

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS LONGA

№ 9 (465) УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО
1–15 мая 2011 Подписные индексы: **32584** (по каталогу «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»), **79067** (по каталогу «Почта России»)



ТЕМА НОМЕРА

Жорж
СЁРА

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Проникновение в тайну

П. КУЗНЕЦОВ
Спящая в кошаре
1911



П. КУЗНЕЦОВ
Натюрморт с тарелкой,
чашкой и кувшином
1910-е



П. КУЗНЕЦОВ
Ковровщицы
1912

П. КУЗНЕЦОВ
Голубой фонтан
1905

Вышивки сюзане
XIX в.

«Я стремился к этим сверкающим, обожженным солнцем красным кремнистым скалам, к обрывам над реками и долинами, к террасам и кишлакам», — писал художник Павел Кузнецов (1878–1968), осуществивший свою мечту — проникнуть в тайну жизни на Востоке. На выставке «Павел Кузнецов. Путешествие в Азию» в галерее «Пронун» представлены живописные и графические работы Кузнецова и среднеазиатские ткани из коллекции Таира Ф. Таирова.

Умело расставленные на выставке акценты, яркие сопоставления позволяют ощутить, как под влиянием Востока менялась пластическая манера художника, рождалась система заимствований мотивов среднеазиатских тканей, как появлялись новые композиционные и колористические решения, новая трактовка пространства и явно усиливалась декоративность.

Необычайно хороши среднеазиатские мужские халаты и женские платья-рубашки куйлик из традиционных полосатых тканей. Туникообразный покрой этих одеяний не случаен и определяется природно-климатическими и бытовыми условиями. Края бортов одежды обшиты узорной вышивкой или плетеной тесьмой — своеобразный магический оберег, защищающий от злых духов и болезней.

Платья и халаты шились из тканей с полосатым узором ярких расцветок: фиолетового, синего, розового, изумрудного. Коллекционер Таиров называет старинные шелковые халаты «застывшими мгновениями». И платья, и халаты воспринимаются как нечто целостное, возможно, потому, что всё в них хорошо продумано и они сделаны специалистами. В изготовлении нарядов принимали участие различные мастера: красильщики, люди, определяющие



цвет полос, их ширину и размещение на ткани, знатоки традиционных узоров.

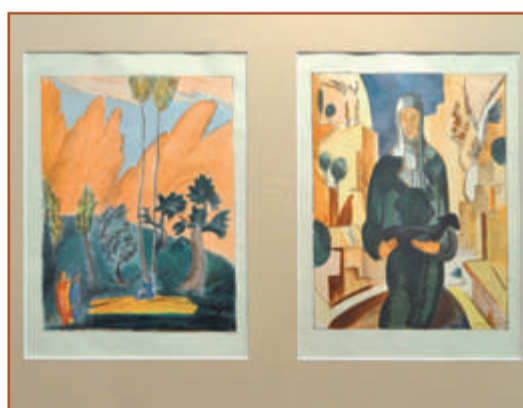
Не меньшее восхищение на выставке вызывают пояса, тибетейки с изощренным орнаментом и сюзане — вышитые шелком узорчатые панно, неотъемлемая часть узбекского жилища. Их прихотливые орнаменты имели магический смысл. Их назначение — приносить в дом спокойствие.

Родившийся в Саратове, Кузнецов учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А.Е. Архипова, К.А. Коровина, В.А. Серова. Там он познакомился с единомышленниками, которые позже вошли в объединение «Голубая роза» (1907). В редакции журнала «Золотое руно» он встречается с поэтами-символистами А. Белым, В. Брюсовым, с художниками Н. Сапуновым, Н. и В. Милиоти, А. Араповым.

Кузнецов являлся одним из организаторов художественного объединения «Голубая роза», был также членом других объединений — «Мир искусства», «Союз русских художников», «Четыре искусства». В 1903–1905 гг. он, один из крупных представителей символизма, создал серию «Фонтанов» — тонких, трепетных фантастических композиций, преобразующих реальные образы. Но с кризисом символизма застойные черты обнаружили и в его творчестве. И тогда он отказывается от переусложненной символистской образности и после путешествия в Заволжские степи (1907–1908) и Среднюю Азию (1911–1912) открывает для себя мир Востока с его мудростью, поэтикой, особым постижением всеобщих законов бытия. Он очистил свою палитру, нашел емкие, лаконичные, ясные решения.

На выставке хорошо ощущается этот странный эффект перемещения из пространства зала, где свободно развешаны среднеазиатские ткани и одеяния, в пространство картин Кузнецова, на которых они изображены («Спящая в кошаре»). В работах художника отсутствует чрезмерность, переизбыточность узоров тканей и вышивок, нет резких, кричащих тонов, в них ощущается пластическая ясность рисунка.

Его полотна уводят в хрупкий мир мечты («Вечер в степи»). Кажется, что реальное действие останавливается и превращается в бесконечно повторяющийся символ («Стрижка овец»). Основные мотивы его творчества — извечные основы бытия: материнство, труд и природа.



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Дети В ИСКУССТВЕ

Л. КЭРОЛЛ
Сестры Лидделл:
Эдит, Лорина и Алиса
1859

На выставке «Детство, отрочество, юность» в ГМИИ им. А.С. Пушкина представлено 160 произведений — живопись и фотография из одиннадцати зарубежных и восьми отечественных музеев. Исследуется не только большая временная пласт — интерпретация детской темы от младенчества до юности, не только взгляд художников разных эпох (от Возрождения до наших дней) и национальностей, но и изменение отношения к детям на протяжении столетий. Вот изображение конкретного младенца с румянцем на щеках «Спящее дитя» Бернардо Строцци. А на картине П. Ярошенко «Старое и молодое» (1881) привлекает внимание фигура молодого человека, вдохновленного какой-то идеей.

Выставка позволяет до некоторой степени проследить эволюцию изображения детей на картинах: от презентации детей как маленьких взрослых (А. ван Дейк. «Дети короля Карла I») до подчеркивания в них не свойственных взрослым невинности, непосредственности. И разумеется, тонко акцентируются происходящие в детях психологические и эмоциональные изменения (В. Серов. «Дети», 1899).

До середины XVIII века доминировала следующая установка: дети изображались как имеющие недостатки маленькие взрослые, нуждающиеся в исправлении и дисциплине. На картинах дети одеты, как взрослые, с теми же жестами, которые демонстрируют их достойное уважения положение в обществе. И одеты дети на таких портретах в одежде во взрослом стиле.

Отношение к детству изменилось в эпоху Просвещения, что отразилось и в искусстве. Дети превратились в нечто бесполое, физически нейтральное и психически неинтересное. Родился «романтический» ребенок, заставляющий людей забывать о сложных аспектах взрослой жизни. Дети превращаются в символы наивности и невинности. На них взрослые могут проецировать свои надежды, мечты и идеалы.

Вскоре «романтический ребенок» стал общепринятым стандартом как идеал, в котором высоко ценили телесность, что внедрялось в разные художественные контексты. В полотнах старых мастеров при изображении детей копировались физические качества взрослых персонажей, предпринимались попытки скрыть расцветающую сексуальность (ван Дейк).

Облегчает зрителям ориентацию в этом сложном и притягательном мире детства, увиденном глазами художника, условное разделение произведений на девять разделов: «От мифа к истории», «Первые шаги», «Дети без детства», «Художник как ребенок»... В каждом разделе есть нечто увлекательное и познавательное. Среди полотен на мифологические сюжеты — Л. Спада. «Давид и Голиаф» (1612), Ф. де Сурбаран. «Младенец Христос».

Постепенно зритель, как и художник, все больше погружается в мир детства, стремится понять чувства, радость и боль ребенка, сочувствует его страданиям, прослеживает, как дети включаются в жестокий взрослый мир (Л. Кнаус. «Первый барыш»; Петер Фенди. «Возвращение отца», 1836).

Выставка демонстрирует и разные типы портрета: живой и непосредственный портрет дочери Рубенса. Можно обнаружить, как художники погружаются в мир детей. Венецианов и Кустодиев в своих работах прослеживают осознание важности каждого события в жизни ребенка.

Тема детской уникальности раскрыта на выставке как проявление ярких творческих способностей детей (П. Чистяков. «Мальчик, играющий на скрипке», 1869).

Чрезвычайно любопытным оказался фотографический раздел. Порой возникало впечатление, что фотография в большей степени гарантирует наивность в интерпретации детской темы, чем живопись и скульптура. Фотография была страстным увлечением Льюиса Кэрролла, его практикой и развлечением. Его длительная



карьера фотографа совпадает с золотой эрой фотографии XIX века. Как и большинство фотографов его времени, Кэрролл любил альбуминовые отпечатки из-за их гладкой поверхности и богатства тональных оттенков. Возможно, детская тема — самый любимый его сюжет.



Ф. ДЕ СУРБАРАН
Младенец Христос
1635–1640

В его блистательных фотографиях прослеживается связь с литературой, театром, фантазией, снами, отражается детская наивность и власть воображения.

А. ЛИПОТТА
Из серии фотографий
«Футбол»
1954

Современные фотографы, участники выставки, работают с компьютерными программами. Глядя на их произведения (в частности, снимки Кристофа Кларка, Джулии Блэкмон), задаешь себе вопрос: где кончается окружающий нас мир и начинается виртуальная реальность?

А. ВАН ДЕЙК
Трое старших детей
короля Карла I
Английского
1637

Блэкмон использует цифровые трюки и техники, чтобы исследовать жизнь детей в современной американской семье. В результате реализм мгновенно схваченных сценок сочетается с сюрреалистическими чертами в духе Дали («Высокий стул»).

Серия фоторабот немца Акима Липотты посвящена чемпионату мира по футболу 1954 года, в котором Германия впервые стала победителем. И дети во всех дворах стали играть в футбол. Разные любопытные детские футбольные ситуации фотограф разыграл в своих снимках мастерски.

Б. СТРОЦЦИ
Спящее дитя
1607



Л. КНАУС
Первый барыш
1878

ДЖ. БЛЭКМОН
Подброшенный
младенец
2009



Анастасия
ЛОСЕВА,
учитель МХК школы № 1199,
Москва

Переводим слово в образ

Перед вами семь описаний известных картин русских художников XIX века. Ваша задача — перевести слово в образ, то есть понять, о каких произведениях идет речь.

ЗАДАНИЯ:

- Рассмотрите картины и прочитайте описания.
- Поставьте в кружок у картины цифру соответствующего описания.

1 «Пункт избрал в *Strada dei Sepolcri*... Декорацию сию я взял всю с природы, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиной, чтобы видеть часть горы как главную причину, без чего было ли бы похоже на пожар? По правую сторону помещаю группу матери с двумя дочерьми на коленях (скелеты сии найдены были в таком положении)».



5 «Достоинство картины, по моему мнению, в том, что она правдива (реалистична, как говорят теперь) в самом настоящем значении этого слова. Христос не такой, какого бы было приятно видеть, а именно такой, каким должен быть человек, которого мучили целую ночь и ведут мучить... Наместник же является в своей чиновничьей самоуверенности, вроде наших сибирских губернаторов».

6 «На первом плане — речка, через нее бревенчатый мостик... на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве... А вдаль догорает вечерняя заря. И почему-то стало казаться, что эти самые облачка... и лес, и поле видены давно и много раз, и захотелось... идти, идти и идти по тропинке, и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного».



2 «Увлеченный высокими красотами Св. Златоуста... я решился в этой картине изобразить смысл одной из его проповедей... показать степень ее действия на различные характеры, на бедность и богатство, на юность и старчество, хотел выразить двойное понимание ее, бедные слушают с упованием... богач заснул в креслах... а его жена занимается светским разговором. Священник, указывая одной рукой на небо, обещает надежду одним, другою рукою указывая на богача, говорит о наказании, ожидающем злых».

3 «А дуги-то телеги... это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь — это самое важное во всей картине. На колесах-то грязь. Раньше Москва не мощеная была — грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо...»

4 «Из нуля форм путем сдвигов и поворотов рождается новая форма усложненного построения».



7 «N, бывши занят исполнением картины... не позволял себе делать ничего без природы. Начиная от платья невесты, нарочно для этого заказанного, до малейшей безделицы, входившей в состав картины, все покупалось или бралось художником напрокат для моделей. Вскоре при совершенном окончании картины один из ближайших друзей художника, знавший его небольшие средства к жизни, посетил его, но пришел в немалое удивление, застав N за обеденным столом с только что откупоренной бутылкой шампанского... «Ба! Что за роскошь?» — вскричал гость. «Уничтожаю натурщиков», — отвечал художник, указывая на скелетики двух съеденных селедок и наливая стакан шампанского приятелю».

ОТВЕТЫ НА ВИКТОРИНУ, ОПУБЛИКОВАННУЮ В № 3/2011:

1. Рембрандт. «Ночной дозор»; 2. Рубенс. «Вирсавия»; 3. Перов. «Тройка»; 4. Босх. «Фокусник»; 5. Мане. «На балконе»; 6. Ренуар. «В кафе»; 7. Брюллов. «Всадница»; 8. Гоген. «Натюрморт с тремя щенками»; 9. Веласкес. «Менины»; 10. Джотто. «Возвращение Иоакима к пастухам»; 11. Тициан. «Венера Урбинская».

Оксана
ЛОКТЕВА,
кандидат педагогических наук,
учитель МХК школы № 1905

Елена
НОЗДРЯКОВА,
учитель МХК лицея № 1575,
Москва

Парадоксы простоты

Предмет МХК — самый своеобразный и неповторимый среди других школьных предметов. Порой мастерство его создания и проведения кажется не постижимым. Просто перечислил факты — урок засушен, дал волю чувствам — получилось что-то околону научное и неконкретное. Как выдержать умный и гармоничный паритет между мыслями и эмоциями, как суметь рассказать о главном? Добавим к этому огромную долю индивидуальной составляющей, и создание урока, его проведение, а также контроль за ним покажутся почти невозможными.

Постараемся показать вполне реальные критерии урока МХК, выраженные в простых графических структурах. Чем проще образ урока, чем понятнее его критерии, тем доступнее станет его создание для преподавателей, ведущих этот предмет. Представим образ урока в виде трилистника, определив три его главные составляющие.



Лейтмотив

Лейтмотив — это то главное, на что будет работать материал, методика, форма проведения занятия. Лейтмотив — ядро урока. Если не будет лейтмотива, то незачем проводить урок, он становится простым перечислением никому не нужных фактов. Лейтмотив — стекло, через которое урок окрашивается в тот или иной цвет. Он становится черным и трагическим, если речь идет о смерти и разрушении собственной личности; оранжево-желтым, радостным, счастливым, если мы говорим о любви, взаимопонимании и гармонии внутри себя; фиолетовым или белым, если мы затрагиваем какие-то мистические, таинственные темы; разноцветно-радужным, если открываем в себе что-то новое, творческое, брызжащее фантазией и вдохновением.

Урок может быть любого цвета, только не серым и равнодушным, как не может быть человек безразличным к самому себе, к проблемам, которые его лично затрагивают.

● **Первая составляющая лейтмотива — психологическая** (поднимаются вопросы, затрагивающие личные интересы ребенка).

Материал урока должен быть освещен идеей, решение которой важно для детей определенного возраста. По сути, это философские вопросы, которые всегда поднимаются авторами произведений искусства. Их надо адаптировать к возрасту ребенка, чтобы создать возможность для обдумывания, для работы мысли.

Например, на уроке по теме «Этруски» может возникнуть тема смерти и естественности ее прихода по истечении радостной, наполненной жизни. На занятии по «Божественной комедии» Данте появляется возможность затронуть тему о понимании греха современным обществом и отдельно взятым человеком. На уроке по теме «Эллинизм» можно поговорить об одиночестве

и эмоциях, бушевающих человека, который остался один.

Как мы видим, с помощью психологической составляющей урока нащупывается животрепещущая точка для данного возраста в каждой теме и появляется возможность раскрыть ее.

Изучение произведений искусства само по себе мало что дает, но с их помощью мы можем открывать для себя что-то очень значительное. Необходимо каждый раз нащупывать эту важную тему, тему личности, которая так или иначе раскрывается в произведениях искусства. Об этом и говорить с детьми, опираясь на произведения искусства.

В качестве примера можно привести раздел о языческих божествах. Тема урока «Макошь — богиня плодородия». Зачем эта тема детям в 8-м класса со всей атрибутикой, символикой языческой богини? Попробуем выявить лейтмотив: «Какой должна быть женщина?». Проведем предварительный анонимный опрос: пусть дети на маленьких листочках напишут, какие качества женщины, на их взгляд, актуальны сегодня. Прочитаем эти листочки в классе, а потом сравним, так ли считали язычники или нет. Для восьмиклассниц эти вопросы интересны. Многие из них пытаются уже сегодня понять: кто я, какая я, зачем я. И разговор о роли женщины с ее мягкостью и одновременно твердостью, с ее ролью хранительницы домашнего очага и матери семейства будет нелишним. Чувствуете, как осветилась тема? Теперь она стала значимой, а не проходной с простым перечислением фактов.

● **Вторая составляющая лейтмотива — эмоциональная.**

Есть ряд уроков, на которых не следует обращаться к важным жизненным темам, они освещены чувствами, призваны пробудить эмоциональную сферу, научить любоваться красотой и выражать ее словами. Развитие этого на первый взгляд традиционного умения крайне необходимо: люди сегодня за мельканием кадров боевиков не успевают разглядеть красоту и порадоваться ей. А потому красота просто уходит из нашей жизни, оставляя пустоту и равнодушие, скуку дня сегодняшнего и грядущего. Воздействовать на эмоциональную сферу ребенка, попытаться узнать о его чувствах, связанных с произведением искусства, — одна из первейших задач урока МХК.

