

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS LONGA

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

ТЕМА НОМЕРА

Петр
Петрович
КОНЧАЛОВСКИЙ

П. Кончаловский

АНТОН ОЛЬШВАНГ: ЗНАКИ НЕРАСШИФРОВАННОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

В Третьяковской галерее была показана первая часть спецпроекта Антона Ольшванга «Слой 99/9». С этого проекта отдел Новейших течений начинает цикл выставочных проектов под общим названием «Художник и его музей», ориентированных на разработку новых стратегий музейного экспонирования и музеефикации. В рамках этого цикла каждая выставка призвана стать «мини-музеем» одного художника в контексте «большого музея». Вторая часть спецпроекта демонстрировалась в «Агентстве Art Ru» (*AgencyArtRu@gmail.com*), в новом помещении на Озерковской набережной.

Проект Антона Ольшванга сложился в результате его контактов с металлообрабатывающими заводами и другими учреждениями, ныне действующими или закрытыми. Для создания своих произведений Ольшванг, как правило, использует «найденные предметы»: отходы заводского производства, фотоархивы научно-исследовательских институтов — и действует как археолог, собирающий останки древних цивилизаций. В интерпретации художника многие из них могут показаться предметами культа, сакральными символами и знаками нерасшифрованной письменности.

Опыт Ольшванга имеет универсальное значение для постиндустриальной культуры, поскольку демонстрирует способы переработки промышленных отходов в интеллектуальные продукты нематериального производства.

Вот что говорит сам художник:

«Живой, меняющийся ландшафт культуры подобен природному ландшафту, верхнему, плодородному слою почвы, который необходимо бережно возделывать и который легко повредить. Искусство — область культуры, которая апеллирует к категории сознания. Процесс осознания себя возможен лишь через взаимодействие с культурным ландшафтом в выбранном контексте.

Принцип взаимодействия со средой через индивидуальную художественную практику открывает возможность для трансформации как среды, так и человека в их связи. Исследователь неотделим от объекта исследования. Путник неотделим от пейзажа. Взаимодействие с ландшафтом культуры через индивидуальную художественную практику представляется мне актуальным действием сегодня.

В данной работе меня интересует культура в том числе как продукт коллективного бессознательного. Речь идет о конверсии бессознатель-



ного в область сознания средствами художественной практики. Вытесненные из общественного сознания как ненужные и вытесненные в прямом смысле предметы обладают определенной цельностью. Объектом исследования в данном случае становится канон случайности.

Интересна пластическая убедительность и цельность изделий, никем специально не созданных.

Проект представляет собой пространственную инсталляцию, включающую серию панорамных горных пейзажей со штампами, как на восточных свитках, но штампами в основном знакомыми, российскими и сделанными при-

вычной фиолетовой штемпельной краской. Штампы взаимодействуют с композиционными центрами, как принято в классическом символическом пейзаже. Прочтенные как знак потенциальных разработок, мест хранения металлов, горы являются символом скрытого потенциала. А штампы читаются как знаки «обладания» и «принадлежности». Панорама горы, котлована — важная часть экспозиции. Каждая панорама, являясь отдельным произведением, включена в единую инсталляцию, где отдельные объекты и артефакты поддерживают друг друга и существуют как единое семантическое пространство. Художественная инсталляция представляет музейный зал артефактов, ритуальных предметов некой цельной культуры и несет в себе знак новейшей археологии, где, как в дошедших до нас предметах в музейных витринах, фрагментарность и цельность соседствуют. А видеопроекцию на фронтальной стене можно представить дошедшим до нас нематериальным объектом.

Создается дистанция во времени по отношению как к произведениям, так и к музейному пространству. Тем самым само пространство музея, где время как бы должно остановиться, дает возможность зрителю посмотреть на себя во времени. Как часть общей инсталляции музейный зал могут охранять две фигуры в касках и бронежилетах, без камуфляжа.

Уникальная культура — это уникальная система ценностей. Это может быть верно как для страны, так и для небольшой деревни, и для группы давно знакомых людей, и для отдельного человека. Мы живем в поликультурном пространстве, где каждая уникальная макро- или микрокультура может нести в себе свои особенности, а в проекции на материальный мир — и свой канон.

Инсталляция состоит из деталей авиакосмической техники, штабелированных слитков алюминий-магниевого сплава — материалов для постройки космических кораблей. Эти сплавы отлиты в ланжероны ракет, которые способны издавать звон, не уступающий звону лучших колоколов. Найденные алюминиевые маски смотрят в небо.

Из остатков космической техники, алюминий-титановых сплавов отлит объект, напоминающий большой колокол (не колокола на пушки, а пушки на колокола). Отливка колокола из материала космических кораблей — это символический жест, обращение поиска внутрь себя. Актуальность приобретает все, что приближается к грани исчезновения. Это может быть верно как для исчезающего памятника архитектуры, так и для человеческой культуры в целом».



ного в область сознания средствами художественной практики.

Материал данного проекта — это ошибки, «оговорки» заводов в виде отбракованных алюминиевых, магниевых, титановых изделий аэрокосмического комплекса постиндустриального общества. Знак легкого металла напрямую связан с освоением космоса и человеческой деятельностью, так как в природе эти материалы



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Графика сюрреалистов

ДЖ. ДЕ КИРИКО
Манекен
1964

Милое воображение,
я больше всего люблю тебя за то,
что ты ничего не прощаешь.

АНДРЕ БРЕТОН

Художники-сюрреалисты полагали, что знание истинной реальности можно получить только через понимание бессознательных импульсов разума. И помочь им в этом могут алогичные автоматические процедуры — автоматическое письмо. Сюрреалисты верили во всемогущество сновидений, свободную игру мыслеобразов, в сверхреальность определенных форм ассоциаций, которыми ранее художники пренебрегали.

Предшественниками сюрреалистов в искусстве были дадаисты и Джорджо Де Кирико, в литературе — Лотреамон, Рембо. В 1922 г. А. Бретон, П. Элюар, Л. Арагон порвали с дадаизмом и продолжили экспериментировать с разными техниками автоматического письма, транса и культивирования сновидческой образности.

