает, становится сильнее, если не умеет разобрататься в себе и возникшей проблеме испытывает чувство беспомощности и разочарования в себе и других.

В этом году нашими авторами подготовлены **модульные курсы**, которые напрямую не связаны с профессиональной деятельностью педагогов, но косвенно, опосредованно помогут им повысить свою профессиональную компетентность и качество жизни в целом.

Все модульные курсы можно объединить одной общей темой – **«Навыки личной эффективности»**. В результате изучения этих материалов вы получите новые знания и умения, которые позволят вам:

- лучше понять себя и других людей;
- увидеть причины возникновения стрессовых состояний и преодолеть их последствия;
- понять психологические причины возникновения различных заболеваний и сохранить свое здоровье;
- построить конструктивные отношения с учащимися и их родителями, коллегами и администрацией, с друзьями и близкими;
- оптимизировать свою деятельность, распределяя все дела таким образом, чтобы успевать выполнить все, что запланировано;
- создать свой имидж и построить презентацию на уроке;
- освоить методы самоподдержки в проблемных жизненных ситуациях и др.

Авторы модульных курсов предлагают большой объем практических рекомендаций, которые позволят каждому слушателю освоить предложенные методы и технологии.

Нормативный срок освоения каждого модуля – 6 часов. Начать обучение на модульном курсе можно в любой момент. Для этого необходимо подать заявку, оформить весь пакет документов и оплатить обучение. После этого каждый слушатель получает учебные материалы. Если по окончании вы успешно выполните контрольную работу, то вам будет выслан сертификат об освоении модуля. Все материалы интересны и содержат

Перечень модульных курсов, которые подготовлены или планируется разработать в этом году:

1. **Тайм-менеджмент**
(навыки управления временем).
2. **Тайм-менеджмент для детей**
(как научить детей рационально распределять свое время).
3. **Профессиональное выгорание.**
4. **Стресс-менеджмент**
(как преодолеть стрессовые ситуации).
5. **Как выиграть в конфликте?**
(навыки эффективного поведения в конфликтной ситуации).
6. **Как противостоять психологическому давлению?**
7. **Как сохранить свое здоровье?**
8. **Имидж и самопрезентация.**
9. **Искусство договариваться**
(как понять других людей и донести свою точку зрения).
10. **Навыки работы на компьютере**
(для начинающих).

много практических рекомендаций, поэтому могут послужить такой «настойной книгой» для каждого человека, у которого есть потребность и желание заниматься самообразованием и качественно изменить свою жизнь.

В прошлом году Педагогический университет «Первое сентября» получил новую лицензию (77 № 000349, рег. № 027477 от 15.09.2010).



Подать заявку на модуль можно на сайте Педагогического университета «Первое сентября»: <http://edu.1september.ru>

Годовая подшивка газеты «ИСКУССТВО» на компакт-диске

ПОЛНАЯ ПОДБОРКА МАТЕРИАЛОВ ЗА 2010 ГОД ПОВТОРНЫЙ ТИРАЖ ПОДШИВОК ЗА 2006, 2007, 2008 И 2009 ГОДЫ

А ТАКЖЕ ТЕМАТИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ И ПОДШИВКИ ДРУГИХ ГАЗЕТ ИД «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»



Удобная система навигации и поиска: материалы можно выбрать по тематике, рубрике или по номеру газеты.

Для пользователей любого уровня: включи и работай — не требуются установка и место на винчестере.

Компакт-диск пригоден для работы на компьютерах даже устаревшей конфигурации (Windows-95 и выше).

Стоимость диска включает доставку. Рассылка производится только на территории РФ.

КУПОН ЗАПОЛНЯЕТСЯ ПЕЧАТНЫМИ БУКВАМИ!

ФАМИЛИЯ

ИМЯ

ОТЧЕСТВО

ИНДЕКС АДРЕС

	2003 г.	2004 г.	2005 г.	2006 г.	2007 г.	2008 г.	2009 г.	2010 г.
Цена за один диск с доставкой	299 руб.	299 руб.	299 руб.	299 руб.	399 руб.	399 руб.	499 руб.	699 руб.
Английский язык	x	x	x	x	шт.	шт.	шт.	шт.
Библиотека в школе	x	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Биология	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
География	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Дошкольное образование	x	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Здоровье детей	x	x	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Информатика	x	x	x	x	x	x	x	шт.
Искусство	x	x	x	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
История	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Классное руководство и воспитание школьников	x	x	x	x	x	шт.	шт.	шт.
Литература	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Математика	x	x	x	x	x	x	шт.	шт.
Начальная школа	x	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Немецкий язык	x	x	x	x	шт.	шт.	шт.	шт.
Русский язык	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Спорт в школе	x	x	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Управление школой	x	x	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Химия	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.
Французский язык	x	x	x	x	шт.	шт.	шт.	шт.
Школьный психолог	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.	шт.

ЭТИ ДИСКИ МОЖНО ПРИОБРЕСТИ:

- заполнив купон и отправив его в конверте с пометкой «Книга — почтой» по адресу: ИД «Первое сентября», ул. Киевская, д. 24, г. Москва, 121165
- заказав по телефону: (499) 249-47-58
- заказав по электронной почте: podpiska@1september.ru
- заказав на сайте: www.1september.ru

ТЕМАТИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ

- Цена за один диск с доставкой – 399 руб.
- Газета «Начальная школа» «50 лет системе Л.В. Занкова» ___ шт.
 - Газета «Школьный психолог» «Тренинг в теории и на практике» ___ шт.
 - Газета «Школьный психолог» «Тест со всех сторон» ___ шт.
 - Газета «Литература» «Консультации по темам экзаменационных сочинений» ___ шт.

Цены действительны до 31 августа 2011 года