Практически на любом уроке можно уделить этому время, но есть темы, которые требуют максимума внимания к отработке такого лейтмотива: «Искусство барокко», «Искусство классицизма», «Искусство модерна», «Живопись и музыка романтизма», «Основные черты импрессионизма в живописи и музыке».

Чтобы было понятнее, как проводить анализ, рассмотрим схему разбора произведения искусства для определения его истинности. Если произведение обладает хотя бы двумя критериями из представленных на схеме, его можно считать истинным.

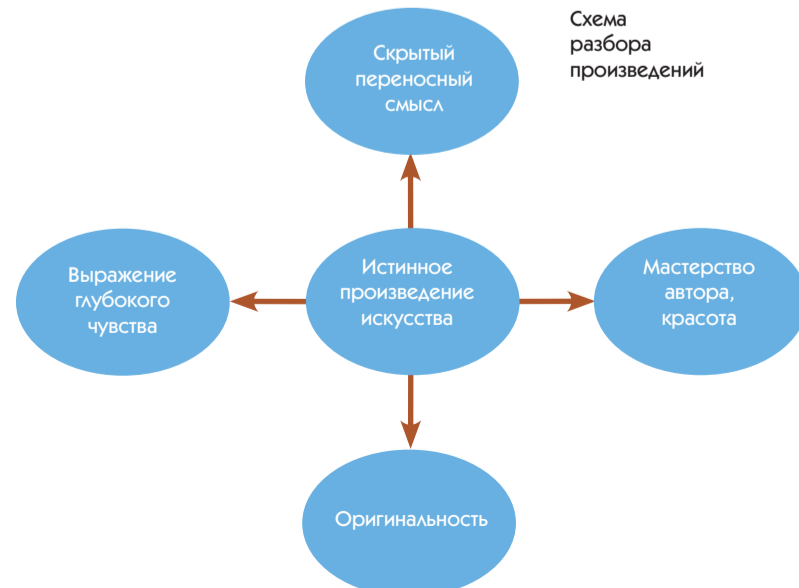


Схема разбора произведений

Схема позволяет с помощью четко выделенных критериев анализировать любое произведение искусства. Как мы видим, два критерия: чувство и красота — необходимы при анализе, а значит, без них невозможно определить истинность произведения искусства. То, что истинно, всегда затрагивает чувства и чаще всего красиво в той или иной степени.

Следующие вопросы могут предшествовать беседе с детьми:

- Это произведение искусства считалось красивым в первобытную эпоху, сейчас нам кажется по-другому. Давай подумаем, почему?
- Какие чувства ты испытываешь, рассматривая это произведение искусства? Постарайся подробно их описать и объяснить нам, ведь то, что чувствуешь ты, интересно всем нам.
- Подбери ассоциации к чувствам, выраженным данным произведением искусства: с какой музыкой, цветом, словом, жестом, позой его можно сравнить?

● **Третья составляющая — связь с произведениями искусства XX века.**

Почему это важно? Для современных детей искусство XX века ближе, интереснее и понятнее, нежели искусство других эпох. Например, после изучения крито-микенской культуры мы предлагаем ассоциативно сравнить произведения современного декоративно-прикладного искусства с творчеством жителей Крита и Микен, доказать их похожесть на образном уровне (напоминает циклопическую кладку, радостный критский цвет, монолитность Микен, изящество изогнутой плавной линии).

Образцы современного декоративно-прикладного искусства, ассоциирующиеся с творчеством жителей Крита и Микен



Перед началом изучения мифов о Зевсе и дорического ордера мы просматриваем современную печатную рекламу с целью выявления предпочитаемых в обществе качеств мужчины, а потом сравниваем их с качествами, идеальными для мужчины Древней Греции.

Изучая толос в Микенах, мы рассказываем о современных электронных толосах, которые позволяют вести трансляцию разговора с улицы одного города на улицу другого.

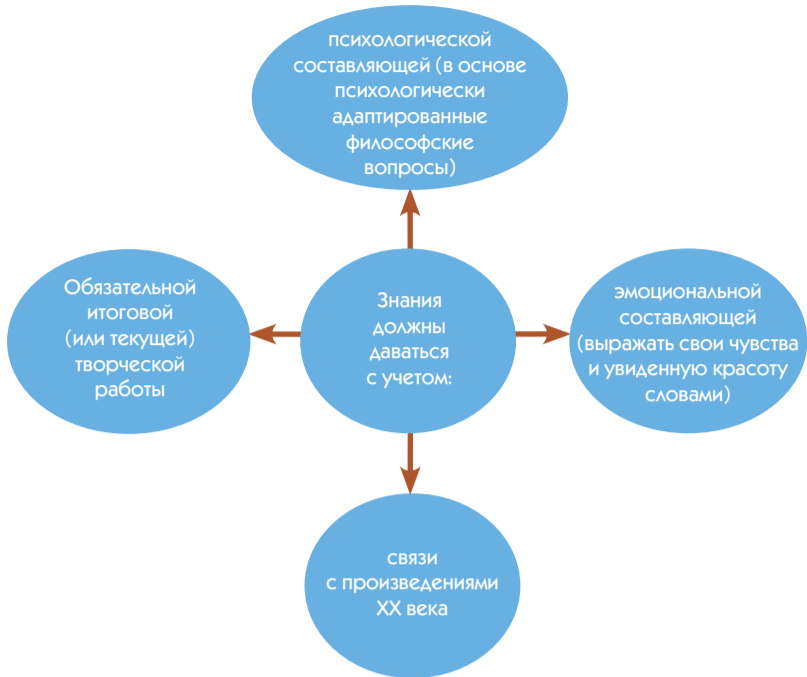
Провести аналогии и придумать связи довольно легко, надо только попробовать это сделать.

● **Четвертая составляющая — создание творческих работ.**

Полученные на уроке знания в области искусствознания, философии должны находить воплощение в самом искусстве, а это значит, что надо предоставлять возможность детям создавать работы в различных видах искусства: литературе, живописи, графике, скульптуре, ДПИ. Это позволит не только закрепить материал, но и по-новому увидеть изученное.

Подведем итоги:

- Лейтмотив — необходимый элемент урока, который может быть выражен в простом графическом образе.
- На уроке должен быть использован хотя бы один из видов лейтмотива, иначе это уже не урок МХК, а простое перечисление фактов.



СТРУКТУРИРОВАНИЕ

Уроку искусства, пожалуй, как никакому другому, необходима структура:

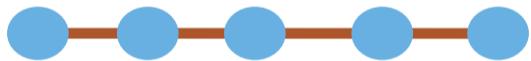
- структура фактов,
- структура урока,
- структура в тетради,
- структура в вопросах контроля.

Постараемся продумать структуру занятия, тогда, наполняя ее определенным содержанием, мы получим жесткий каркас того минимума, который должен быть усвоен учеником. А значит, это будет тем параметром знаний, который мы можем проверить.

Идею структурирования материала возьмем у автора книги «Технологии создания тренинга» Елены Сидоренко. Автор выделяет в тренинге несколько «горячих точек» и выстраивает их в виде точек в углах созданного ей графического образа. Она получает модель тренинга и опорные точки опроса.

«Змейка»

На уроке «горячие точки» — это факты, которые надо изучить. Если факты связаны друг с другом и один вытекает из другого, то наша графическая схема может быть названа змейкой. Каждый овал — это факт, который будет раскрыт на уроке (лучше взять не больше 4–5 фактов, чтобы успеть их закрепить).

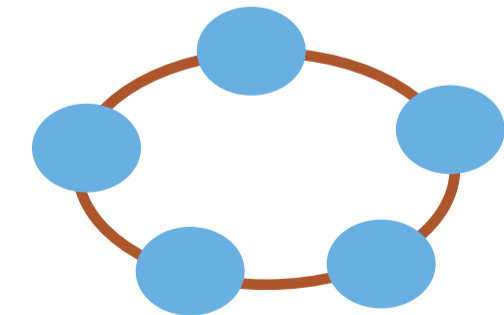


Если у ребят в тетради появится такая «змейка» с конкретными фактами, то будет легко повторить материал и дополнить структуру, ставя стрелки от каждого овала и расширяя то или иное понятие.

Перед учителем тоже все факты налицо — можно попросить перечислить их, можно предложить определить связи между фактами: даются первый и последний овалы, остальные факты и связи выстраивают дети с помощью учителя на уроке или вспоминают в процессе контроля и закрепления.

«Бусы»

Размер овалов и их цвет можно варьировать, выделяя главный факт размером или цветом. Если факты не связаны между собой, но при этом создают представление о культуре того или иного народа, то получается графическая концепция — бусы.

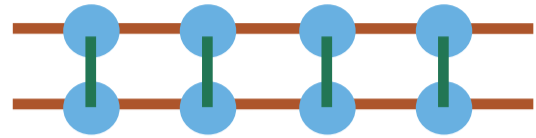


Чем «тяжелее» каждая бусина, то есть чем больше доказательств, аргументов, примеров приведет ученик, тем более «дорогими» станут бусы. Если ученику захочется расширить тему, добавить новые факты, наше ювелирное изделие станет «более дорогим», а значит, и оценка будет соответствующая.

Схема дает возможность увеличивать объем знаний как в пределах каждого овала, так и в пределах бус, создавая вектор дополнительных фактов.

«Рельсы и шпалы»

Если на уроке сравниваются две культуры по определенным параметрам, то возникает новая графическая концепция — рельсы.



Каждый кружок — это факт, «рельса» — событие или культура, которая их объединяет, «шпалы» — сравнение фактов, выявляющее их схожесть. При контроле легко проверить: дана одна «рельса» — подбери другую; даны две «рельсы» — подбери «шпалы» (напиши, в чем схожесть). Даны «рельсы» и «шпалы» — вспомни и допиши факты.

«Лесенка»

При изучении периодов и этапов легко пользоваться графической концепцией лесенки. Она зримо дает представление о роли каждого этапа, кроме того, на лесенке удобно располагать различные произведения искусства, чтобы они связывались с определенным периодом. Например, периоды Древней Греции:



Эта графическая концепция позволяет варьировать цвета.

- Гомеровский период — люди только осваиваются на земле, начинают обрабатывать ее, возделывать. Зеленый цвет символизирует слитность с природой.
- Архаика — начинается колонизация, синий соответствует цвету моря. Для колонизации нужны сильные люди, развивается агональность и т.д.
- Классика — венец, красный, как цвет победы.
- Эллинизм — шаг назад, размытый оранжевый, жизненные силы еще есть, но их не хватает на всю империю Александра Македонского.

Эта схема позволяет варьировать и длину прямоугольников — это будет говорить о длительности периода.

Таким образом, концепция может стать спорным при изучении и основой для повторения.

Мы рассмотрели несколько самых распространенных графических концепций, образ которых должен помочь учащимся в структурировании материала, а учителям — в организации опроса.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ КОНСТРУКТОР

Итак, лейтмотив урока выбран, факты выстроены и уложены в концепцию. Но урок будет скучным, если изложение материала предста-

вить в однообразной форме. Выделим в концепции те факты, которые будут предложены детям в виде игр, интересных приемов и методов.

Поможет нам в выборе тех или иных способов пособие «Педагогический конструктор». Пособие состоит из 155 карточек, на каждой из которых помещена отдельно взятая игра, прием, метод.

Все игры разделены на пять групп:

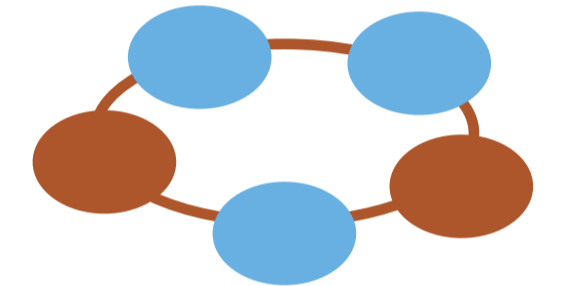
- работа с текстом,
- закрепление и контроль,
- практические приемы,
- работа с наглядным материалом,
- разминки.

Как видно из перечисления, спектр игровых приемов и методов широк и может быть использован на любом этапе урока. Приемы, касающиеся особенностей МХК, помещены на карточки оранжевого цвета (это практические приемы, охватывающие различные типы творческих заданий, и работа с наглядным материалом, чем приходится часто заниматься на уроках искусства).

Каждая карточка имеет кодовую строку, где размещена самая необходимая информация о каждой игре (время проведения; прием, метод или технология; трудозатраты учителя и ученика; авторство), что позволяет быстро найти нужное.

Выделим в структуре урока те факты, которые потребуют от нас применения игровых методов, взятых из «Педагогического конструктора», но при этом будем помнить о том, что более двух-трех игр в урок вводить не стоит.

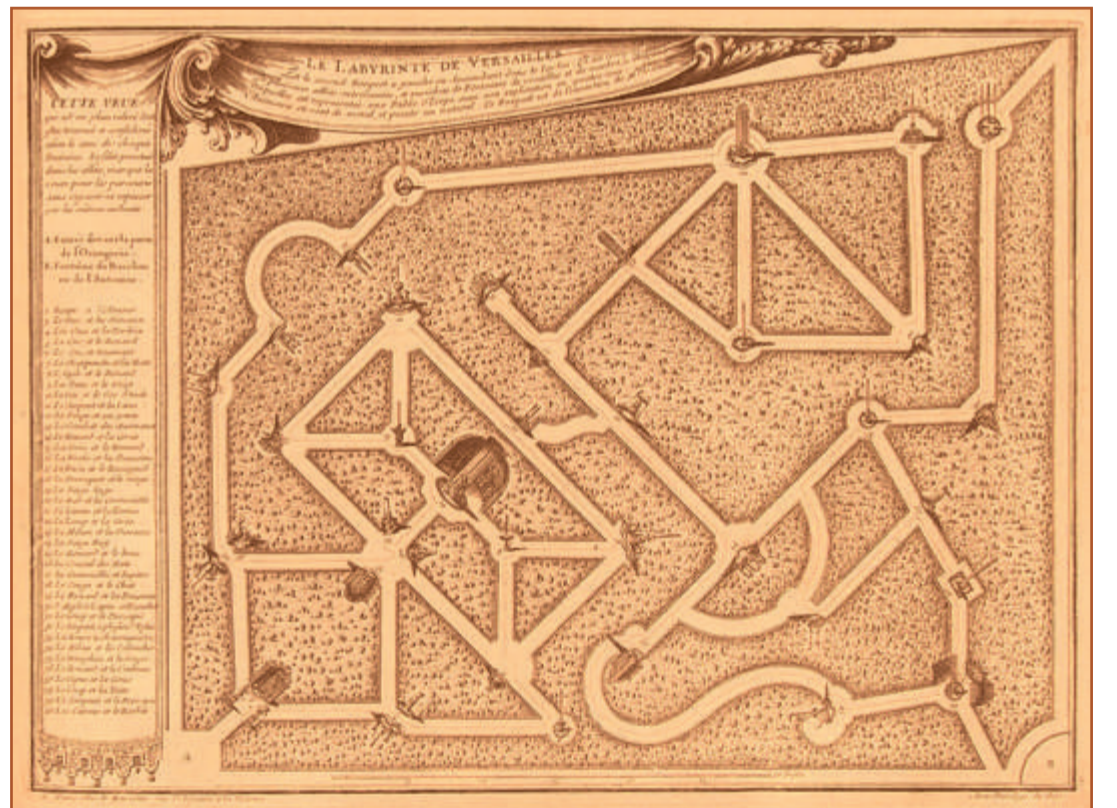
Итак, перед нами структура урока с выделением игровых и интерактивных форм проведения.



Например, при изучении темы «Искусство классицизма» и конкретно Версаля не будем рассказывать о партерах, попросим учеников по группам вписать орнамент в овал, круг, квадрат, треугольник. Вывесим их работы, созданные за три минуты, на доску, поговорим о том, что получилось и что нет. И только после этого покажем шедевры Ленотра, которые теперь, после собственной работы, будут оценены по достоинству. Согласитесь, что игра преобразила урок, сделала его более интересным и запоминающимся. А как насчет того, чтобы из спичек выстроить план анфилады, создать из геометрических фигур, заранее приготовленных учителем, план Версаля? Все эти игры позволят запомнить материал, вызовут чувство удовлетворения.

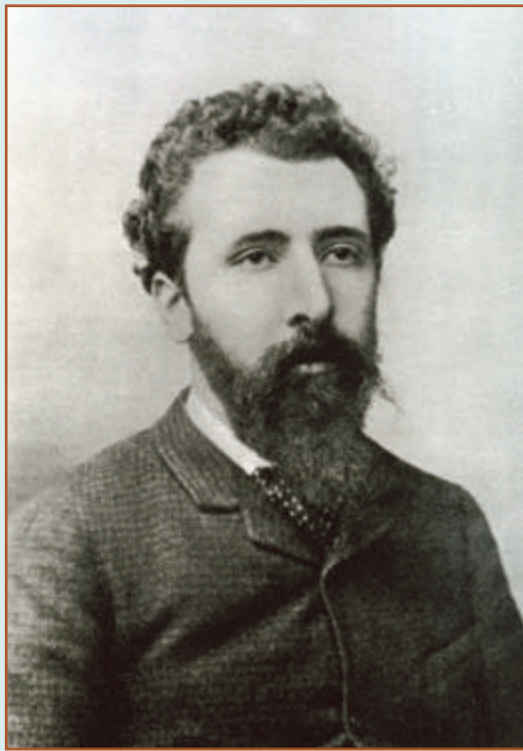
Итак, «скелет» нашего урока готов — мы четко поняли, ради чего дети пришли на наше занятие (лейтмотив), мы структурировали факты, определив для себя и детей точку отсчета в изучении, мы разнообразили урок подвижными, творческими, интерактивными играми. Остается только подобрать иллюстративный материал и вдохнуть в урок жизнь — радостную энергию учителя, который любит свой предмет и тех, кому он готовится его подарить.