Ассоциация сюрреалистов появилась в 1924 г., когда открылось Бюро сюрреалистических исследований, было основано периодическое издание «Сюрреалистическая революция» и опубликован первый «Манифест сюрреализма» Андре Бретона. В 1925–1930 гг. состоялись персональные выставки Миро, Танги, Дали, Макса Эрнста, Андре Массона...

Погрузиться в мир образов сюрреалистов (хотя и представлены в основном поздние работы) можно на выставке «Коллективное бессознательное: графика сюрреализма от Де Кирико до Магритта» в Историческом музее — бывшем здании музея Ленина. Демонстрируются работы из галерей Дэниса Блоха, Паскуаля Ианетти, из собраний Джона Бейтса и частных европейских коллекций — произведения Эрнста, Рене Магритта, Сальвадора Дали, Роберто Матта, Ханса Руди Гигера...

В 1930-е гг. Эрнст писал картины, считающиеся самыми значительными в творчестве сюрреалистов. В этих полотнах важное место занимают детские воспоминания, особенно в сценах, где появляется птица Лорлоп. Художнику удалось создать в них галлюцинаторное ощущение другой реальности. После вторжения немецких войск во Францию Эрнст эмигрировал в США. В 1942 г. его женой стала художница Доротея Таннинг (на выставке показана ее работа «Морской прибой», 1962, офорт, акварель). В 1949 г. они вернулись во Францию.

В 1920–1930-е гг. Эрнст увлекся коллажем и обнаружил в нем богатые поэтические возможности. А главное — в коллаже можно было создавать выразительные образы, которые не просто развивают идею бессознательного, но действительно кажутся сотворенными с его помощью.

В 1933 г., когда художник жил на севере Италии в Виголено, он создал 182 коллажа — серию «Неделя доброты», вдохновляясь ксилографиями в популярных иллюстрированных романах и научно-фантастических журналах XIX века. Он тщательно вырезал заинтересовавшие его изображения, делал идеально точный их монтаж, фотографировал, изолируя детали гуашью. Каждый коллажный образ серии связан с последующим коллажем. Так появились удивительные создания и фантастические миры.

Художник хотел объединить коллажи в семь книг — по дням недели и назвать серию «Книга бытия». В коллажи он добавил аллегории, мифы, персонажей сказок, фрагменты сновидений. Любимые темы — антиклерикальность, сексуальность, уход из семьи. У него были довольно стереотипные представления о зле и страдании, почерпнутые из газет, журналов и романов. Но, трансформируя и со-



Р. МАГРИТТ
Майский салон
1965

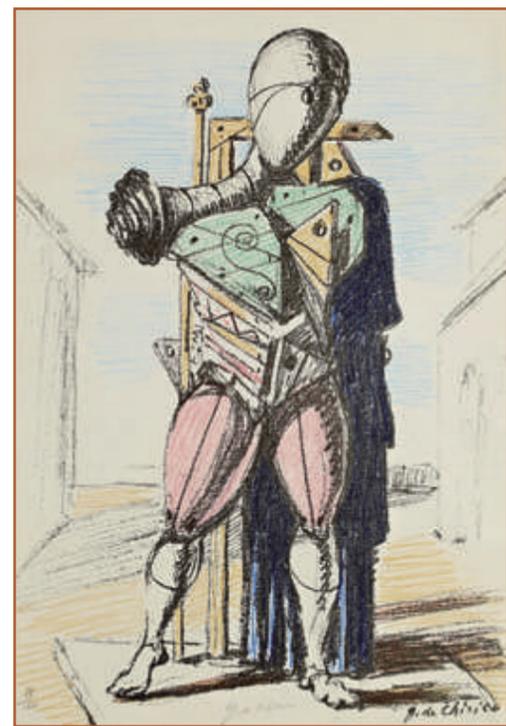
С. ДАЛИ
Ультрасюрреалистическая
корпускулярная Галочка
1971

четая друг с другом различные изображения, он оригинально изменял месседж, что усиливало глубину звучания. Используя одни и те же детали: маски (голова льва, птицы), символы (вода, дракон, кровь, огонь) и другие, — он придавал книгам некое единство. Книги вышли в 1934 году.

Первая называется «Воскресенье», элемент — ил, пример — Белфорский лев (работы из этой серии представлены на выставке). Эрнст отошел от хронологии «Книги бытия», начиная неделю с воскресенья, которое он погружает в оргию насилия, богохульства и смерти. И отождествляемый с воскресеньем элемент — ил являет полный контраст с днем отдыха Создателя. В этой очень разнообразной главе изучаются отношения между полами. Доминируют темы преследования, кражи, соблазнения, пытки, наказания и смерти. Часто появляется фигура человека с головой льва, символа власти. Украшенное медальонами, разными атрибутами, священным изображением сердца, это существо-гибрид воплощает в себе социальную и религиозную власть.



Р. МАТТА
Аргонавты
1977



Графические творения бельгийского сюрреалиста Магритта можно разделить на три категории. К первой относятся работы, выполненные самим художником с использованием литографического камня. Таких работ всего пять. Ко второй категории причисляют пятнадцать графических работ. Их выгравировал на пластинке мастер Жорж Виза, взявший за основу оригинальную композицию, выполненную по рисунку Магритта. Большинство гравюр первых двух категорий опубликованы после смерти Магритта и напечатаны с подписью художника. В гравюрах использованы те же сюжеты, которые он изображал на картинах, гуашах.

Третья категория — литографии, созданные по картинам, гуашам и настенным росписям выдающегося бельгийца. Отпечатки были выполнены после смерти художника гравером Фернаном Мурло и обычно подписывались им или женой Магритта Жоржеттой.

Большинство работ на выставке относятся к первым двум категориям. Вот офорт «Это не трубка» (1962), созданный через тридцать лет после знаменитой картины с тем же названием; цветной офорт «Женатый священник» (1963) — два зеленых яблока в карнавальных очках. Небольшие по размерам, графические работы Магритта выполнены с большим вниманием к деталям. Акцент делался на загадочных, двусмысленных композициях и сюрреалистическом видении жизни, присущем всему его творчеству.

Дали использовал все средства для художественного воплощения своих идей и проектов в печатной графике: гравирование на меди, гравирование иглой и травлением, литографским пером и кисточкой. «Скромные мученические наслаждения», «Осеннее людоедство», «Ночные аппетиты», «Мягкие дозоры в полусне», «Минерва»... К сожалению, здесь представлены лишь поздние работы великого испанца, но и в них есть отзвуки его неповторимой, фантазмагорической, абсурдистской образности.

Вспоминаются слова Дали: «Сюрреалистический объект не имеет практического применения, он не служит ничему другому, как побуждать людей, утомлять и оглуплять их. Сюрреалистический объект создан исключительно для славы, он существует только для прославления мысли».



На выставке
Фотография с сайта: euromag.ru

Марк
Сартан

Прадо в Эрмитаже

Год Франции в России закончился, наступил Год Испании. За этими громкими названиями стоит действительно богатая программа культурного обмена, но не больше. Никаких визовых льгот, никаких программ привлечения туристов, никаких взаимных поездок. Европа не сильно стремится открываться для поездок россиян, но готова показаться в России, чтобы россиянам и ехать никуда не надо было.

РАФАЭЛЬ
Святое семейство
с ягнчком
1507



Национальный
музей Прадо
Западный фасад
1780-е

К. ЛОРРЕН
Пейзаж с отшельником
Ок. 1638



Ф. ГОЙЯ
Осень
(Сбор винограда)
1786-1787



Д. ВЕЛАСКЕС
Портрет королевы
Марианны Австрийской
1652-1653

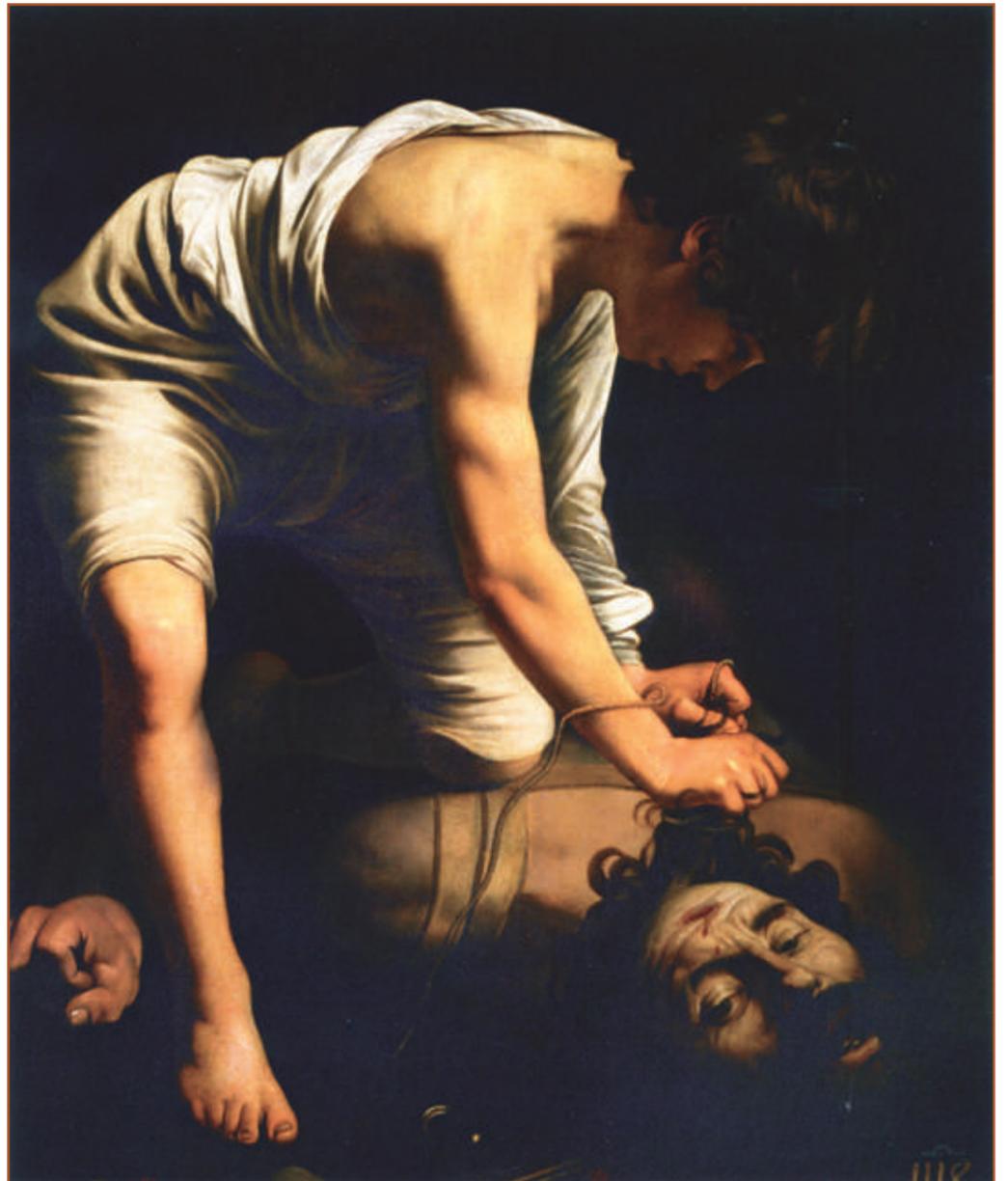
Естественно, художественные музеи в этой затее играют первую скрипку, и художественные выставки высшего уровня входят в обязательную программу культурного обмена.

Тут, впрочем, возникает некоторая коллизия.