П. ГАБРИЭЛЬ
Вид Версальского лабиринта
1-я пол. XVII в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Григорий
КЛИМОВИЦКИЙ

Жорж СЁРА



Великолепный вечный гений
не страшится забвения.
С. МАЛЛАРМЕ

Жорж Сёра угадал призвание своей жизни, став художником. Судьба была немилостива к Сёра, отпустив ему неполных 32 года жизни. Иначе она обошлась с его художественным наследием. Он создал произведения, на которых лежит печать вечности. Метод, им созданный, обновил искусство. Современники поразились его целеустремленности, его непреклонной воле. Он сознательно выстраивал свой творческий процесс, не позволяя себе никаких передышек, шаг за шагом продвигаясь к намеченной цели.

«Он был самым упорным искателем, обладая самой сильной волей, и твердо решил познать неведомое. Он был человеком, способным к абсолютной сосредоточенности, он умел обобщать идеи и с беспощадной логикой синтезировать их, выводить законы из каждого случайного наблюдения и не упускать ни одной мельчайшей детали, которая может дополнить его систему». Это свидетельство Эмиля Верхарна, высоко ценившего уникальное дарование художника и его неповторимую личность.

Точки отсчета

Жорж Сёра родился 2 декабря 1859 года в Париже в семье судебного пристава. К живописи его приобщил дядя по материнской линии Поль О'Монте Февр. Сёра в отличие от своих современников — художников-импрессионистов выбрал трудную дорогу классического образования. В возрасте 15 лет он поступил в муниципальную школу рисунка на улице Пти-Отель, недалеко от родительского дома. Там он познакомился и подружился с Эдмоном Аман-Жаном. В 1878 г. они вместе держали экзамены в Школу изящных искусств, но тогда был принят только Сёра.

Занятия у Анри Лемана — ученика Жана Огюста Доменика Энгра посвящались рисованию гипсовых слепков и штудированию натуры. Для классической школы творчество Энгра имело огромное значение. Он считал линию одним из самых существенных элементов образительного живописного языка, и поэтому цвету в системе академического образования придавалось второстепенное значение, он рассматривался как приложение к рисунку, обучение которому наравне с обучением композиции уделялось особое внимание.

В начале учебы Сёра без сопротивления принимал все академические правила. Это подтверждают многочисленные этюды обнаженной натуры и слепки античных скульптур, выполненные им. Помимо этого Сёра имел огромное желание и возможность заниматься художественным самообразованием. «Большую часть времени он проводил в библиотеке Школы, где рассматривал книги, гравюры и фотографии», — писал о своем друге художник Поль Синьяк.

В 1876 г. вышло в свет третье издание книги Шарля Блана «Грамматика искусства рисунка», которую Сёра впервые прочел еще в ученические годы и заново открыл для себя позже. Внимательный художественный критик и бывший директор Школы Блан, опираясь на традиции живописи XVII века, отстаивал эстетику классицизма. Он заказал для Школы копии фресок Пьеро делла Франчески из Ареццо «Битва Ираклия» и «Обретение и испытание животворящего креста», и копирование этих фресок было включено в обязательную программу обучения. Вероятно, Сёра копировал эти работы, и это научило его ценить манеру исполнения итальянских мастеров.

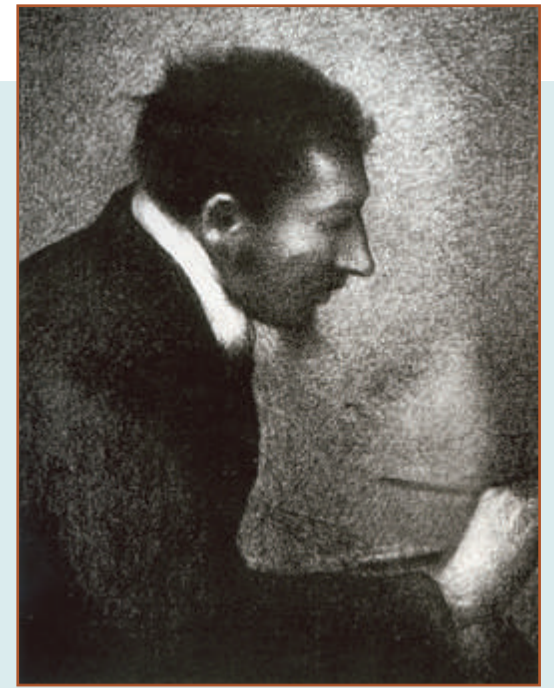
Помимо упомянутых фресок, за обучающие образцы были приняты произведения Энгра и основателя французского классицизма Жака Луи Давида. В них утверждалось первенство линейного рисунка и следование классическому идеалу при изображении человеческой фигуры. Кроме того, являясь теоретиком и в области цвета, Блан рекомендовал выполнять копии с картин Эжена Делакруа, «пылающие краски» которого были противоположны холодным тонам Энгра.

Пытаясь понять тайну цвета, Блан прибегал к тем же приемам, которыми пользуются при толковании музыки. Эта мысль о единстве образного языка при достижении живописной и музыкальной гармонии имела большое значение для творчества Сёра. Блан упоминал также Эжена Шеврёля, закон контраста дополнительных цветов которого Сёра обстоятельно и подробно будет изучать позже.

Ссылаясь на Шеврёля и Делакруа, Блан разработал теорию оптического смещения, согласно которой небольшие мазки, положенные рядом на холст, создают впечатление живой вибрации красочного слоя. Он объяснял принцип оптического смещения на примере росписи купола библиотеки дворца в Люксембурге, выполненной Делакруа между 1845 и 1847 гг. Делакруа смог добиться исключительного по своеобразию колористического решения, используя дополнительные цвета: он не смешивал их на палитре, а наносил красочные мазки на основу рядом друг с другом. Техника крестообразного наложения мазков, которая легла в основу творческой манеры Сёра тех лет, без сомнения, была перенята у Делакруа после изучения росписи плафона в парижской церкви Сен-Сюльпис. Нигде, как писал Бодлер, «колорит Делакруа не был столь блистательно и столь мастерски сверхнатурален».

Так «грамматика Блана» стала для молодого живописца точкой отсчета, подтверждением его размышлений о том, что в основе живописи лежат объективные законы природы. Но эстетика классицизма, присущая школе Блана,

Мать художника
(Сидящая женщина)
1883



была не единственным источником, питавшим творческие поиски Сёра, он, как губка, впитывал идеи и теории современных ему авторов, оказавшиеся весьма плодотворными для становления и развития его таланта.

Первые успехи

В 1879 г. Сёра покидает Школу изящных искусств. В мае того же года он на четвертой выставке импрессионистов впервые увидел картины, которые «открыли ему глаза» на живопись, свободную от неподвижных академических канонов. Вскоре он был призван в армию. Находясь на маршах, занимаясь физическими упражнениями, отбывая наряды, он продолжал размышлять. В редкие минуты досуга он доставал из кармана небольшой блокнотик, приставлял его на ладони и рисовал цветным или черным карандашом своих соседей по казарме.

После окончания годичной военной службы Сёра в ноябре 1880 г. снимает маленькую мастерскую в Париже. Главным его намерением было подвести научное основание под свое творчество. Он упрекал импрессионистов в отсутствии точности, в том, что они никогда не поверяют разумом свои визуальные наблюдения. Сёра не принимал самого принципа импрессионизма — отражать мимолетное.

Он целенаправленно принимается за осуществление первой части намеченной им программы и посвящает себя в основном работе над рисунком. Он изучает контраст черного и белого тонов, стремясь передать в рисунке оттенки света и тени. В работе над рисунками он использует только карандаш и зернистую фактуру бумаги. Эти рисунки — «рисунки живописца» (Л. Синьяк) — являются как бы черными белыми картинами.

Вскоре Сёра достигает большого мастерства в этой области. Мягким черным карандашом Конте он выполняет работы на зерни-



Художник
Аман-Жан — Пьеро
1883. Частная коллекция



Купание в Аньере
1883–1884. Национальная галерея, Лондон

стой бумаге «Энгр», тонко заштриховывая все углубления и оставляя более светлыми выступающие места. Такая техника штриховки создает удивительное богатство светотеневой моделировки и разнообразные нюансы серого тона. В большинстве случаев его рисунки этого времени передают простые мотивы парижских окрестностей. Строгая стилизация и обобщение говорят о склонности Сёра к абстрагированию и о влиянии Поля Сезанна. Даже неприметным мотивам художник придает монументальные черты.

Многие рисунки начала восьмидесятых годов задумывались не как подготовительные, а как самостоятельные произведения. Каждый рисунок можно рассматривать сам по себе, в нем есть законченная выразительность, настроение, чувство. Сосредоточенность, созерцательность — основные ощущения, пронизывающие рисунки этой поры. Когда художник изображает близких — за едой, за шитьем, за чтением, — они будто отрешены от всего светного, погружены в себя.

Крестьянский юноша в синем
1882. Музей Орсе, Париж



В рисунках Сёра прорисовываются и реминисценции истории живописи, которую он повто-

ряет для себя в черно-белом варианте. Рисунок играл в творческой лаборатории Сёра такую роль, как ни у одного французского художника того времени. В 1883 г. Сёра представляет в Салон два графических листа — портрет своего друга Аман-Жана и портрет матери. Жюри их принимает, и это первый несомненный успех молодого художника.

Наряду с рисунками в это время Сёра пишет на маленьких дощечках этюды маслом, которые он называл крокетонами (от французского *croquis* — эскиз). Это своего рода усовершенствованные академические этюды, которые выполнялись им на натуре и с помощью которых он изучал цвета. Им свойственны тот же лиризм, та же радость от работы с красками, то же стремление сразу же запечатлеть какой-то момент, что и у импрессионистов. Но столь ценная импрессионистами работа на натуре не была для него самоцелью. Она предшествовала работе над большими полотнами.

Совершенствование композиции — вот цель, которую Сёра ставит перед собой и к которой он стремится в своем продуманном движении вперед. Чтобы достичь этой цели, он обращается к творчеству старых мастеров. Наряду с произведениями итальянских художников Кватроченто он также изучал и копировал картины Никола Пуссена. Другим образцом была для него живопись Пьера Пюви де Шаванна, монументальные настенные росписи которого отличались необычайной строгостью композиции. Влияние этого мастера на творчество Сёра прослеживается не только в камерных произведениях, таких, как «Крестьянский юноша в синем» и «Крестьянская девушка, сидящая на лугу», оно ощутимо и в его больших полотнах.

Но более всего молодой художник восхищался искусством Милле, у которого он заимствовал не только темы, но и композиции. Под впечатлением известной картины Милле «Сборщицы колосьев» Сёра пишет в 1882–1883 гг. картину «Крестьяне за работой». Здесь он стремится решить исключительно живописные задачи и уделяет особое внимание созданию мажорного, радостного колорита.

Влияние Коро ощутимо в том, как художник пишет белые блузы крестьянок, активно выявляя основные световые доминанты и добываясь их яркого сияния в плотной массе красочных мазков. Ритмичные удары кисти строго соответствуют направлению линий, геометрической композиции и создают впечатление вибрирующей живописной фактуры. Колорит картины построен на контрасте зеленого цвета травы и нанесенных на него желтых и оранжевых мазков, а также синих теней, падающих от желтого стога сена.

В 1882 г. на седьмой выставке импрессионистов Сёра заинтересовался серией картин

Клода Моне. С этого момента на протяжении года он посвящает все свое время пленэрной живописи. Сёра работает над эффектами освещения и пытается передать отражение в воде — излюбленный мотив Моне.

В области чистой гармонии

С весны 1883 года Сёра работает над первой большой картиной размером 2 на 3 метра «Купание в Аньере». Эта работа открывает новый период творчества художника. Сюжет «купания», в котором изображение обнаженной природы соединяется с пейзажем, был довольно распространенным в живописи XIX столетия. В этой картине Сёра опирается на большие работы Пюви де Шаванна и, в частности, на его «Тихий край». Картина Сёра, как и картина Пюви де Шаванна, разделена на два неравных прямоугольника. Верхний, меньшего размера, отведен для неба, нижний разделен диагональю на два треугольника: слева треугольник, предназначенный для берега, а правый — между землей и небом — треугольник воды. На переднем плане художник изображает пляж, раскинувшийся на левом берегу реки. Он как бы приподнят над мостом, протянувшимся между Аньером и Клиши.

В воде стоят мальчики, на берегу отдыхают мужчины. Все они смотрят на остров Гранд-Жатт, который станет сюжетным центром следующего фундаментального полотна Сёра. На заднем плане изображен мост и лежащий за ним промышленный район Клиши.

Художник намеренно затушевывает приметы технической цивилизации, разрушающие идиллию отдыха, которая была излюбленной темой Моне и Ренуара, писавших картины на подобные сюжеты. И если Ренуар в своих работах «Завтрак гребцов» и «Лягушатник» создает образы бодрых, активных людей, то на картине Сёра персонажи кажутся отстраненными и безучастными. Статичные застывшие фигуры, неяркий свет и колорит передают настроение уходящего летнего дня. Лишь лодки на воде, в которых отдыхающие переправляются на другой берег, да фигура гребца, помещенная в обрез по правому краю композиции, позволяют почувствовать размеренное, неторопливое движение.

«Купание в Аньере» — это первое произведение Сёра, создание которого предвещало большой подготовительный период изучения природы и многочисленные крокетоны. В отличие от импрессионистов, которые стремились запечатлеть мгновение непрерывного течения жизни и поэтому создавали свои картины непосредственно на пленэре, Сёра тщательно готовился к написанию своих полотен. Он выполнял многочисленные этюды пейзажей и фигур для своих будущих композиций. Весь этот привезенный в мастерскую подготовительный материал мастер использовал при работе над большим холстом, на котором он соединял все натурные наблюдения в уравновешенной композиции, добываясь согласованности всех ее частей. Несколько месяцев художник трудился над «Купанием».

В 1884 г. Сёра решил показать эту работу в Салоне, но жюри ее отклонило. В знак протеста против произвола академиков группой художников, среди которых оказался и Поль Синьяк, было создано Общество независимых художников, которое в декабре 1884 г. организовало свою первую большую выставку в павильоне Тюильри на Елисейских Полях, где была представлена и картина Сёра «Купание в Аньере». Здесь и произошло знакомство Сёра с Синьяком.

Восторженную статью об этой работе написал известный поэт Эмиль Верхарн. Высоко оценил ее английский историк искусства Роджер Фрай. На его взгляд, главной заслугой Сёра было то, что он отвлекся и от обыденного, и от поэтического взгляда на вещи и перешел в область «чистой и почти абстрактной гармонии». Сёра избегал сильных цветовых контрастов. В богатой гамме живописи звучат лишь красно-зеленые и сине-оранжевые тона, но без той колористической насыщенности и интенсивности, которая присутствовала у Винсента Ван Гога. Сёра использует не признаваемые импрессионистами неяркие землистые, охряные и коричневые оттенки, которые смягчают колорит, делают

его приглушенным, что придает картине особую тонкую гармонию.

Шаг вперед

Сёра тщательно изучил книгу профессора физики из Нью-Йорка Огдона Николаса Руда «Современная теория цветов», вышедшую во французском переводе в 1881 году. Знакомство с учениями Шеврёля и Руда привело живописца к пониманию того, что цвета поступают на сетчатку глаза как световые волны разной длины и там смешиваются. Художник приходит к заключению, что красочные пигменты не должны смешиваться на палитре, их необходимо наносить непосредственно на холст рядом друг с другом, «точка за точкой».

Вооружившись новыми идеями, Сёра приступает к работе над своим следующим этапным произведением «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». Она ознаменовала создание нового художественного направления — неимпрессионизма. Это слово придумал авторитетный художественный критик Феликс Фенеон, хотя Сёра предпочел бы более точный термин «хромолюминизм».

После двух лет работы Сёра выставил большое полотно (2 x 3 м) на восьмой, и последней, выставке импрессионистов. Реакция публики была в целом отрицательной: от простого раздражения до крайней неприязни, выраженной довольно бурно. Работа стала предметом насмешек парижской буржуазии, которая двенадцать лет назад так же высмеивала импрессионистов. Но тем не менее нашлись серьезные критики, которые пытались анализировать картину Сёра с различных точек зрения.

Феликс Фенеон удостоил картину и новый живописный метод художника высокой оценки. Подводя итог своих впечатлений, критик отмечал, что Сёра с его картиной «Гранд-Жатт» предлагает «полную и систематическую парадигму новой живописи». В письме Синьяку Камиль Писсарро выразил следующее мнение: «...я лично убежден: это искусство — шаг вперед, и в определенный момент оно даст поразительные результаты». Под влиянием Фенеона ряд художников стали убежденными сторонниками творческого метода Сёра и применяли эту технику, создавая различные по сюжету картины. За этим методом утвердилось название пуантилизм (от французского *point* — точка), но сам Сёра и его соратники избегали в спорах слова «пуантилизм» и всегда говорили о дивизионизме.