Отправляя свои экспонаты за границу, музей обязан думать о тех посетителях, которые приходят, чтобы эти экспонаты увидеть на привычном месте. Тысячи людей считают своим долгом сфотографироваться у ваноговских «Подсолнухов» или возле «Обнаженной махи» Гойи. Музейщики в страшном сне представляют себе разочарование зрителей, которые не дай бог обнаружат вместо желанного полотна табличку с надписью: «Маха» временно на выставке в Москве».

Поэтому, естественно, маха в Москву не едет. Как говорят работники музейного цеха, «теперь Джоконду никто не даст». И выставки за пределами музеев состоят из работ лучших авторов (чтобы продемонстрировать свой уровень), но экспонатов второго, а то и третьего ряда (чтобы не обидеть родных посетителей).

КАРАВАДЖО
Давид, победитель
Голиафа
Ок. 1600



ТИЦИАН
Венера с Амуром
и органист
Ок. 1555



Х.Б. МАИНО
Поклонение пастухов
1612–1614

Вот с этой оговоркой выставку Прадо в Эрмитаже можно считать великолепной. Это не шедевры коллекции, а ее показательная презентация. Заменить визит в музей она не в силах, но богатство его собрания краешком приоткрывает, как трейлер фильма или тизер нового продукта. Организаторы утверждают, что это самая большая и представительная выставка картин из Прадо за всю историю, исключая лишь экспозицию в Женеве 1939 года, когда экспонаты убрали в нейтральную Швейцарию подальше от гражданской войны.

Если не вспоминать о том, какие шедевры остались в Мадриде, то подбор экспонатов оказывается очень внушительным. Вот некоторые из них.

Малоразмерное «Святое семейство с ягнцем» Рафаэля выглядит учебным пособием по композиции. Три фигуры, не считая агнца, плотно упакованы в формат А4 с таким мастерством, что выглядят, несмотря на реальные размеры, вполне монументально. Взгляды персонажей, и жесты, и даже положение ног может показаться случайным, пока не поймешь себя на том, что твой собственный взгляд следует замыслу художника и волей-неволей обводит изящный контур снова и снова.

«Давид, победитель Голиафа» работы Караваджо будто выставил на зрителя плечо из плоскости картины. Да и голова его соперника

вот-вот выкатится из рамы на пол. Знаменитая «подвальная светотень» лепит предметы с такой убедительностью, что они кажутся объемными даже вблизи.

В «Портрете королевы Марианны Австрийской» Веласкес явно позволяет себе поразвлечься с колоритом. Кроме монохромной гаммы от глубокого черного бархата до блестящей серебряной отделки платья в картине присутствует только один цвет — красный. Не забыта и психология, проникновение в образ: перед нами женщина не только стиснутая корсетом, но и зажата высоким статусом.

Светоносный «Сбор винограда» Гойи после предыдущей «Живописи табачного сока» воспринимается как удар по глазам. Хочется прищуриться или надеть темные очки, как при выезде из тоннеля на солнечную улицу. А когда к яркой палитре привыкаешь, начинаешь слышать тревожную нотку: непроницаемы лица персонажей, странны их застылые позы, недобрый взглядом смотрит в их спины работник в поле. Да и то сказать, такие же позы примут впоследствии многочисленные гойевские ведьмаки. То есть видел, что ли, он в своих героях что-то темное, бесовское, укрытое от слепящего света.

Некоторые работы будто приоткрывают дверь в живопись XX века, словно призваны помирить искусство авангарда с предшествующей классикой.

Абстрактный фон на картинах Эль Греко сделал бы честь нью-йоркским абстрактным экспрессионистам периода их расцвета. За тичиановским органистом с Венерой обнаруживается пейзаж из облачных и лиственных масс, словно написанный зрелым Клодом Моне. С. Дали в «Нарциссе» поместил камни из Клода Лоррена, а позу коленопреклоненного пастуха Хуана Баутисты Маино и вовсе использовал не раз. Мазок Веласкеса при внимательном рассмотрении в оригинале оказывается вполне импрессионистическим: никакой тщательной отделки деталей, лишь мастерские удары свободной кистью. А жертвенный агнец Сурбарана через триста пятьдесят лет реинкарнировался в заформалиненной овечке Дамиана Хёрста.

В общем, экспозиция получилась вполне гурманской. Здесь нет общей концепции, объединяющей кураторской идеи, зато она позволяет увидеть отличную подборку работ у себя на родине. Но права считать себя по-настоящему знакомым с коллекцией Прадо выставка, конечно, не дает. Придется ехать в Мадрид.



ЭЛЬ ГРЕКО
Христос,
обнимающий крест
Ок. 1600–1605

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО,
автор курса «Как разбудить
в ребенке художника»

Синие созвучия

Неожиданный результат

Надо признать, что творческие задания для практиков к программе дистанционного курса «Как разбудить в ребенке художника: современные технологии развития творческих способностей (на основе первообразов искусства)» создавались несколько хаотично и были скорее привязаны к лекциям, чем составляли некое единство. Не было и особой надежды на отклик на необязательные задания. Однако для ряда наших слушателей творческая самореализация оказалась ценнее, чем экономия времени. Для меня как автора курса работы учителей МХК стали не только поводом для восхищения, но и предметом для размышления о ресурсах курса, о возможности его вариативного претворения в жизнь, о личных стратегиях реализации мировоззренческих позиций учителя. По мере поступления новых пакетов с работами все настойчивее становилась мысль о необходимости сделать открытия слушателей достоянием наших читателей.

Анализ всего массива работ показал, что выявляется некая связь между следующими заданиями:

1. Напишите эссе на тему, что для вас значат пятно, линия, точка, любая геометрическая фигура (эмоции, свободные ассоциации, символические значения, связи с поэтическими или иными текстами и пр.). Проиллюстрируйте ваш текст в любой технике. Сделайте книжураскладушку или «Дневник эмоций».

2. Нарисуйте свой жизненный путь в формах геометрической абстракции.

3. Смоделируйте свое мироощущение с помощью черного и белого на бумаге и дайте краткий комментарий.

4. Найдите пластический эквивалент стихам Урсулы Ле Гуин из романа «Левая тьма руки»: «Свет — рука левой тьмы, тьма — рука правой света. Двое в одном, жизнь и смерть сплелись нераздельно, как путь и конец».

5. Попробуйте найти пластический эквивалент стихам М. Волошина «Космос» (это задание перекрывает задание «нарисуйте одну из моделей мира по вашему выбору и в выбранной вами технике»).

6. Нарисуйте ваш вариант необычного дерева. Воспользуйтесь региональными национальными мотивами в его трактовке. Используйте в качестве ориентира образность национального варианта декоративно-прикладного искусства, сказочный текст.

7. Найдите пластическое решение символики сакральной точки в стихотворении «Рождественская звезда» И. Бродского.

В первом задании формируется некая образная база для реализации мировидения средствами простейших элементов изобразительного языка. Далее идет развертка собственного «Я» через индивидуальную траекторию жизненного пути и микромира личного мироощущения в макромир бинарных оппозиций, архетипических образов (космос, Мировое древо) и ситуаций (рождение нового космоса).

В качестве дополнительных выступают творческие задания:

1) можно продать свою часть солнца, и тогда наступит полная тьма (С. Лукьяненко. «Мальчик и Тьма»), а можно — свою часть ночи и тьмы; попробуйте смоделировать эту ситуацию и набросайте план рассказа;

2) попробуйте самостоятельно сочинить «цветной» рассказ, используя только один цвет; пару дополнительных цветов; цветовую триаду;

3) поработайте с цепочками слов по этимологическим словарям. Статья на любое слово имеет ссылки на родственные однокоренные слова, которые в целом создают символическое поле вокруг слова. Выпишите все слова из цепочки на лист А3 и проиллюстрируйте их маленькими эскизными зарисовками. Посмотрите, что получится из сцепления словесных и



1



2



3



изобразительных формул. Составьте фантастическую историю из историй и символических смыслов слов.

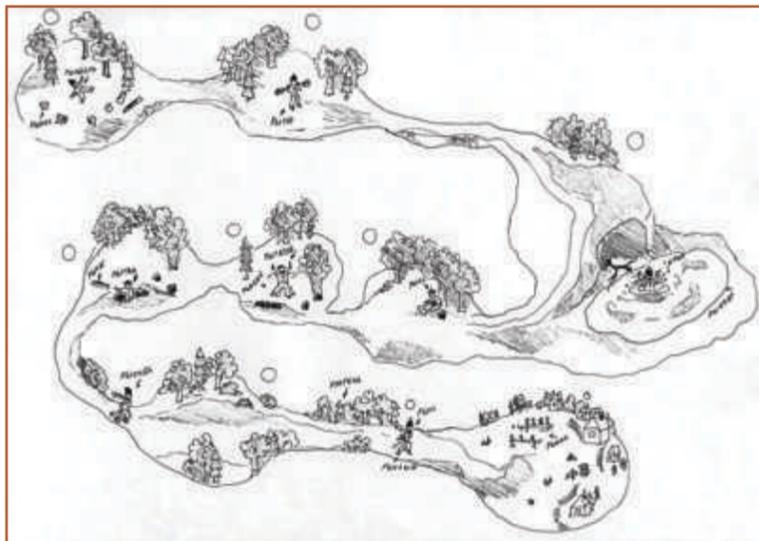
В последующих кратких эссе я попытаюсь выявить индивидуальные траектории наших слушателей по образному осмыслению мира с помощью простейших изобразительных средств, метод философско-эстетического истолкования графического языка, личный путь педагога от абстракции к изобразительности.



5



4



6

Обретения и творческие находки педагогов могут послужить методическим и формальным образцом, а также толчком к выработке собственных вариантов решения творческих проблем в работе с учащимися.

«Дневник эмоций»

В своем эссе «Квадратура круга» **Наталья Юрьевна ДЫДЫЧКИНА** осмысливает пятно, линию, точку, геометрические фигуры как символические категории взросления и становления личности.

Эссе начинается цитатой из В. Власенко: «Вы когда-нибудь задумывались, что школа нам дает циркуль знаний для черчения квадрата жизни». Далее следует своеобразная символическая история жизни человека в графических формах:

«Поиск квадратуры круга — занятие, дающее пищу для размышления, но не приводящее к физическому результату. Тот, кто может с уверенностью сказать, насколько это полезное занятие, — счастливый человек, не раздраемый сомнениями, не обремененный ненужными противоречиями. У каждого человека своя картина мира. Так трудно понять то, что туда не вписано.

От самого рождения и все детство появляются наброски и первые яркие *пятна* эмоций. Каждый день, до юности, полотно приобретает четкость и свою цветовую гамму. К первому классу у нас уже есть *контур*. Для эмоционального насыщения картины нужны не только положительные эмоции, но и эмоции, связанные со страданием. При этом в нас действует как бы «эмоциональный маятник»: не испытав горести, не ощутишь радости... В школьные годы строго очерчивается *рама* и создается целостный образ бытия... В подростковом возрасте человек обращает внимание на *рисунки*...

Вот кто-то робкими, неровными линиями новых для себя понятий и поступков вносит некий хаос мыслей, чувств и, возможно, останавливается, восхищаясь проступившими необычным рельефом, изменениями. Посмотрев на солнечный свет в полном спектре радуги, мы видим, что и солнце может быть зеленым. Раздвигая узкие рамки сознания, мы понимаем, что внутри нас не квадратный лист бумаги, а *квадратный проем окна*. И, заглянув туда, поймем, что дождь, снег, серость — это только погода наших чувств...»

В качестве приложения приведен великолепный «Дневник эмоций», в котором даны фотографии детей в разном эмоциональном состоянии, виды природы и стихи детских писателей. (И. Токмаковой, Г. Сапгира, Л. Яхиной, Е. Екимцевой, И. Суриковой и др.). В нем есть всё.

Восторг перед волшебством осени, которая вызолотила не только лес («В золотой карете, что с конем игривым, проскакала осень по лесам и нивам, добрая волшебница все переименовала. Ярко-желтым цветом землю разукрасила». И. Токмакова), но и волосы рыжего мальчугана (1).