Одним из активных сторонников нового направления стал Поль Синьяк, творческие интересы которого были созвучны интересам Сёра. Присоединился к ним и Камиль Писсарро. Талантливым пуантилистом стал также его старший сын Люсьен Писсарро. Первые пуантилистические картины создали Максимилиан Люс, Луис Гайе и Шарль Ангран. Эмиль Верхарн был так восхищен картиной «Гранд-Жатт», что решил познакомить Сёра со своими друзьями, художником Тео ван Риссельбергом и художественным критиком Октавом Маусом, вдохновителем брюссельской группы «Двадцать».

В 1887 г. Сёра пригласили участвовать в весенней выставке этого объединения, где он должен был еще раз продемонстрировать «Гранд-Жатт». Это событие повлекло за собой появление в Бельгии движения пуантилистов. У Сёра появилась уверенность в том, что он достиг своей цели, что его система образует законченное и стройное целое и применима к любому сюжету.

«Не питал ли он смутную надежду сделать из этого творчества, задуманного и воплощаемого с непоколебимым упорством, уникальный памятник, в котором завершилась бы эволюция живописи вообще, в котором она обрела бы свой конец и свою вечность?» — задавался вопросом Анри Перрюшо.

От стилизованного реализма — к ирреализму

Вскоре после «Гранд-Жатт» живописец создает большую композицию «Натурщицы», которая по-новому интерпретирует традиционный классической сюжет с изображением трех граций. Написанию этой картины предшествовал долгий подготовительный период: художник выполнял натурные эскизы с отдельными

фигурами, включенными впоследствии в окончательный вариант композиции. На полотне изображена молодая обнаженная женщина в трех положениях: стоящая в центре анфас, сидящая на подушке слева спиной к зрителю и сидящая справа на табурете в профиль. Это, в сущности, развернутое в пространстве изображение одной и той же фигуры.

В то время как законченная картина принималась достаточно сдержанно, отдельные эскизы пользовались у публики большим успехом. Эти небольшие по размеру работы, выполненные в тонкой пуантилистической манере, «излучают» грацию, что позволило некоторым критикам того времени сравнивать их с работами Энгра. Действительно, Сёра уже во время учебы в Школе усвоил основные особенности стилистики Энгра и получал высокие оценки за выполнение академических этюдов обнаженной натуры.

Единственным портретом в творчестве Сёра стало большое полотно «Пудрящаяся женщина». Мы видим возлюбленную художника Мадлен Кноблох, с которой он познакомился весной 1888 года. Портрет написан в пуантилистической манере и проработан столь же тщательно, как и «Натурщицы». В 1890 г. портрет был показан парижской публике, которая приняла ее сдержанно.

«Парад» — самая загадочная картина Сёра и отличается от других его работ темным колоритом. Сюжет картины — парад в цирке Корви. «Панафинеи Фидия, — говорил Сёра Густаву Кану, — были процессией. Как и на этих фризах, я хочу развернуть современное шествие в его наиболее существенных чертах...» В этой работе, которая является очередным его экспериментом, Сёра приступает к разработке ночного пленэра с искусственным освещением.

Незадолго до возникновения этого замысла на улицах Парижа появилось газовое освещение, которое Сёра принял восторженно. Искусственное освещение дает художнику большую свободу в выборе цветового решения. В качестве цветовой доминанты Сёра выбирает холодный спектр голубого и фиолетового цветов. Он выстраивает композицию согласно принципам Шарля Анри, что приводит к отказу от глубины. Здесь Сёра переходит от стилизованного реализма «Гранд-Жатт» к ирреализму с декоративным эффектом.

На плоскости картины в нижнем ряду изображены зрители, следующий разделен на две половины фигурой стоящего на эстраде тромбониста, справа от которого в профиль стоят дирижер и клоун, а слева на некотором удалении — три музыканта в фас, верхний ряд составляют желтые огни газовой лампы. Исследователи считают источником композиции «Парада» фреску в Аречцо «Нахождение и испытание животворящего креста», выполненную Пьеро делла Франческа. Принцип чередования фигур, изображенных в профиль и анфас, у Сёра очень напоминает эту фреску.

Последние произведения

Художник, следуя традиции своих импрессионистических предшественников, не раз обращался к теме развлечения горожан в цирках



Крестьянская девушка, сидящая на лугу
1882. Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк

и кафешантанах. Его вдохновляло творчество Эдгара Дега и Эдуарда Мане, которых бурный рост увеселительных заведений в 1860-е гг. подвинул на создание картин с изображением кафешантанов и их посетителей. Сёра часто посещал кабачок «Ансьен Монд», где в те времена в конце программы танцевали модный и шумный танец канкан, которому Сёра посвятил свое следующее творение.

Художника вдохновило выступление с акробатическим танцем двух танцовщиц, Коксинель и Ла Узард, и двух танцоров, Л'Артиера и Блондине. Полотну предшествовали два крокетона и этюд большого размера. Четверо танцоров объединены единообразным движением, композиция вызывает в памяти афишу Жюль Шере для выступления танцовщиков в Фоли-Бержер. Шере можно считать родоначальником искусства афиши. Его творчество привлекало внимание многих художников и знатоков искусства, его мастерскую посещали Эдмон де Гонкур и Роден.

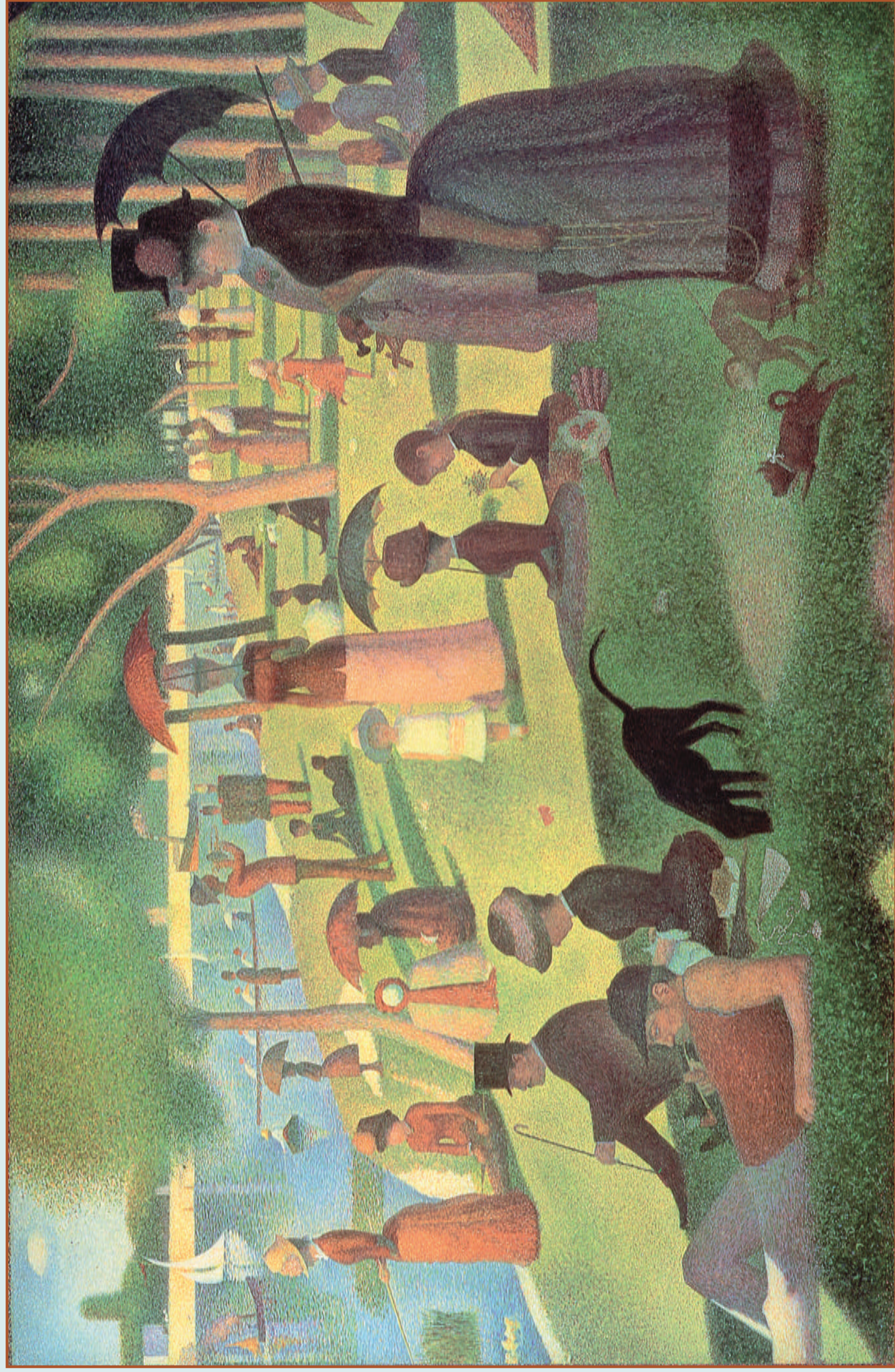
В «Канкане» Сёра дает лишь намек на перспективу. Вся работа несет оттенок шаржированности. Надо отметить, что в ней художник отказывается от пуантилистической техники. Но по контуру фигур и предметов он наносит продолговатые мазки краски. Кроме того, стремясь подчеркнуть плоскостность изображения, он дополнительно очерчивает контуры замкнутой линией. Как и многим поздним произведениям, этой картине присуща научная строгость построения, символическая и субъективно-ироническая трактовка образов.

Эта работа была принята неоднозначно. Критики находили ее механистичной. Лишь литературные круги символистов, с которыми наиболее тесно общались Сёра и Синьяк, увидели в этом произведении критику общественной и политической жизни того времени.

Более однозначно было воспринято последнее произведение Сёра — «Цирк». Несмотря на то что картина «Цирк» не была закончена, в марте 1891 г. Сёра посылает ее на весеннюю выставку «Независимых». По сравнению с полотнами «Парад» и «Канкан» картина воспринималась легко. Простая, внятная композиция цирка принесла мастеру огромный успех. Критики удостоили картину восторженных отзывов: «Какое сильное впечатление яркой радости, какая бушующая музыка линий!»

К большому сожалению, эта работа так и осталась незавершенной, ибо художник в этом же месяце заболел инфекционной ангиной в очень тяжелой форме, которая спровоцировала кровоизлияние в мозг. 29 марта 1891 года художника не стало. Ему не было еще и тридцати двух лет.

Натурщицы
1888. Бергрюен коллекция, Швейцария



ЖОРЖ СЕРА
Воскресный день на острове Гранд-Жатт
1884–1886. Институт искусств, Чикаго

Григорий
КЛИМОВИЦКИЙ

Воскресенный день на острове Гранд-Жатт

К концу 1884 г. было сделано множество набросков и несколько этюдов, в которых художник тщательно разрабатывал пейзажные мотивы и фигуры гуляющих в парке на острове Гранд-Жатт, расположенном недалеко от Аньера. В то время Гранд-Жатт был излюбленным местом отдыха парижан. Особой популярностью пользовались воскресные прогулки по острову, изобилующему пляжами.

Расположенный в пригороде Парижа остров трактуется как современная Аркадия. Несмотря на то что своих персонажей живописец взял из парижской будничной жизни, типологически они близки фигурам Пюви де Шаванна с полотна «Священная роща», которым особенно восхищался Сёра. Его герои так же находятся вне времени и места своего пребывания, как и персонажи Пюви де Шаванна. Они не обладают индивидуальностью: у них нет ни лиц, ни биографий, их фигуры невыразительны.

Обозначая их «сокровенную» сущность, художник ограничивается регистрацией типичных атрибутов современного человека: цилиндра, тросточки, корсета или турнюра. Художник размещает фигуры в соответствии с композиционными линиями, точно выверяя горизонтали, вертикали и диагонали. Центром и главной вертикалью композиции является фигура женщины с ребенком. Вокруг нее распределяются остальные персонажи и, в частности, две группы слева и справа: одна — образуемая стоящей парой с обезьянкой на привязи, другая — тремя людьми, сидящими или растянувшимися на траве, которые уравнивают композицию.

Центральные фигуры создают светлое пятно. Они притягивают взгляд еще и потому, что в отличие от других групп расположены фронтально. Следуя традиции фресковой живописи эпохи Возрождения, Сёра ритмично распределяет акценты белого цвета по всему полотну.



Человек и дерево
1884



Сидящая девушка
1885



Пейзаж с собакой
1884-1885



Обезьянка
Этюд
1885

ки дают представление об ослабленном солнечном свете; пурпурные мазки вводят дополнительный тон к зеленому; синие мазки, обусловленные соседством с освещенным солнцем газон, уплотняются ближе к границе света и тени и постепенно разряжаются после разграничительной линии. Раздельно положенные на холсте рядом друг с другом красочные мазки разнообразных цветов соединяются на сетчатке глаз. Таким образом, получается не смешение пигментов, а оптическое смешение цветов».

Свободная манера письма, импрессионистическая свежесть непосредственного впечатления, с каким художник представляет средний слой современного ему парижского общества, сочетаются в картине со строгой упорядоченностью композиции. Композиция этой картины является своеобразным «моментальным» снимком, запечатлевающим сиюминутность переходного времени суток — второй половины воскресного дня.



П. ПЮВИ ДЕ ШАВАНН
Священная роща
1883-1886. Дворец искусств,
Лион

Художественный критик и публицист Феликс Фенеон писал: «Если в картине Сёра «Гранд-Жатт» рассмотреть квадратный сантиметр одного тона, то в каждом кусочке этой поверхности увидишь целый водоворот мелких точек-элементов, составляющих соответствующий оттенок цвета. Рассмотрим лужайку в тени: большинство мазков передают чистый цвет травы; разбросанные изредка оранжевые маз-

Канкан

При построении композиции «Канкана» Сёра использовал ритмику параллельных линий, наблюдаемую им при выступлении артистов. Веерообразные тени у поднятых ног танцовщиц, так же как повторяющиеся спиральные линии складок на их юбках, подчеркивают динамику движения. Характер расположения линий обнаруживает связь со схемами Анри и Сюпервиля. Так, линии, стремящиеся вверх, подчеркивают радостно-возбужденное состояние танцовщиц.

Следует отметить, что построение линий, передающих ритм движения, Сёра заимствовал из стилистики театральных афиш. Ему с детства нравились популярные изображения, что нашло позже отражение в его творчестве. В то время широкой известностью пользовались афиши Жюля Шере. Они демонстрировали смелые композиционные и цветовые решения и, по сути, открыли новые, внешне эффектные



Ж. ШЕРЕ
Афиша выступления
труппы «Les Girard»
в Фоли-Бержер

графические приемы изображения. Созданные на темы таких модных развлекательных представлений, как карнавал, цирк, варьете, афиши Шере мастерски передавали пленительную ритмику движений, характерных для артистов увеселительных заведений.

Сёра выбирает точку зрения из глубины зрительного зала и отчетливо выделяет лицо первой танцовщицы с манерно-слащавым выражением. Он подчеркивает щегольскую позу танцора за ее спиной, с причудливо извивающимися фалдами фрака. В карикатурности персонажей угадывается влияние плакатных образов Шере, но, пожалуй, это свидетельствует прежде всего об ироничном отношении самого художника к миру подмостков музыкального театра.

Подтверждает это и анализ колорита. Сёра акцентирует теплые тона, но при этом к красному и желтому цветам он добавляет синие и зеленые точечные мазки, отражая тем самым атмосферу веселья, но веселья не «натурального», а экзальтированного, как это обычно и бывает в таких заведениях. Впервые при работе над колоритом Сёра не обращается к теории Шеврёля.

Этюд «Гранд-Жатт»
1884-1885





ЖОРЖ СЕРА
Канкан

1889–1890. Музей Кремер-Мюлер, Оттерло, Нидерланды



ЖОРЖ СЕРА
Цирк
1890–1891. Музей Орсе, Париж

Григорий
КЛИМОВИЦКИЙ

Цирк

Живописец часто посещал цирк «Медрано», расположенный недалеко от его мастерской. Этот цирк был основан в 1875 году. С 1890 г. он стал носить имя знаменитого клоуна, выступавшего в нем. Сюда часто навещались люди искусства. В цирке царила атмосфера смелости, опасности и веселья. Представленный Сёра номер — акробатка на мчащейся лошади — был в то время гвоздем программы. Дрессировщик управлял скачущим животным с помощью длинного кнута, а клоуны сопровождали выступление дерзкими замечаниями и акробатическими номерами.

Цены на места вокруг манежа соответствовали ступеням общественной иерархии. С присущей ему иронией отразил мастер эту иерархию, подчеркнув социальные различия зрителей: на

самый верх он поместил фигуры рабочих, стоящих за барьером. Ряды второго и третьего класса разделены на три яруса. Пурпурными полосами Сёра обозначает обивку спинок сидений пяти рядов первого класса. Здесь расположилась буржуазная публика, которая напоминает персонажи картины «Гранд-Жатт». По свидетельству Фенеона, образы веселого зрителя в первом ряду справа и совершающего прыжок клоуна на арене Сёра наделил чертами своего друга, художника Шарля Анграна.

Композиция «Цирка», пожалуй, сложнее композиции «Канкана» и отличается большей пространственной глубиной. Такого эффекта художник достигает прежде всего изображением поднимающегося вверх ряда белых полос парящих, а также перспективным сокращением корпуса лошади и фигуры артистки. В це-

лом возникает впечатление, что движение всех групп персонажей на картине устремлено к ее заднему плану.

Сёра отразил типичную динамику движений. Люди и животные фиксируются, как на моментальном снимке. Зигзагообразные, в виде молнии, две развевающиеся желтые ленты: одна — за танцовщицей, вторая — протянувшаяся через весь манеж до выхода повторяют друг друга по рисунку и придают изображению повышенную динамичность. Изогнувшийся кнут дрессировщика обозначает темп гарцующей лошади.

Выразительность линий этой сложной композиции контрастирует с приглушенным колоритом картины. Колорит строится в основном на желтом цвете. На переднем плане контрастно выделяется фигура клоуна в приглушенно-красных кофте и шапке, изображенная по пояс. Она повернута направо и сливается в одно движение с фигурой наездницы, устремленной в противоположную сторону.

В этой работе Сёра последовательно применяет разработанную в «Канкане» новую живописную систему коротких красочных мазков.

Пудрящаяся
женщина

Художник намеренно придает гротескный характер фигуре женщины, заткнутой в корсет, которая явно очутилась в непривычной для себя обстановке. Это несоответствие персонажа и окружающей его среды подчеркнуто введенным в композицию

маленьким туалетным столиком в стиле рококо, который нелепо контрастирует с пышными формами Мадлен Кноблех.

Этот столик и стоящее на нем овальное зеркало на тонких изогнутых металлических ножках, украшенное розовым бантом, отличаются вызывающе дурным вкусом. Но благодаря умелой стилизации Сёра извлекает из этого обстоятельства яркий декоративный эффект.

На стене расположено небольшое зеркало со створками в бамбуковой оправе. Оно было задумано художником для того, чтобы поместить на заднем плане картины свой портрет как отражение в зеркале. Позднее по совету друга Сёра этот портрет уничтожил, и теперь в этом зеркале отра-

жается столик и горшок с цветком на нем. Телесные тона, которыми написаны лицо и руки женщины, а также пуховка в руке и юбка подчеркиваются светло-синим цветом обоев на заднем плане. Сине-фиолетовый корсет и золотисто-коричневый столик образуют два контрастных пятна и создают в картине гармоническую уравновешенность.

Сёра придавал большое значение раме картины. Он пытался делать раскрашенные рамы для своих работ. Эта попытка оказалась неудачной. Для этой работы он выбрал «теоретически белую» раму (с дополнительными оттенками), причем на самом полотне нарисован бордюр в бледной тональности, что подготавливает переход от картины к раме.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Следует особенно подчеркнуть редкую цельность натуры Сёра. Это очень точно и емко выразил Лионелло Вентури: «...Сёра — человек абсолюта, и его переход от импрессионизма к пуантилизму, от ощущения к науке отвечает его стремлению к абсолютному искусству, которое и становится таковым благодаря силе вдохновения».

Это был человек глубокого аналитического ума, он хотел «поверить алгеброй гармонию». Поэтому он так жадно тянулся ко всем новейшим научным изысканиям, и в результате этого напряженного поиска он сформулировал свою эстетическую концепцию, которую изложил в письме писателю Морису Бобуру от 28 августа 1890 года:

«Эстетика.

Искусство — это гармония.

Гармония — это аналогия противоположных, аналогия сходных элементов — тона, цвета, линии, рассматриваемых в соответствии с доминантой и под влиянием освещения, в радостных, спокойных или печальных сочетаниях».

Сёра проводит черту.

«Противоположности:

в отношении тона — яркий (светлый) по сравнению с более темным; в отношении цвета — дополнительные цвета, то есть известный красный противопоставляется своему дополнительному цвету и т.д. (красный — зеленому; оранжевый — синему; желтый — фиолетовому); в отношении линий — линии, образующие прямой угол».

Еще одна черта.

«Радостный тон — это светоносная доминанта; радостный цвет — это теплая доминанта; радостная линия — линия, поднимающаяся от горизонтали вверх».

Спокойный тон — это уравновешенность темного и светлого; спокойный цвет — уравновешенность холодного и теплого цвета; спокойная линия — горизонталь».

Печальный тон — это темная доминанта; печальный цвет — холодная доминанта; печальная линия — линия, идущая вниз от горизонтали».

Сёра набрасывает два маленьких рисунка, на них вертикальные или косые линии, идущие вверх или вниз от горизонтали. Затем он снова проводит черту и пишет:

«Техника.

Известно, что воздействие света на сетчатку имеет некоторую длительность, в результате происходит синтез. Средство выражения — это оптическое смешение тонов, цветов (локального цвета и цвета освещения: солнца, керосиновой лампы, газа и т. д.), то есть различного света и реакций на него (теней), соответственно законам контраста, градаций и излучения».

«Рама должна быть в гармонии, противоположной тонам, цветам и линиям картины».

Его теория основана на учениях о цвете, форме, оптическом смещении Шеврёля, Руда, Гельмгольца и Сюрвиля, а также на книге «Научная эстетика» Шарля Анри, в которой тот, соединяя законы математики, физиологии и эстетики, пытается определить общую формулу гармонии. Основное в теории Анри — физиологическое воздействие линий, точнее, их направлений, дающих ощущение или радости, или страдания.

ЗНАЧЕНИЕ ЖИВОПИСИ СЁРА

Влияние метода Жоржа Сёра сказалось на раннем периоде творчества Матисса. Достижения неоимпрессионизма использовали в своем творчестве Поль Гоген и художники группы «Наби» (Морис Дени, Эдуард Вийар, Пьер Бонар и др.). Орфизм Делоне корнями также уходил в неоимпрессионизм. Своим лидером называли Сёра и футуристы. «Мое первое знакомство с искусством Сёра, которого я навсегда воспринял как своего учителя, очень помогло мне выразить себя», — заявил много позже Джинно Северини. Василий Кандинский в работе «О духовном в искусстве» отмечал, что Сёра «ударяется и в абстрактность. Его теория (признаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии».

Значение живописи Сёра для развития искусства можно определить, лишь рассматривая его произведения не только с точки зрения эволюции импрессионистической техники, но также если принимать во внимание все его многообразные начинания и различные аспекты творчества. Они делают его предтечей модерна и ар-деко.

Подводя итог творчества Сёра, Синьяк писал: «Как несправедливы оппоненты Сёра. Они не признают его одним из гениев нашего столетия. Молодые восхищаются Лафоггом и Ван Гогом (они тоже умерли, иначе стали бы они ими восхищаться?). Учитель Сёра — молчание и забвение. Однако он такой же большой художник, как и Ван Гог, который интересен как психологический феномен. Когда Сёра умер, критики отдавали должное его таланту, но считали, что он не оставил ни одного законченного произведения. Мне кажется, что он дал все, что мог дать, и это достойно восхищения. Конечно, он мог бы создать еще много и достиг бы еще большего прогресса, но свою задачу он выполнил. Он занимался всем и достиг окончательного результата в области черно-белых рисунков, в гармонии линий, композиции, контраста и гармонии цвета... и даже в использовании рам. Чего еще можно требовать от художника?».



М. ДЕНИ
Ребенок в фартуке,
или Маленькая девочка
в красном платье
1899. Частная коллекция



ДЖ. СЕВЕРИНИ
Весна на Монмартре
1909. Частная коллекция



Р. ДЕЛОНЕ
Дань уважения Блерию
1922. Художественный
музей, Базель



П. БОННАР
Девушка в саду
1921. Метрополитен-
музей, Нью-Йорк



ЖОРЖ СЕРА
Пудрящаяся женщина (Портрет Мадлен Кноблох)
1890. Институт искусств Курто, Лондон

Жорж Пьер СЁРА



Э. Лоран.
Портрет
Жоржа Сёра



1875
«Этюд ноги»

1877

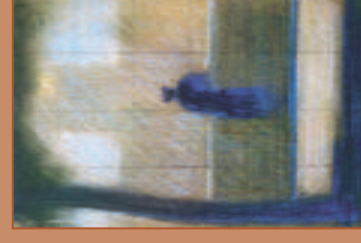
«Рука Пуссена (после портрета Пуссена в Лувре)»

1877

«Натурщик»

1878

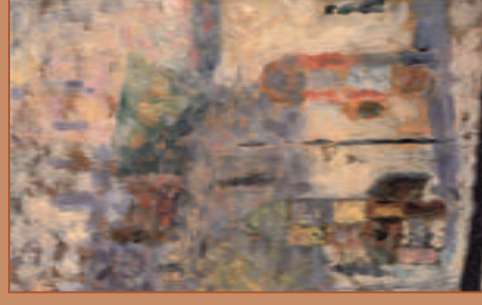
«Ангелика у скалы»



1881
«У парапета»

1882

«Пейзаж с лошадьми»



1883
«Лейка»

1884
«Художник за работой»

1885
«На улице»



1890
«Ла-Манш. Вечер»



29 марта 1891
Дата смерти

2 декабря 1859
Дата рождения

ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА, АРХИТЕКТУРА

1859
Ж.Ф. Милле.
«Вечерняя молитва»



1862
Э. Мане.
«Музыка в Тюильри»



1865
Г. Доре.
Иллюстрации к «Потерянному раю» Д. Мильтона



1871
Дж. Уистлер.
«Портрет матери»



1880-е
Э.Ф. Аман-Жан.
«Автопортрет»



1890
В. Ван Гог.
«Портрет доктора Гаше»



1883
А. Тулуз-Лотрек.
«Месье Буало в кафе»



1891
Ф. фон Штюк.
«Убийца»

ЛИТЕРАТУРА, МУЗЫКА

1859
Ч. Дарвин.
«Происхождение видов путем естественного отбора, или Сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь»



1859
А. Дюдеван (Жорж Санд).
«Она и он»

1860
И. Тургенев.
«Накануне»



1872
А. Дюде.
«Необычайные приключения Тартарена из Тараскона»



1882
М. Твен.
«Принц и нищий»



1890
П. Чайковский.
«Пиковая дама»



ИСТОРИЯ И НАУКА

1859
Г. Кирхгоф
открывает закон теплового излучения, вводит понятие абсолютно черного тела



1859–1869
Строительство Суэцкого канала



1860
Д. Менделеев открывает существование критической температуры



1861
Манифест об отмене крепостного права

18 марта – 28 мая 1871
Восстание и образование Парижской коммуны



1871–1890
О. Бисмарк – рейхсканцлер Германии

1882
Т. Эдисон строит в Нью-Йорке первую в мире электростанцию общего пользования



1883
Открытие железнодорожной магистрали между Парижем и Константинополем – маршрут Восточного экспресса



1891
Первые полеты на планерах О. Лилиенталя

Анастасия
ЛОСЕВА,
учитель МХК школы № 1199
«Лига Школ»,
Москва

Сёра и его современники

ЗАДАНИЕ ДЛЯ УЧЕНИКОВ

В каждом из предложенных вам рядов картин французских художников есть одно произведение Жоржа Сёра. Ваша первая задача: найти в каждом ряду его картину. Вторая задача: попытаться сформулировать, как Сёра, в отличие от своих современников, видит тот или иной сюжет.

КОММЕНТАРИЙ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

Для того чтобы выполнить это задание, лучше разделить класс на группы по четыре-пять человек. Каждой группе необходимо иметь весь набор иллюстраций, поэтому вам нужно будет размножить изображения по количеству групп.

В классической для импрессионизма теме **прогулки** Моне и Ренуара интересует движение: Ренуара — мельтешение толпы, Моне — порывы ветра, почти развешествляющие фигуру человека. Вектор интереса Сёра противоположен: он строит уравновешенную, статичную и, в общем, обезличенную композицию, по своим размерам приближающуюся к фреске. Обращая развитие жанра пейзажа-прогулки вспять, Сёра выходит к концепции, близкой постимпрессионизму.

Тема **натурщицы** — любопытный пример укорененности сюжетов, к которым обращается Сёра, во французской художественной традиции.

Муза-натурщица наблюдает, как художник пишет пейзаж, из-за плеча Курбе. Эдуард Мане помещает свою любимую натурщицу Викторю Мюран (почти как аппликацию) в новый вариант идиллического пейзажа, прообразом которого был «Сельский концерт» Джорджоне. И, наконец, натурщица Сёра замирает анфас, спиной и в профиль в мастерской художника на фоне его законченной картины «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». Здесь можно выявить две связанные темы: художественной кухни — конструирования произведения, одним из способов которого станет цитирование. И тему отсутствия времени в произведениях Сёра — он трижды запечатлевает одну натурщицу в этой картине, что на пороге XX века заставляет вспомнить приемы средневекового искусства.

И Мане, и Дега специфическим образом кадрируют свои картины. Рама Мане обрезает половину фигуры поклонника и клиентки героини. В формат «кадра» Дега полностью не помещается служанка, и волосы его героини — обнаженной красавицы умело расчесывает фигура, обладающая руками, но лишенная головы.

Подобная «кинематографическая» острота видения чужда Сёра. Его модель замирает с подушкой пудры в руках в центре полотна, и из картины вытесняется столь остро переживаемое импрессионистами течение времени.

Танцовщицы Дега двигаются синхронно, но особенно обаятельны их маленькие неточности: у одной — чуть больше наклон, у другой — живее изгиб. Тулуз-Лотрек в своей афише заставляет двигаться не тела целиком, а их части. Так, здесь мы видим не танцующих женщин, а ноги, отбивающие дробь. Напротив, канкан Сёра — это не сломанный, а собранный механизм. Все линии натягиваются параллельно, музыкальные инструменты и человеческие тела уподобляются друг другу, появляется фигура «режиссера» — виолончелиста, стоящего в центре картины.

И для Дега, и для Тулуз-Лотрека **цирк** Фернандо — территория свободы, новой раскованности зрения. Здесь скорость и непредсказуемость траектории движения акробатов ниспровергают прежние представления о композиции. Здесь постоянно существует опасность выпустить главное из поля зрения. И снова это общее увлечение импрессионистов не касается Сёра. Во-первых, в его картине опять появляется режиссер — клоун-укротитель на переднем плане. А во-вторых, Сёра скорее интересует не движение, а форма. Фигурки его наездницы, акробата, лошади уподоблены ярким, причудливым цветам — орхидеям и лилиям. Это один из немногих примеров сближения поисков Сёра не с импрессионистами или постимпрессионистами, а со стилистикой модерна.



Ж. СЕРА
Воскресная прогулка на
острове Гранд-Жатт
1884–1886



К. МОНЕ
Прогулка Камиллы Моне
с сыном Жаном
1875



О. РЕНУАР
Прогулка
1875



Ж. СЕРА
Натурщицы
1887–1888



Г. КУРБЕ
Мастерская художника
1855



Э. МАНЕ
Завтрак на траве
1863



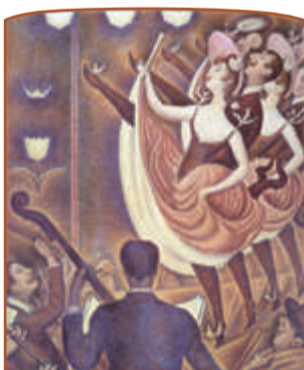
Ж. СЕРА
Портрет Мадлен Кноблех
1888–1889



Э. ДЕГА
Туалет
1885



Э. МАНЕ
Нана
1877



Ж. СЕРА
Канкан
1890



А. ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
Труппа мадемузель
Эглантин
1896



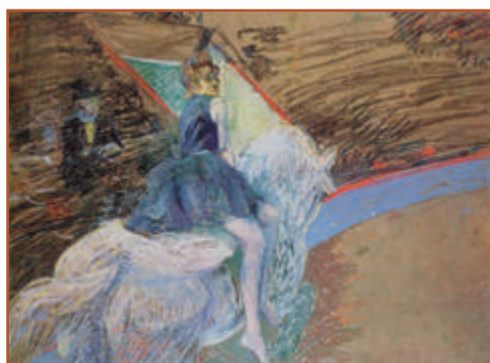
Э. ДЕГА
Три танцовщицы
в лиловых пачках
1895–1898



Ж. СЕРА
Цирк
1891.



Э. ДЕГА
Мисс Лола в цирке
Фернандо
1879



А. ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
В цирке Фернандо
1888

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Всеохватный СИНТЕЗ

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Творчество Сёра является идеальным примером рождения нового качества на основе всеохватного синтеза предшествующей национальной традиции. Анализ источников творчества Сёра может вылиться в краткую историю французского искусства.

Начнем с базовой для Франции классической, рационалистической и идеалистической одновременно художественной традиции строгой формы. Вкус к монументальной форме и четкой линейности сформировался у Сёра в раннем детстве. Этому способствовали гравюры религиозного содержания, которые коллекционировал его отец. Странные ореолы свечения вокруг фигур, которые придают некое метафизическое звучание работам Сёра, также родом из этих детских первых впечатлений.

В отличие от многих импрессионистов и постимпрессионистов, Сёра прошел полный цикл классического академического образования. С 15 лет он обучался в муниципальной школе рисунка, где под руководством скульптора Ж. Лекьена копировал гипсовые слепки и репродукции картин старых мастеров. В Школе изящных искусств он учился у А. Лемана, ученика Ж. Энгра. Под влиянием классиков французской живописи Пуссена («Аркадские пастухи», 1637–1639) (1), Давида, Энгра он оценил силу и мощь классической идеалистической эстетики, ее сосредоточенность на категориях прекрасного, возвышенного, вечного.

У Сёра концепция целостности и модульного единства тона, цвета и линии в соответствии с эмоциональной доминантой родственна классике. Строгость композиций Пуссена была оценена им, так же как и П. Сезанном, и можно сказать, что они оба поставили себе задачу «совместить природу с Пуссеном» (П. Сезанн). На содержательном уровне творчество Пуссена стало для Сёра источником вечных образов безмятежной Аркадии, античных островов блаженства, рая на земле.