Детская робость капель дождя, повисших на ресницах ребенка и на паутине («Он — маленький дождик, боится зонтов. Асфальтовых мостовых пугается. Но он проливаться всегда готов. И льется, совсем как дождю полагается». М. Флориан) (2). Серьезность и философичность детского взгляда и детских вопросов, вечных как море («Шурша задумчиво песком, устало камни моя, со мной на языке морском беседовало море. Оно рассказывало мне не торопясь, понятно, о вечности, о глубине, о мощи необъятной...» Т. Белозеров) (3).



7

В младшей школе этот дневник может стать прекрасным пособием для постижения трудной науки самопознания и развития образного мышления детей. В средней и старшей школе по этому же образцу можно строить проектную работу учащихся.

Исключительно эмоционален образ мироощущения автора в тот момент — как в графике, так и в комментариях: «На данном этапе жизни мой мир разбит, как стекло, он просто рухнул. Хочется от всех спрятаться и скрыться. Чувствуешь себя обнаженным и совсем незащищенным в этом мире человеком. Неистребимо желание получить немного покоя и тишины, научиться жить заново и самостоятельно».

Представленные автором рисунки свидетельствуют о преимущественно эмоционально-личностном проживании средств графического языка: это и выбор непредсказуемой акварельной техники с размытками, и фрагментарность изображения человеческой фигуры (4). Недаром свой жизненный путь Наталья Юрьевна видит в неповторимой индивидуальности отпечатка ладони. Отсканированный отпечаток руки смотрится очень интересно с художественной точки зрения за счет структуры пикселей, что может натолкнуть на различные образные решения (5).

Так же непосредственно сочинен и рассказ по цепочкам слов с общим корнем.

«Случилось это как раз после одной военной баталии. Много ли, мало ли времени прошло, очнулся наш доблестный знаменосец в дремучем лесу. Лежит на земле, засыпанный горшками цветочными да мисками глиняными. Ни флага, ни армии рядом нет. Огляделся знаменосец и увидел неподалеку от себя древо от того флага, с которым он шел в бой. Поднял наш рыцарь с земли остатки боевой славы, нацепил с двух сторон древка горшки, напихал за пазуху мисок и отправился в путь-дорожку...» (иллюстрация к рассказу — (6)).

Подводя итоги, можно сказать, что эмоционально-психологическое истолкование простейших элементов изобразительного языка может быть очень действенным для решения творческих и учебных задач.

Онтологичность подсознания

Евгения Александровна МАКЕЕВА из всего многообразия геометрических фигур выбрала круг и дала ему онтологическое и психологическое истолкование:

«Круг. Вещь в себе. Самодостаточность и завершенность. Гармония и совершенство. Атом, капля в невесомости, мыльный пузырь, воздушный шарик, земной шар, солнце... Всякий объем в свободном состоянии стремится к шару. Человек внутренне тоже стремится к состоянию шара — к равновесию, покою, устойчивому сосредоточению. Может быть, стоит вернуться к состоянию, заложенному в подсознании. Эмбрион в утробе матери развивается в положении, близком по форме к шару. Иногда человеку просто необходимо побыть наедине с самим собой, и если бы он был каплей воды, то непременно принял бы форму шара. Накопив в себе энергию гармонии, человек может открыться для окружающих с новой стороны. Он будет щедро делиться своими мыслями, чувствами, эмоциями радостного состояния так, как солнце делится своим теплом» (7).

Круг — наиболее древняя форма организации пространства, дошедшая до нас из глубин палеолита. Она обладает гармоничностью целостности, воспринимаемой на подсознательном уровне. Именно это демонстрируют все работы Макеевой. Жизненный путь представляется ей в виде разворачивающейся из точки младенчества космической цветной спирали, в которой имеет место все многоцветье мира, динамика и статика, полет и неопределенность ожиданий (8).

Работа выполнена в технике монотипии, которая сама по себе схожа с первичным синкретизмом хаоса. Поворот бумаги по кругу относительно матрицы придает движению красочной массы спиралевидную направленность. Нанесенные позже штрихи обозначают смутно угадываемый лик младенца, убыстряют или притормаживают красочный вихрь, вписывая индивидуальный путь в общее движение. Та же структура формирования сфер присутствует в пластическом решении космогонического акта,



8



9

описанного в стихах М. Волошина (9). Примечательно, что Макеева выбрала момент возникновения симметрии верхнего и нижнего мира:

Созвездьями мерцавшее чело,
Над хаосом поднявшись, отразилось
Обратной тенью в безднах нижних вод.

Пластический эквивалент стихам Урсулы Ле Гуин из романа «Левая тьма руки»: «Свет — рука левая тьмы, тьма — рука правая света. Двое в одном, жизнь и смерть сплелись нераздельно, как путь и конец» (10). Евгения Александровна нашла пластическую формулу, близкую символике инь/ян, объединив в круговую композицию свет и тьму рук.

Круговая композиция растворена в пейзажном окружении древа времени, меняющего свои одежды согласно круговороту сезонов. (11). Только присмотревшись, обнаруживаешь зеркальную симметрию кроны дерева и участка его подножия, подобного острову. В огненный ореол вписан смутный силуэт ангела, изображенный как непостижимый, не вмещающийся в сознание образ (12).

В композиции, передающей ощущение мира как часового механизма («механизированное, техногенное, спирально-круговое течение времени»), спираль обретает механистическую жесткость (13). Интересно, что в сказке о тени основным изобразительным мотивом тоже является круг солнца, безжалостно сжигающего все в отсутствие тени (иллюстрация к сказке) — (14).

У Евгении Александровны можно поучиться искусству верности «внутреннему образу» онтологического по своей природе круга, который угадывается за каждым изображением как общий, скрепляющий мироздание символ.

Кстати, это же кружение является образной основой ее прекрасного стихотворного текста «Синяя история»:

Синий-синий вечер
Синим покрывалом
Синий-синий ветер
Ласково укутал.
Голубые звезды
Смотрят не мигая
В сад, поутру росный,
Словно в кущи рая.
Синие созвездья,
Синие созвучья
Пробудились к жизни
В тишине беззвучной.

Окончание следует



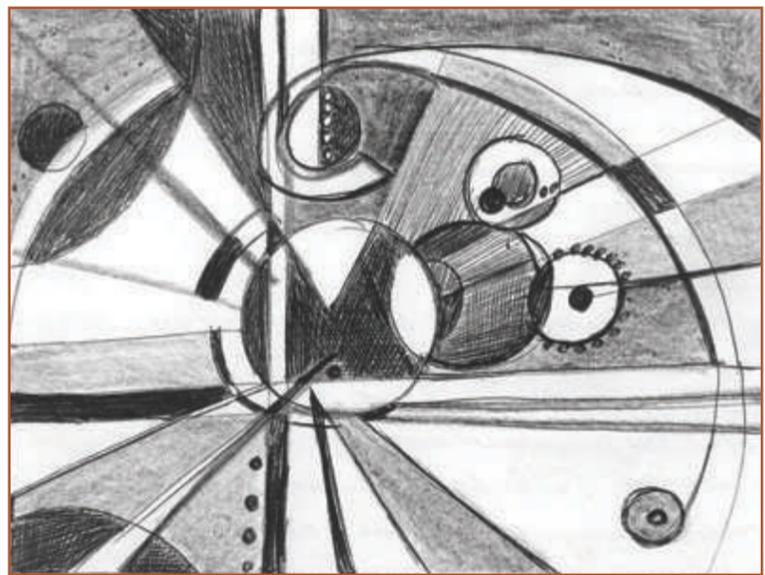
10



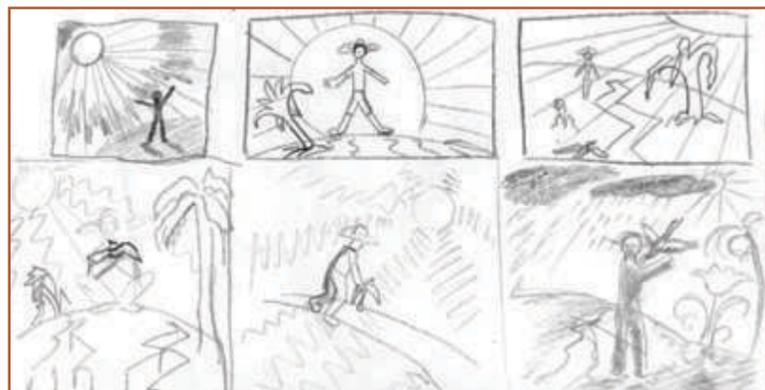
11



12



13



14

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Петр Петрович КОНЧАЛОВСКИЙ

Абрамцево. Аллея
1921. Частная коллекция

Автопортрет в сером
1911. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

При упоминании имени Кончаловского кто-то сразу представит мощного атлета с «Автопортрета Илья Машкова с портретом Петра Кончаловского», кому-то придут в голову ставшие уже хрестоматийными пушистые букеты сирени, а кто-то вспомнит пейзажи и натюрморты в стиле Сезанна. Его знают как художника-бунтаря, одного из основоположников эпатажного общества «Бубновый валет», потрясавшего основы «традиционной живописи», и как «махрового» реалиста, любимца советских вождей.

Действительно в творчестве Петра Кончаловского нашли отражение почти все тенденции, господствовавшие в искусстве XX века. На протяжении своей долгой жизни он прошел через импрессионизм, фовизм, кубизм, реализм, не переставая искать себя и упорно работать над стилем, стараясь добиться максимальной выразительности. Пожалуй, в истории не только русского, но и мирового искусства немного наберется таких неоднозначных, многоплановых и плодовитых художников, как Петр Кончаловский.

На раннем этапе

Родился Петр Петрович в феврале 1876 г. в небольшом украинском городке Славянске. Отец его считался довольно известным переводчиком и издателем, но занимался также и революционной деятельностью, за что был сослан вместе с семьей в Архангельскую губернию. После окончания срока ссылки Кончаловские перебрались на жительство в Харьков, где маленький Петя и получил первые навыки живописного мастерства в одной из частных рисовальных школ. Однако заняться искусством более основательно удалось только после переезда в Москву — в Строгановском художественно-промышленном училище.

Но, пожалуй, гораздо более ценной школой для начинающего художника стало общение с

уже маститыми живописцами — В. Суриковым (на его дочери Кончаловский впоследствии женился), М. Врубелем, В. Серовым, К. Коровиным, с которыми он смог познакомиться благодаря издательской деятельности отца.

Чем только не занимался молодой Кончаловский на этом раннем этапе своего творчества: писал пейзажи, портреты, иллюстрировал пушкинского «Скупого рыцаря» и даже обращался к скульптуре — вылепил для особняка З.Г. Морозовой на Спиридоновке глиняную группу «Роберт и Бертрам» (правда, довести дело до конца пришлось потом Врубелю). Но самым сильным потрясением, своего рода культурным шоком стало для него посещение художественно-промышленной выставки, где он впервые смог увидеть работы французских импрессионистов. Особенно поразили его «Стога» Моне. Весь во власти новых впечатлений, Кончаловский решил, что непременно должен научиться писать не хуже, и уже в следующем году отправился с этой целью в Париж.