Копирование работ Энгра, в которых линейный ритм со временем приобрел самодовлеющее значение, сформировало у Сёра прекрасное чувство ритма и линии и позволило ему позднее выйти на линейные формулы модерна. Сёра не раз цитировал полотна Энгра в своих работах. Особенно часто он обращался к мотиву сидящей спиной к зрителю натуры из «Купальщицы Вальпинсон» (1808) Энгра (2), что проявилось в «Купании в Аньере» и «Натурищах».

Академическая программа натурных студий и рисования антиков заложила хороший фундамент под новаторский метод Сёра. Знание натуры дало ему свободу при любых деформациях и стилизациях, а фризисы Парфенона послужили образцом преобразования современности в вечность. Обязательное изучение и копирование фресок П. делла Франчески (История царицы Савской. Церковь Сан-Франческо в Арrezzo. 1452–1466) (3), введенное директором Академии Ш. Бланом, показало Сёра возможности плодотворного совмещения художественного творчества и науки, особую роль математики в искусстве. Сёра оценил строгость композиционных решений итальянского мастера и его принцип чередования фигур в профиль и фас.

Любовь к классической форме позволила Сёра позднее выйти на творчество Пюви де Шаванна. Сёра включил мотивы его картины «Бедный рыбак» (1860-е) (4) в свои полотна. В «Гранд-Жатт» Сёра воспользовался принципом непересекающихся изолированных форм, примененным де Шаванном в картине «Священная роща» для передачи идеального бытия античной Аркадии.

П. де Шаванн, испытавший влияние романтика Т. Шассерио, соединил классическую традицию французского искусства с символизмом конца века. С этой точки зрения интерес Сёра к

де Шаванну не случаен. Сёра все время соприкасался как бы по касательной с символизмом. Его друзья по школе рисунка, с которыми он на первых порах делил ателье, Э. Аман-Жан и Э. Лоран, получили известность как художники-символисты. Ш. Анри, чьи научные работы Сёра использовал для формирования своей эстетики, был тесно связан с символистами.

Сёра интересовался японским искусством, оперирующим древней символикой. В его картинах встречается множество зашифрованных символов-метафор. В «Гранд-Жатт» «образ прогуливающегося буржуа и кокетки с обезьяной на привязи является аллегорией укрощающего и увлекающего за собой «острова любви» (Х. Дюхтинг). Зверька Сёра скопировал с рисунка Пизанелло (1430-е) (5) (К.Г. Богемская), встроив таким образом свою работу в идущую от Средневековья символическую традицию сопоставления человека и обезьяны, которой следовали Гоццолли, Дж. да Фабриано, Боттичелли. Обезьяна символизировала все земное в человеке, низменные страсти и способность пародировать всё и вся. Не случайным является то, что на вышеупомянутую пару падает густая тень, «тень греха», съедающая цвет одежды до черного.

В противовес ущербной профильности этой пары в самом центре картины под красным зонтиком Сёра размещает абсолютно фронтально ребенка с матерью, одетых в белое и розово-красное, что может «восприниматься как своеобразное выражение надежды и основание для устройства лучшего будущего» (Х. Дюхтинг). Большую роль в его картинах играет символика чисел из теории Ш. Анри. Композиция «Парада» построена на «ритмических числах» гармонии.

Глубоко символичен один из последних пейзажей Сёра, «Канал в Гравлино. Вечер», в котором явно проступают параллели с работой «Ступени жизни» романтика-символиста К.Д. Фридриха («Три возраста жизни». 1835) (6). То, что лодка под парусами уходит из порта в закат, можно трактовать «как символ смерти и соответственно трансцендентности, что особенно наглядно выявляется в направлении движения лодок в открытое море». Якоря, символ надежды и спасения, указывают на «свободный выход в неизвестность» (К.Г. Богемская).

Устойчивость классических предпочтений Сёра сказывается в том, что его обращение к опыту реалистической школы, к творчеству Ж.Ф. Милле и Г. Курбе, происходит в русле классицистических установок в трактовке бытового жанра. В работах Сёра на темы крестьянского быта и труда нет какой-либо социальной окраски. Он оперирует вечными типажам, лишёнными индивидуальных черт. Подобно Ленену, он строит работы фризобразно или классицистической пирамидой. Значимость людей для него связана прежде всего с эпичностью ритмов сезонных работ, с их принадлежностью земле и природе.

Отбор мотивов из творчества реалистов Сёра производит через оптику Ленена. Используя мотив «Сборщиц колосьев» Милле в своей кар-

тине «Крестьянки за работой», Сёра превращает фигуры наклонившихся к земле женщин в ритмическую формулу ритуального поклонения. То же можно сказать и о парафразе «Человека с мотыгой» (1862) (7) Милле в идиллически-солнечном полотне Сёра «Крестьянин с мотыгой» (1882) (8) и «Дробильщикова камня» Курбе в «Каменщике с повозкой в Ле Ренси».

У Сёра нет разделенное состояние человека и природы, нет этических проблем противостояния человека и каменной земли. Наоборот, фигуры даны с высокой точки зрения и полностью растворяются в прогретой солнцем, сверкающей всем богатством земных красок среде. В «Крестьянской девушке, сидящей на лугу» Сёра воспроизводит то молитвенное состояние слияния человека с миром, которое есть в «Анжелиусе» Милле и в евхаристическом строе «Крестьянского семейства» Ленена.

В означенной традиции Сёра нащупывает возможности выхода из быта на уровень бытийности. В поздних картинах Милле, таких как «Вечер», Сёра находит один из своих наиболее выразительных графических приемов. В «Вечере» Милле строит необыкновенно обобщенную форму на основе оппозиции света и тьмы — на светлом фоне неба возникают обобщенные плоские тени фигур пастырей, а во тьме земного поля свет искр-точек создает объемные тени пасущихся овец. Этот глубоко символический, почти магический прием Сёра взял на вооружение с самого начала своей деятельности. Ранний графический портрет матери нарисован мягким черным карандашом Конте на зернистой бумаге «Энгр». Мастер заполнял углубления и оставлял светлыми выступающие зерна бумаги. Форма возникает из самого естества материального пространства, не отделяясь от него линией. В дальнейшем на основе этого приема Сёра добивается почти мистического эффекта в графике («В кафе. Европейский концерт». 1888) (9) и живописи («Парад»).

Классицистическая знаковость и формульность лежат в основе осмысления и переработки Сёра сенсуалистического искусства Э. Делакруа и импрессионистов. У Делакруа Сёра перенял технологию работы дополнительными цветами, наложенными рядом ради повышения интенсивности цвета.



1



2



3



4



5

Отношение к импрессионистам у Сёра было двойственным. Посещение четвертой выставки импрессионистов подвигло Сёра покинуть Школу изящных искусств. К. Моне и О. Ренуар поразили его красочным богатством россыпей чистых, не смешанных друг с другом красок, захлестывающим буйством жизни. Э. Дега — двойственной миражностью мира театральных подмостков.

Всю свою жизнь Сёра работал на территории импрессионистов, заимствуя у них сюжеты, натурные мотивы, принципы работы с цветом, и в то же время каждый из перечисленных феноменов он переосмысливал. Трепетный мазок импрессионистов он превратил в знак точки, из импрессионистического непосредственного видения он вывел формулу действия дополнительных цветов и их волновой взаимозаменяемости. Радость бытия он обосновал теоретическими экспериментами с линией радости, идущей вверх («Цирк»), и линией печали, идущей вниз («Парад»).

В наиболее показательном для импрессионистов сюжетном мотиве отдыха на берегах Сены Сёра выделил мотив острова с растущим на нем деревом и вывел его во вневременную плоскость ритуального пребывания («Гранд-Жатт»). Живописное сравнение тени и света на «Бульваре Капуцинок» (1873) (10) Моне превращается в картину Сёра «Гранд-Жатт» в управляемую тень, которая бежит черной собакой впереди темной пары с обезьяной. Обрыв из пейзажа «Вид на море» Моне он превращает в зловещий призрак бездны в своем полотне «Мыс дю Ок в Гранкане».

То же происходит с миром Дега. Дега открыл контраст идеально светлого мира сцены и темной реальности оркестровой ямы и зрительного зала («Оперный оркестр»), преображающее действие искусственного света электричества и газовых светильников («В «Амбасадоре». Мадемуазель Бека», «Песнь собаки»). Сёра превратил эти открытия в мистику теней («В кафе. Европейский концерт») и музыки ночи, завлекающей в объятия призрачного мира («Парад»). Если в картине «Мадемуазель Лала в цирке Фернандо» Дега «метафорически выразил в образе цирковой артистки отсутствие достойной опоры человеческого существования» (Б. Гров), то Сёра в своем «Цирке» саркастически возвел это чувство потерянности в торжествующую формулу призрачной жизни.

Двойственность трагического мотива человек/сцена/толпа, введенного во французское искусство А. Ватто и с сарказмом интерпретированного Дега, у Сёра приобретает мистический смысл. Жилу Ватто сопереживаешь, над певичками из кабаре Дега посмеиваешься, сумрачного тромбониста Сёра боишься. Мало ли куда зазывает этот темный человек. Еще хорошо, если просто в кружение сценического танца жизни, как у Ф. Феллини в фильме «Восемь с половиной», а если это Крысолов из сказки — то он может вообще завлечь в ночь небытия.

К художественным традициям необходимо добавить теоретические источники творчества мастера. Сёра был в курсе опытов физиков Дове, Гельмгольца, Максвелла в области восприятия света и цвета. Он ознакомился с трудом О. Руда «Научная теория цветов». Прикладные знания по теории цвета он черпал в книгах «Грамматика искусства рисунка» Ш. Блана и «О законе одновременности контраста цветов» М. Шверрёля. Сёра также был сторонником психофизиологической эстетики. В своей практике он опирался на работы Ю. де Сюпервиля о физиологии воздействия линий на эмоции человека и Ш. Анри «Введение в научную эстетику» о связи эмоций и цвета и роли «ритмических чисел» для определения и измерения гармонии.



6



9



7



8



10

ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Теория и метод Сёра обладали четкостью и научной обоснованностью формулировок, так что даже при явном нежелании художника делиться опытом его эстетические принципы быстро завоевали многочисленных сторонников, среди которых был и старейший импрессионист К. Писсарро.

К неоимпрессионизму примкнули П. Синьяк, Ш. Ангран, А.Э. Кросс, Л. Писсарро, Л. Айе, И. Птижан. Каждый из них по-своему интерпретировал живописную точку Сёра. П. Синьяк укрупнил ее до квадрата и значительно усилил интенсивность ее цветонасыщенности («Папский дворец в Авиньоне») (1900) (11). В картинах Кросса мазки теряют связь с предметом и отражают абстрактную динамику работы художника («Тулон. Зимнее утро». 1907) (12).

Большое впечатление Сёра произвел на бельгийских художников «Группы Двадцати». В стиле неоимпрессионизма работали Тео ван Риссельберг и корифей модерна А. ван де Вельде. Научные принципы работы Сёра стали для архитекторов и дизайнеров модерна необходимым элементом творчества. Его метод выделения наиболее выразительных характеристик и стилизации натуральных мотивов способствовал формированию устойчивой иконографии модерна. Новые подходы Сёра к проблеме рамы были использованы мастерами модерна при переходе от станковой картины к декоративному панно.

На практику пуантилизма опирались мастера дивизионизма (Дж. Сегантини, А. Морбелли, Дж. да Вальпедо) — наиболее интересного движения в итальянском искусстве конца XIX века, сочетающего новые методы изображения с символическим содержанием.

Многие художники прошли школу пуантилизма на пути становления собственного метода. Список открывает Ван Гог, посетивший ателье Сёра. Художники группы «Наби» — М. Дени («Священная роща». 1897) (13), Э. Вюйар, П. Бонар учились у Сёра автономии цвета. Пуантилистическая работа А. Матисса «Роскошь, покой и нега» (1904) (14) открывает путь фовизму. За Матиссом увлечение неоимпрессионизмом переживают Ш. Камуэн, Вальта, ван Донген, А. Дерен. Последний разрабатывает своеобразный «дикий пуантилизм».

Художественные концепции Сёра оказали влияние на кубистов (Ж. Брак), немецких экспрессионистов (Э.Л. Кирхнер, Э. Хеккель) и итальянских

футуристов (Дж. Северини, Дж. Балла). Мозаичные работы Р. Делоне, построенные на цветовых контрастах («Пейзаж с диском»), тоже родом из точечной живописи Сёра. Через неоимпрессионизм прошли основатели абстрактной живописи В. Кандинский и П. Мондриан. Кандинский («Пестрая жизнь». 1907) (15) интерпретировал точечную живопись как символ распада связей мироздания («Пестрая жизнь»). Для Мондриана важен был сам принцип абстрагирования цвета от образительного мотива и его динамика.

Трансцендентные смыслы пейзажей Сёра эхом отозвались в живописи де Кирико. Мир математически расчерченной пустоты и одиночества полуденной картины Сёра «Мост и набережная в Порт-ан-Бессене» можно считать отправной точкой населенных манекенами метафизических пространств итальянского художника.

В XX веке образы Сёра вторгаются в визуальные искусства. Выше уже упоминалось об использовании мотивов «Парада» у Ф. Феллини. Р. Рей считал, что в «Гранд-Жатт» Сёра разработана эстетика замедленной съемки в кинематографе. Американский композитор С. Сондхайм и драматург Дж. Лепайн разыграли 50 персонажей картины «Гранд-Жатт» в мюзикле «Воскресенье в парке с Джорджем», в котором главными героями являются сам Сёра и его правнук.

Правнук — художник-авангардист, автор «хромолюмов», производящих разноцветные лучи. Его последняя работа «Хромолюм № 7» посвящена «Воскресному дню на острове Гранд-Жатт». В мюзикле живопись переосмысливается в перформанс, а музыкальная партитура создана «под влиянием техники пуантилизма: короткие музыкальные фразы, из которых соткана музыкальная ткань «Воскресенья», напоминают отрывистые движения кисти» (В. Сапронов).

БИБЛИОГРАФИЯ

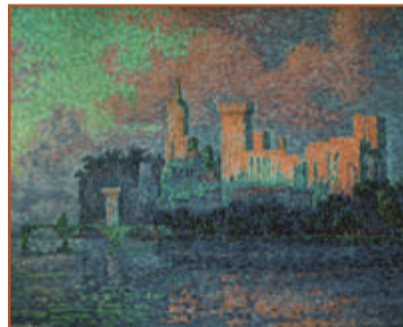
Богемская К.Г. От неоимпрессионизма к двадцатому веку // Жорж Сёра. Поль Синьяк. Письма. Дневники. Литературное наследие. Воспоминания современников. — М.: Искусство, 1976.

Гров Б. Эдгар Дега. — М.: TASCHEN/АРТ-РОДНИК, 2004.

Даниэль С.М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. — СПб.: Азбука-классика, 2007.

Дюстинг Х. Жорж Сёра. Пуантилизм. — М.: TASCHEN/АРТ-РОДНИК, 2005.

Сапронов В. Sunday in the Park with George / Воскресенье в парке с Джорджем (1984) // <http://musicals.ru/index.php?item=1210>



11



13



12



14



15

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Законы вечности

ТЕМЫ И ВОПРОСЫ
ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

Ее обрели.
Что обрели?
Вечность! Слились
В ней море и солнце!

А. Рембо. Вечность

Прорыв к бытию

Ж. Сёра вступил на творческий путь в очень сложное, переходное для судеб французского искусства время. Великая классицистическая традиция, основанная на рационализме, вырождалась в салонное искусство. Импрессионизм, доведя использование традиционного для французской ментальности сенсуализма до крайних форм, пребывал в кризисе. Главной тенденцией в духовных поисках этого времени была жажда целостности и восстановления устойчивых онтологических основ мироздания.

Устав от приземленного позитивизма, который значительно сокращал перспективу человеческой жизни земным отрезком существования, люди искусства интуитивно начали поиск основ бытия. Для французской ментальности всегда проблемным было соотношение между понятиями видимости и бытия. Г. Гачев писал: «О, это требует чрезвычайного усилия от французского духа — прорваться через *Paraitre* (кажущееся существование) к *Être* (подлинному бытию). Этот прорыв, брешь сквозь Среду — обволакивающее нас пространство смутных ощущений, чувств, эмоций, образов, что окружает и пленяет наш разум, — к чистому Бытию проделал Декарт, когда пришел к формуле «я мыслю — следовательно, я существую».

Прорыв к Бытию совершили все художники-постимпрессионисты. Сезанн сделал это на основе архетипа Мировой горы. Гоген основывался на метафизике традиционной культуры Океании с выходом на архетипические образы Богини-матери, Мирового древа. Ван Гог слился с одушевленной материей космических стихий.

Специфика Сёра наиболее трудно определить, так как он оперировал категорией Вечности, чья образность улавливается нечетко. Положение осложняется тем, что Сёра, как и импрессионисты, брал сюжеты из потока жизни — отдых на берегах Сены, театр, цирк. Архетипический образ в его творчестве — безбрежный Океан, однако сам художник не фокусировался полностью на этом образе. Главной целью Сёра было справиться со стихийностью мимолетного. Для этого он обратился к Разуму, повторив путь Декарта. Тезис «я мыслю — следовательно,

Воскресенье
в Порт-ан-Бессене
1888. Музей Кромер-
Мюллер, Оттерло,
Нидерланды



я существую» воплотился в обращение Сёра к законам композиции и к науке о природе света и его восприятию, в создание стройной системы «хромолюминизма».

На основе точки

В эстетических воззрениях Сёра важно то, что художник исходит из **Целого** (гармония, доминанта), в свете которого **противоположности** не противостоят друг другу, а **сочетаются по «аналогии»**. Целое, созерцание которого требует отстранения и выхода из потока времени, всегда предполагает иерархическую структуру и подчинение этой структуре. Принцип достижения целого на основе «аналогии противоположных и сходных элементов» соответствует французской модели синтеза противоположностей: «Французская душа не выносит взаимоисключаемости... ей по душе — БАЛАНС, РАВНОВЕСИЕ, СИММЕТРИЯ противоположностей» (Г.Д. Гачев). Именно это демонстрирует техника Сёра.

Противоположность света и тени преодолевается на основе того, что и то и другое строится из точек одной и той же группы дополнительных цветов, но в разных пропорциях. При этом цветные точки наносятся на основу того цвета, который должен получиться в результате их смешения. В пейзаже «Остров Гранд-Жатт» трава в блеске солнечного света остужается синими бликами, а в тени горит искрами желтого цвета. Целое зеленого пятна гармонизирует противоположности.

Материя на картинах Сёра **едина**. Ее хаотичность преодолевается на основе **точки** — **общей унифицированной единицы** изображения технологии. Точка, как **атом**, **содержит в себе потенцию бесконечного микромира и может разворачиваться в бесконечность** пространства и формы. Сёра снимает еще одно противоречие — между множественностью и единичностью.

Как для настоящего француза для Сёра пространство как пустота не существует. Пространство — это всегда «непрерывное марево, континуум», «любой зазор-интервал полон кишением частиц, которые движут, толкают более грубые куски вещества, и так повсюду разливаются и передается единое движение вихря в целом, так работает СРЕДА» (Г.Д. Гачев). Сёра уравнивает изображение формы и среды / пространства с помощью унифицированной единицы — точки.

Известно, что на Сёра большое впечатление произвел океан: «Вид бескрайней водной равнины его завораживал; он был целиком поглощен ее созерцанием... Безмерный океан кажется неподвластным времени. Море может разбушеваться, волны могут биться о скалы, тучи — собираться или рассеиваться в небе, но всё это проходяще. А монотонный жалобный шум

прибоя, умирающего на берегу, подобен музыке миров, музыке вечности» (А. Перрюшо). Под это описание подходит любая из марин Сёра.

Динамика — статика

Среда у Сёра «есть в полном смысле то, что Гегель называл **«субстанция-субъект»**. Она — **активный перводейатель, в отношении которого частицы и индивиды — объекты приложения сил и энергий Среды**: они пассивнее ее, страдательны». В композиции «Купание в Аньере» или «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» поражает индифферентность крайне обобщенных персонажей. Кажется, что они расставлены на плоскости картины по воле социальных законов дистанцирования людей друг от друга. В сновиденческом «Параде» сама тьма ночи манипулирует музыкантами и задает им ритмы «печальной линии — линии, идущей вниз от горизонтали». Парадоксальный механизм средовой активности наглядно воплощен в пейзаже «Мыс дю Ок в Гранкане», на котором скала вздыблена, подобно огромной волне, а водная гладь стелется плоскостью земли.

Незыблемость скалы-волны приравнивается к мимолетности ряби на поверхности воды — частицы мироздания, валы земли и вод существуют в общем вселенском колебательном ритме вечных космических процессов. Учитывая наличие в картине образного параллелизма со знаменитой гравюрой Хокусая «Большая волна» и схожего метафорического осмысления волны/скалы в духе инь/ян, можно сказать, что Сёра выходит на философские принципы бытия как вечного дао.

В связи с воплощенным в картине Сёра принципом циклического колебания интересно отметить, что для французской **пространственно-временной модели мира** Г. Гачев избрал формулу **«креста Декартовых координат с синусоидой на нем»**. Идея волнового принципа организации света и материи даже на уровне научного мышления присуща французской ментальности, о чем свидетельствует волновая теория света Френеля и квантово-волновая теория строения атома и вещества Луи де Бройля. Именно в **волновой динамике-статике** скрыт секрет энергетики работ Сёра, который умудрялся не только наполнить внутренним колебательным напряжением статичные фигуры в «Гранд-Жатт», но и захватить в плен статичности динамику взлета и падения в картине «Цирк».

Образным воплощением этой идеи в последней картине является фигура гарцующей на лошади гимнастки, которая одновременно и летит вперед, и, как балерина, вращается вокруг своей оси, и взлетает, уравнивая фигуру падающего клоуна. Здесь уместно привести описание Г. Гачевым «Болеро» Равеля: **«Вихрь оцепенел в заколдованный круг**. Музыкальный орнамент может варьировать шествие по

нему, но не прорвать и развить. Жанр рондо излюблен и французским народным танцем, и поэзией. *Rondeau* ведь буквально — круг, цикл, цирк... **ВРАЩЕНИЕ — самый всеобщий тип движения во французском Космосе».**

Круг как основа композиции

Процесс приближения Сёра к этой формуле Вечности — пространственной и временной мы можем проследить на примере эволюции его композиционных решений: от фризового принципа в «Купании в Аньере», «Гранд-Жатт» и «Параде» к концентрическим в «Канкане» и «Цирке». В основе обоих видов композиции лежит круг.

Круг — это архетипический символ, выражающий идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства, с которым связаны организация космического пространства и циклическая концепция времени как вечного повтора. Центром круга в пространственном и временном аспекте является Мировое древо, которое формирует все симметричные композиционные схемы в изобразительном искусстве. Фриз является частным случаем симметричной схемы. Именно с этой схемы начал Сёра.

В беседе с Г. Каном он говорил: «Панафинеи Фидия были процессией. Как и на этих фризах, я хочу развернуть шествие проходящих мимо меня современных людей с их характерными чертами и отобразить их в картинах, в которых присутствует гармония цвета, тона и линии».

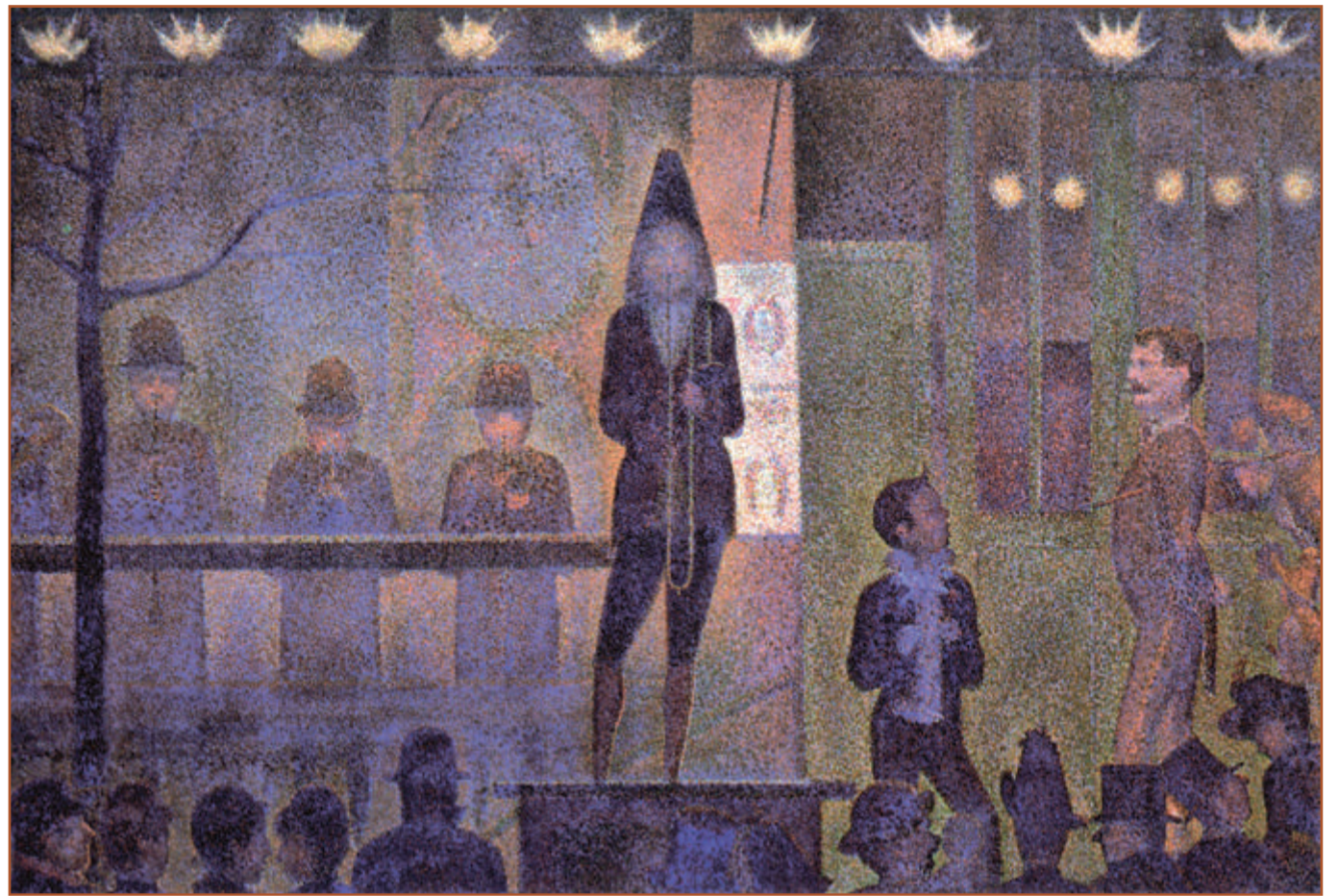
В «Купании в Аньере» все персонажи изображены в профиль, как на древнеегипетских фресках (даже рыжая собака на переднем плане), и почти в одной и той же позе. Все они как замороженные смотрят в одну сторону, в сторону острова. Туда же плывут лодки, в ту же сторону отправлен беззвучный крик мальчика, стоящего по пояс в воде. Остров Гранд-Жатт, только частично обозначенный в этой картине кучами деревьев, становится неким сакральным центром притяжения помыслов персонажей картины, современной Аркадией или островом Кифера, куда, как некогда на картинах А. Ватто, устремлялись влюбленные.

В картине «Воскресенный день на острове Гранд-Жатт» мы становимся свидетелями не менее загадочного действия, в котором взгляды почти всех людей направлены в сторону застывших вод Сены, которые отличаются не только светозарностью, но и абсолютной гармонией отражений верха и низа. Обе картины можно рассматривать как две половинки ритуальной ситуации поклонения вечным водам и пространственным вместилищам идеального бытия. По данной схеме построено большинство марин Сёра. В таких работах, как «Вечер в Гранкане», «Песчаный берег в Ба-Бютен. Онфлёр», «Порт-ан-Бессен. Внешняя гавань. Прилив», «Устье Сены в Онфлёре. Вечер» холмистые берега, молы и волноорезы, причальные столбы шествуют в том же ритуальном ритме к манящей дали открытого моря.

В «Натурщицах» Сёра воспроизводит уже стандартную схему симметричной композиции. Тема нью является обычной для классицистической живописи, однако она дана Сёра характерной для импрессионистов точки зрения повседневности — натурщицы готовятся к позированию. На полотне изображена одна женщина в трех положениях (анфас, спиной и в профиль), что соответствует трем временным фазам. К этому можно добавить еще одно изображение: женщина с обезьянкой на размещенной в ателье картине «Гранд-Жатт». Оно совпадает с позирующей моделью по своему вертикальному положению и параллелизму и служит противовесом профильному изображению.

В полотне «Парад» пространство вокруг средней фигуры музыканта смыкается с циклическими движениями тромбона вверх и вниз. Время выстраивается по мировой оси, соединяя низ темных силуэтов и верх света газовых цветов-звезд. Из пейзажей наиболее близкими по смыслу этому произведению можно считать работы с явно выявленной центральной симметрией. Это «Вход в гавань Порт-ан-Бессена», «Воскресенье в Порт-ан-Бессене», «Мыс дю Ок в Гранкане».

В «Пудрящейся женщине» точкой, порождающей приватную вселенную будуара, явля-



Парад
1887–1888
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк

В «Канкане» и «Цирке» идет дальнейшая разработка данной композиционной схемы. В «Канкане» волнообразная ритмика танцующих колеблет всю структуру пространства картины. В «Цирке» композиция кружится вокруг невидимого центра арены, а динамику ей задает зигзагообразный хлыст дрессировщика и вращательное движение гимнастки-балерины, парящей в воздушном фузе над всеми материальными объектами.

• • •

Противоположности и контрасты — в плену у аналогии и подобия; движение — в неподвижности колеблющейся волны; пространство — в ритуальности фриза или круга; небо и вода — в ловушке взаимной зеркальности отражения; пространство и форма — в формуле точки; чувство — в объятиях разума. Гармония целого поглощает частности...

...Сёра смог сформулировать свои законы вечности.

БИБЛИОГРАФИЯ

Богемская К.Г. От неомпрессионизма к двадцатому веку // Жорж Сёра. Поль Синьяк. Письма. Дневники. Литературное наследие. Воспоминания современников. — М.: Искусство, 1976.

Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. — М. Алгоритм, Эксмо, 2008.

Дюштинг Х. Жорж Сёра. Пуантилизм. — М.: TASCHEN/АРТ-РОДНИК. 2005.

Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1982.

Перрюшо А. Жизнь Сёра. — М.: ОАО Издательство «Радуга», 2001.

Ревалд Дж. Постимпрессионизм. — Л.—М.: Искусство, 1962.



Ла-Манш в Гранкане
1885. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Песчаный берег в Ба-Бютен, Онфлёр
1886. Частная коллекция



Порт-ан-Бессен. Внешняя гавань. Прилив
1888. Институт искусств, Миннеаполис

ется пуховка для пудры. Ее светящаяся белизна содержит всё соцветие картины, порождает вихрь воздушной волны, в которой веют запах цветов, дурманящие ароматы духов и женской плоти. Голубые воздушные волны по касательной возбуждают песочно-земные волны юбки женщины. Как в древнем мифе о рождении Афродиты, небесное и земное порождают страсть красного, которым отмечен стан возлюбленной художника. Накал мифологической магии настолько велик, что он преобразует достаточно вульгарную модель в божественное явление вечной женственности.

Устье Сены в Онфлёре. Вечер
1886. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Елена
ВАСИЛЬЕВА,
научный сотрудник ИХО РАО

Атомизация цвета: Сёра и постимпрессионизм

Произведение Сёра воздействует и очаровывает, подобно симфонии. Одновременно воспринимается и полный синтез тона, и звучание каждого отдельного элемента, и все это вместе составляет неповторимую, вибрирующую силу.

Феликс Фенеон

Знакомство

На столе учителя предметы, странное сопоставление которых можно было бы назвать сюрреалистическим: бокал красного вина, лупа, циркуль с линейкой и палитра художника с кистями. Разговор с учениками можно начать с обсуждения ассоциаций, которые вызывают эти предметы. Попробуем предположить, какое отношение они имеют к теме урока. А секрет этих атрибутов узнаем позже.

Учитель. С импрессионизма началась эра художественных переворотов. Революционные сдвиги в искусстве конца XIX — начала XX века по темпу сравнимы с научно-технической революцией. Неудивительно, что искусство находило вдохновение в научном прогрессе, о чем свидетельствуют эксперименты Сёра. Манера разложения цветов Сёра предвосхитила принципы современной растровой графики, где изображение формируется из совокупности отдельных «пикселей».

Тенденция объяснять свою картину оказалась очень важна для искусства XX века, а Сёра как раз обладал таким талантом. Эмиль Верхарн писал: «Послушать исповедь Сёра перед его картиной, над которой он работал год, значило понять, насколько он искренен, и быть захваченным его красноречием. Спокойно, с неторопливыми жестами, ни на минуту не сводя с вас глаз, медленно, невозмутимым голосом, отыскивая наиболее доходчивые формулировки, он объяснял вам достигнутые им результаты, в которых он был уверен и которые, по его словам, являлись основополагающими. Затем он спрашивал ваше мнение, брал вас в свидетели и ожидал от вас слов, доказывающих, что вы все поняли. Он был очень скромнен, даже застенчив, хотя вы все время чувствовали, что он несказанно горд самим собой».

Впервые знакомимся с полотнами Сёра под музыку Дебюсси (фрагменты симфонической поэмы «Море»).

Учитель. Ваше впечатление?

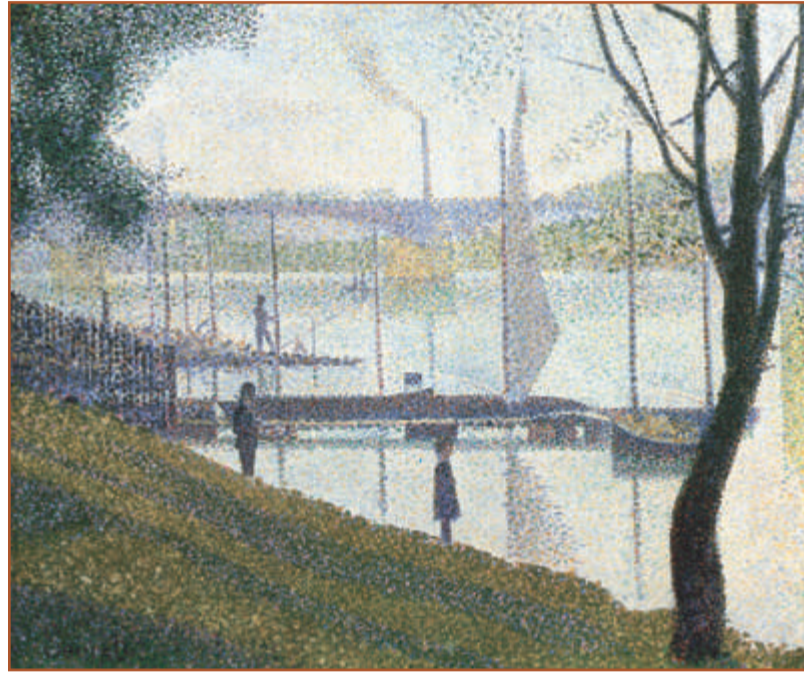
Ученики. Странно, необычно. Холодно. Нет той непосредственности чувства, как у импрессионистов.

Учитель. В самом деле на одной из выставок, где были представлены работы Сёра, возмущенный критик воскликнул: «Слишком много техники, слишком много системы!» Хотя его манера часто кажется не очень вдохновенной, но он и не стремился к романтичности. Это было рассудочное искусство, открывавшее путь к классицистической линии модерна.

Художественный идеал

Учитель. В отличие от большинства импрессионистов, Сёра был приверженцем классической академической школы. С детства он любил посещать выставки классического искусства. Увлекался искусством Египта. Художественное образование получил у ученика великого Энгра Анри Лемана. *(На экране «Одалиска» Энгра.)* Особое уважение Сёра питал к своему современнику символисту Пюви де Шаванну. *(На экране «Кающаяся Магдалина» Пюви де Шаванна. Читаем фрагмент из книги А. Перрюшо «Жизнь Сёра».)*

В замечательной книге «Жизнь Сёра» Анри Перрюшо так написал о выборе художником идеала: «Человек сам создает себе богов. Отныне у юноши существует чистое и строгое искус-



Мост в Курбевуа
1886–1887. Институтская
галерея Котальда, Лондон

ство, подчиняющееся непреложным законам. Это искусство обладает ценностью абсолюта. Одной из тех ценностей, которые противостоят довлеющей неустойчивости мира. Теперь Сёра знает, каким путем ему следует идти. Его страсть — страсть холодная и сознательная, но и столь же беспредельная...».

(В этом классицистическом ракурсе рассматриваем картины «Купание в Аньере», «Воскресный день на острове Гранд-Жатт».)

Посмотрите, как равномерно расставлены и сопоставлены фигуры отдыхающих на склоне берега в картине «Купание в Аньере». А в его главном полотне «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» геометрическая отточенность композиции, спокойный, размеренный ритм передают ощущение устойчивости, неизменности, вечности, которую увидел художник сквозь суету послеполуденного времяпрепровождения людей. Профильные силуэты фигур напоминают египетский стиль с его лаконичной строгостью и монументальной основательностью.

В середине 1880-х Сёра познакомился с импрессионистом Камилем Писсарро. «Я полностью убежден в прогрессивной природе этого искусства, — писал Писсарро своему сыну Люсьену. — Уверен, со временем оно даст потрясающие результаты. Я не разделяю снобистских суждений романтических импрессионистов, заинтересованных в борьбе против новых тенденций. Я принимаю вызов, вот и все». Писсарро принял решение выставлять свои картины вместе с постимпрессионистами, что не вызвало восторга его коллег-импрессионистов.

Сёра и его последователи Поль Синьяк, Кросс и другие, казалось, зашли слишком далеко. Они разложили реальный видимый мир на

Маяк в Онфлёре
1886. Национальная галерея
искусства, Вашингтон



отдельные элементы. Но что стоит за этим видимым растворением материальности? Если в Средневековье мир духовный, невидимый считался более реальным, чем видимый, то бунт Нового времени решил утвердить видимую материальную реальность как подлинную. Уже на заре реализма в творчестве Веласкеса приоткрывается тайна видимости. Об этом его симфония копий, пригвождающих миг исторического бытия к вечности в «Сдаче Бреды»; загадочная игра отражений реальности в зеркалах «Менин» и, наконец, подлинность прядущейся нити судьбы в «Пряхах».

Пройдя весь путь освоения реальности, европейское искусство уже в творчестве импрессионистов постигло иллюзорность, двойственность видимого. Импрессионисты, при том что их девизом было показать жизнь не приукрашенную, в ее изначальной непосредственности, пришли к изображению непрерывной изменчивости, текучести видимого, изображению не столько предмета, сколько его «временной оболочки». Городские пейзажи Писсарро («Ярмарка в Дьеппе. Солнечное утро», «Бульвар Монмартр»), например, кажутся навеянными идеями буддизма о мире как иллюзии, где всё движется бессмысленно и хаотично и сцеплено на время. Но бессмысленное движение преодолевается благодаря постижению истинного пути, и динамичные элементы бытия переходят в состояние вечного покоя. Именно этот процесс напоминает эволюция живописи от импрессионизма к постимпрессионизму.

Научный круг

Учитель. Жорж Сёра интересовался научными достижениями в области теории цвета. От «Теории цветов» Гёте к исследованиям Шверрёля и Руда прослеживается эволюция взглядов на теорию спектра.

Сёра был знаком с автором книги «О законе одновременного контраста цветов» Шверрёлем. Шверрёль был французским химиком, изучал различные красители и занимался процессом крашения как с теоретической, так и с практической стороны. Он предпринял одну из первых попыток рациональной классификации цветов. На так называемом хроматическом круге, разработанном Шверрёлем, и поныне основан метод контроля красок.

Шверрёль восстанавливал старые гобелены. Во время этой работы он заметил, что единственный способ восстановить секцию должным образом — это принять во внимание цвета вокруг утраченного фрагмента. Он не мог воспроизвести правильный оттенок, если не понимал, какие краски должны быть вокруг. Шверрёль обнаружил, что два сочетающихся цвета, стоящие по близости, накладываются друг на друга. Например, при переводе взгляда с объекта красного цвета на другой объект можно видеть голубой ореол вокруг этого другого объекта. Дополнительный цвет (голубой для красного) возникает из-за оптического эффекта в глазу человека. Другой ученый, Руд, подтвердил это в своем «Учебнике цветов». Таким образом, мы видим мир не таким, какой он есть в действительности, а таким, каким он представляется нашему глазу.

Эта идея разложения цветов привела к появлению концепции дивизионизма в живописи Сёра (от фр. *division* — разделение). Чистые цвета наносятся отдельными маленькими мазками, похожими на точки, поэтому такую технику называли также пуантилизмом (от фр. *point* — точка). Восторженный защитник творчества постимпрессионистов Ф. Фенеон писал: «Два шага назад — и все многообразие вкуса, как букет послевкусия в глотке вина, распускается в светящихся массах; результат работы глаза, можно сказать, растворяется — глаз тянет только к чистой эссенции живописи».

А теперь обратим внимание на наши атрибуты, лежащие на столе. Вино — символ гурмана, искушенного в тонкостях изысканного букета настоящего французского вина, символ вкуса. Лупа, линейка и циркуль — символы научной скрупулезности, геометрической выверенности композиций. Палитра и кисть — символы живописи, а все вместе — синтеза искусства и науки, научного подхода в живописи.

(Пригубив вина, играя в дегустатора вкуса, открываем том О. Мандельштама и читаем фрагмент эссе «Французы»: «Тут я растягивал зрение и окунал глаз в широкую рюмку моря, чтобы вышла из него наружу всякая соринка и слеза. Я растягивал зрение, как лайковую перчатку, натягивал ее на колоду — на синий морской окологородок... Я быстро и хищно, с феодальной яростью осмотрел владения окоема. Так опускают глаз в налитую всклянь широкую рюмку, чтобы вышла наружу соринка. И я начинаю понимать, что такое обязательность цвета — азарт голубых и оранжевых маек — и что цвет не что иное, как чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем».)

Итак, мы погружаемся в атмосферу искусства, как знаток вина погружается в многообразие оттенков вкуса.

Шедевры Сёра

Учитель. «Купание в Аньере» — самый дерзкий дебют в искусстве. Картина была представлена на первом Салоне независимых художников в 1884 году. Решительно срывая якоря импрессионизма, в частности традиционные средние размеры картин, Сёра возвращается к большим полотнам (в этом случае 2 на 3 метра). Еще не разработав свою новую концепцию окончательно, художник покончил с импрессионизмом, создавая модели фигур не на природе, а в студии. Сёра избрал «недостойный» с точки зрения привычной нормы сюжет для живописи: раздетый рабочий на фоне промышленного пейзажа — простой человек пришел отдохнуть в обеденное время на берег реки.

Написанию картины предшествовали многочисленные карандашные зарисовки человеческих фигур с натуры, а также небольшие этюды маслом, которые впоследствии использовались для разработки композиции и изображения световых и атмосферных эффектов. В то время Сёра еще не работал в технике пуантилизма, но позже дописал некоторые части картины, используя точки контрастных цветов, чтобы создать вибрирующий, светящийся эффект. Например, на шляпу мальчика были добавлены точки оранжевого и синего цветов. Своими упрощенными формами картина созвучна искусству Пьеро делла Франчески. Фигуры, изображенные в профиль, напоминают древнеегипетские рельефы. Эта картина свидетельствовала, что тенденции импрессионистов уже вышли из моды и молодые художники ищут вдохновение в чем-то ином. Но это означало и утверждение тенденции к новаторству. Отныне, если вы хотите стать художником, перейдите в лагерь авангардистов: в лагерь Сёра.

«Воскресный день на острове Гранд-Жатт». Работа над этой картиной заняла у Сёра два года. Он много ездил на Гранд-Жатт, где сделал 38 эскизов маслом и 23 предварительных рисунка, но писал картину в мастерской. Его одержимость работой породила анекдоты, например о том, будто он просил приятелей подстригать траву на берегу, когда она становилась слишком высокой. На последней выставке импрессионистов работа привлекла всеобщее внимание как современным сюжетом, так и невиданной техникой письма.



Сена у Гранд-Жатт
1888. Королевский музей
изящных искусств Бельгии,
Брюссель



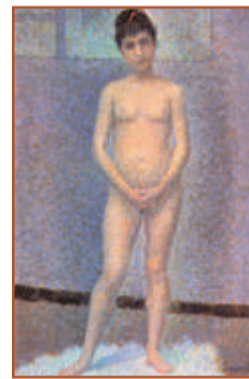
Порт-ан-Бессен
1888. Институт искусств,
Миннеаполис

Рассмотрим картину. Присмотритесь к группе, сидящей в левом нижнем углу картины. Суровый гребец расположился вблизи почтенной дамы, причем ее изящный веер оказался в нелепом соседстве с его тяжеловесной фигурой. Рядом с ними сидит фронт в цилиндре. Ближе к берегу — дама с удочкой. С кем соотносится ее фигура? С военными вдалеке. Считается, что это дама легкого поведения, а военные вдалеке — ее возможный улов.

Несмотря на то что фигуры напоминают египетские рельефы, современность легко угадывается в модных одеждах. Мужчины в цилиндрах и с тростью, дамы, чьи талии затянуты в корсеты, высокие турнюры платьев — все это относит нас к современной Сёра реальности. Дама справа ведет на поводке обезьянку капучина. Считается, что обезьянка на картине символизирует распутство, а поводок на ней — лицемерие хозяйки, которая успешно притворяется порядочной женщиной. Две крупные фигуры справа кажутся непропорционально большими. Но если смотреть на картину справа наискось, тогда нарушение пропорций исчезает.

Оптические эффекты были важной частью замысла Сёра. Он накладывал отдельные мазки на холст с тем расчетом, что два тона, увиденные на расстоянии, сформируют новый оттенок. Он отказался от привычной золотой рамы и обвел границу картины широкой цветной полосой. Каждый ее участок несет дополнительный цвет, гармонирующий с той частью изображения, которая примыкает к нему.

На освещенных местах к собственной окраске предметов добавлена россыпь желтых и оранжевых точек. В тени переплетения и взаимопереходы цвета богаче и тоньше: более яркие частицы просочившегося сюда блуждающего света переданы желтыми и оранжевыми вкраплениями, а свет, поглощенный тенью, но все же различимый глазом, красными и лиловыми точками. Лодки на Сене, фигуры на берегу и в воде — все приобретает монументальную основательность.



Стоящая модель
(Этюд к «Моделям»)
1886–1887. Музей Орсе,
Париж

Сёра создает миф современности

Учитель. Для художника были характерны спокойные лирические сюжеты. Он был автором многих пейзажей с изображением побережья, которые также проникнуты настроением покоя и безмятежности. (Смотрим пейзажи под симфоническую поэму Дебюсси «Море»: «Мост в Курбевуа», «Порт-ан-Бессен», «Сена в Гранд-Жатт», «Маяк в Онфлёр», «Ла-Манш в Грандкампе».)

Конечно, художник не мог обойти вниманием образ женщины. Это и портрет его натурщицы в картине «Натурщицы», и «Пудрящаяся женщина».

Эмоции Сёра также стремился подчинить логике. Взметнувшиеся диагональные линии должны были передавать восторженное приподнятое настроение, горизонталь и вертикали — спокойное и медитативное состояние. Все это предвещало теорию художественно-эмоционального воздействия на зрителя линий и точек на плоскости. Эту теорию впоследствии разовьет Василий Кандинский. В «Параде» фигура человека, играющего на тромбоне, как будто завораживает, магически притягивая посетителя. Кажется, мы присутствуем на некоем мистическом ритуале, где в роли жрецов выступают музыканты.

«Канкан» — новая интерпретация вслед за Дега и Тулуз-Лотреком сюжета о танцовщицах и танцорах, о жизни цирка. Но если Дега как бы выхватывает момент из повседневной жизни, то Сёра показывает триумф, кульминацию праздничности. Сёра стремился передать в картине настроение кафешантана, сам его дух, показать атмосферу деланого веселья. И художнику вполне удается задуманное. Он составляет четкую и выверенную композицию, в которой каждая линия — изогнутая или прямая — выполняет свою функцию и приближает автора к поставленной цели.

На первом плане оркестр и один из зрителей, в глубине — четыре танцора (две женщины и два мужчины). Танцующие «остановлены» художником в момент, когда они высоко подбрасывают правую ногу в знаменитом па канкана. На картине масса устремленных вверх линий. Присмотритесь: ноги, бантики на туфлях и бретельках танцовщиц, дирижерская палочка, светильники, юбки, условные линии глаз, губ, усов. Все это должно было создать настроение приподнятости и веселья. Казалось бы, все в порядке, вот он, канкан, беззаботный и шальной. Но стоит приглядеться к деталям, как становятся заметны тонкий юмор и некоторая карикатурность изображения. Здесь все двойится, все зарифмовано. Неспроста параллельны линиям вскинутых ног — грифы музыкальных инструментов, вееру первой танцовщицы — трость зрителя. Выбор цвета тоже не мог быть случайным на таком полотне: каждый светлый участок изображения окружен темной рамкой. Это создает ощущение глубины пространства, картина, несмотря на некоторую плоскостность, становится живой и объемной.

Последнее творение Сёра — картина «Цирк». Она не была закончена, ее дописал Люс. Сёра умер в Париже, не дожив до 32 лет, от тяжелой инфекции, спустя несколько месяцев умер его маленький сын. Узнав о его смерти, Люсьен Писсарро воскликнул: «Пуантилизм умер вместе с ним!»

Группа подготовленных учеников исполняет песню Александра Дольского «Велосипед», считающуюся гимном импрессионизма, под аккомпанемент учителя. Впрочем, если раздать текст, участвовать в исполнении этой непростой и красивой песни могут все.

Материалы к уроку по теме
«Жорж Сёра» вы найдете
на диске-приложении к № 12/2011



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:

Жорж СЕРА. Цирк. Фрагмент

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ:

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 30.03.11, фактически 30.03.11
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



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 Арсланян (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

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

Адрес: _____

Индекс: _____

Цена за один диск с доставкой

2003 г. 299 руб. 2004 г. 299 руб. 2005 г. 299 руб. 2006 г. 299 руб. 2007 г. 399 руб. 2008 г. 399 руб. 2009 г. 499 руб. 2010 г. 699 руб.

	2003 г.	2004 г.	2005 г.	2006 г.	2007 г.	2008 г.	2009 г.	2010 г.
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	x	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

Издательский дом ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ новый этап развития



Уважаемые коллеги! Напоминаем, что со II полугодия 2011 года все наши предметно-методические газеты становятся журналами: цветными, 64-страничными, в каждом номере CD-диск с материалами к урокам (для непредметных изданий с дополнительными материалами). ЖУРНАЛЫ ВЫХОДЯТ В БУМАЖНОЙ И ЭЛЕКТРОННОЙ ВЕРСИЯХ.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ЭЛЕКТРОННЫЕ ВЕРСИИ ПРЕДМЕТНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ЖУРНАЛОВ!

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ

- Полностью соответствует бумажной
- Выходит гарантированно в срок
- Легко распечатывается на принтере
- Стоит существенно дешевле
- Доставляется по Интернету

На электронную версию можно подписаться **НА САЙТЕ** www.1september.ru **И ПОЛУЧИТЬ МЕСЯЦ ПОДПИСКИ БЕСПЛАТНО**



699 рублей

— цена подписки для индивидуальных подписчиков и организаций за полгода

БЕСПЛАТНЫЕ ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЕ ВЫПУСКИ ЖУРНАЛОВ МОЖНО СКАЧАТЬ НА САЙТЕ www.1september.ru