Русские художники в Париже обычно поступали в студию Р. Жюлиана, и Кончаловский не стал исключением. Очень скоро его работы уже не только демонстрировали в качестве примера для подражания прочим студентам, но и отметили всевозможными наградами. И все же не столько официальные занятия формировали молодого художника, сколько визиты в парижские музеи, знакомство с творчеством Ван Гога, Гогена, Сезанна, научивших Кончаловского новому видению. «Я подавлен впечатлениями, — писал он Илье Машкову, — все так свежо, так необыкновенно серьезно. Все действует так, что хочется работать, Хочется самому так же глубоко высказаться, как эти люди»

«Без новых методов нет спасения»

Вернувшись на родину, Кончаловский поступил в Высшее художественное училище при Санкт-Петербургской академии художеств (отчасти для того, чтобы не попасть в армию) и продолжил поиски собственного стиля, пробуя себя в батальной и анималистической живописи, в оформлении спектаклей и книжной иллюстрации. Прекрасно понимая необходимость работы на натуре, он часто путешествовал — по Сибири, Италии, Русскому Северу. Многие из произведений, созданных в этих поездках, были высоко оценены академическим начальством, но самому художнику нравились не слишком. Так, собственноручно уничтожил он конкурсную картину «Чай в беседе», а позднее смысл работу «Рыбаки тянут сети», за которую в 1907 г. получил официальное звание художника.

В училище Кончаловский писал преимущественно в академическом стиле, но стоило закончить обучение, как им снова овладе-



Матадор Мануэль Гарта
1910. Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург



ла страсть к импрессионизму и постимпрессионизму. В 1907 г. он вместе с семьей снова отправился во Францию, где провел около двух лет, продолжая жадно впитывать «уроки» великих предшественников. Особенно привлекало его творчество Сезанна.

Несколько лет спустя художник так объяснял свою привязанность к этому мастеру: «Метод понимания природы был мне дорог у Сезанна. Я долго следовал ему и потом, в более зрелые годы, потому что именно сезанновские методы давали возможность по-новому видеть природу, которой я всегда хочу быть верным... Я и в те годы инстинктивно почуял, что без каких-то новых методов нет спасения, нельзя найти дорогу к настоящему искусству. Оттого ухватился за Сезанна, как утопающий за соломинку».

Однако на творчество Кончаловского тех лет влиял не только «отшельник из Экса». Не меньшее впечатление произвели на него, например, работы старых испанцев, увиденные во время предпринятой в 1910 г. поездки в Испанию. Они совершенно изменили колорит работ Кончаловского, ставший более теплым и сумрачным. «В Испании... цвета страшно упрощены, черный и белый господствуют над всеми другими, как будто посыпают своим пеплом все другие краски» — такое мнение сложилось у художника, и именно в таком стиле он принялся создавать новые картины: «Бой быков», «Испанская комната», «Матадор Мануэль Гарта».

В том же 1910 г. произошло еще одно немаловажное событие, фактически определившее творческую жизнь Кончаловского на многие годы вперед, — организация выставки «Бубновый валет», в которой приняли участие М. Ларионов, Н. Гончарова, И. Машков, Р. Фальк, А. Лентулов и многие другие самые яркие художники той поры. Всех этих несколько не похожих друг на друга мастеров объединяла «потребность пойти в атаку против старой живописи».

В работах «бубновалетчиков» слились воедино французский постимпрессионизм, русская иконопись и традиции народных промыслов. В этом смешении рождалась атмосфера балагана, яркого площадного действа. Сам Кончаловский признавался (хотя, может быть, и не без некоторого лукавства), что изначально ни у него, ни у его товарищей не было мысли эпатировать буржуа. В первую очередь их увлекали попытки решить свои собственные задачи, желание добиться наибольшей остроты, овладеть живописным языком, научиться выявлять характерное, пользуясь при этом самыми простыми приемами.



Необходимость перемен

Почти весь 1911 год художник провел в Москве, периодически выезжая в Абрамцево. Именно тогда он заинтересовался русским народным искусством, уличными вывесками — настолько, что начал вводить их в свои городские пейзажи, не оставляя, впрочем, увлечения испанцами и творчеством Поля Сезанна (даже перевел книгу Э. Бернара «Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем»). Однако уже в следующем году среди бывших единомышленников начались разногласия, которые привели к разделению группы. Кончаловский со товарищи объявил о создании художественного объединения «Бубновый валет», а несогласные с этим Ларионов и Гончарова откололись и начали действовать самостоятельно.

В том же 1912 г. семья Кончаловских отправилась в очередной зарубежный вояж — на сей раз в Берлин и Италию. Глубокое впечатление произвели на художника старые итальянские мастера (Поллайоло, Пизанелло, Синьорелли), на примере которых он учился строить композицию и уплощать формы. В то же время Кончаловский начал интересоваться живописью кубистов и даже написал серию натюрмортов с использованием бумажных наклеек. По его мнению, введение наклеек в живописное пространство способствует возникновению осязательности предметов, максимальной натуралистичности, не доходящей, однако, до натурализма. Кубизм был нужен Кончаловскому, чтобы «окончательно овладеть искусством извлекать из природы одно характерное, сущностное, окончательно разделаться с традициями живописного натурализма, которые теснили... со всех сторон, которыми жила и дышала еще громадная часть русской живописи».

В 1914 г. с началом Первой мировой войны художника призвали в армию. Но даже на фронте, будучи артиллерийским офицером, он не переставал рисовать, хотя, конечно, о серьезной работе речи быть не могло. Тем не менее, когда военные действия подошли к концу и Кончаловский вернулся в Москву, стало очевидно, что его творчество претерпело довольно значительные изменения, в частности, стал заметен явный интерес к реализму.

Сам мастер чувствовал необходимость каких-то перемен и в поисках нового стиля отправился в Крым, как обычно, вместе с семьей. Наиболее характерным для этого периода стал «Семейный портрет. В мастерской». Позже Кончаловский признавался, что при работе над этим полотном он «хотел спорить с самой жизнью». «Другое дело, — писал художник, — насколько мне это удалось, но я хотел именно этого. Когда я писал в портрете косу дочери, чувствовал себя так, будто заплетаю косу живому существу, и наслаждался этим чувством».

Живопись его постепенно становилась менее плоскостной и все более воздушной.



Поворот

Поворотным пунктом в творчестве Кончаловского конца 1910-х гг. можно назвать картину «Скрипач» — первый портрет, в котором человеческая фигура находится в движении, тогда как до сих пор люди на его полотнах неизменно отличались статичностью. Прежде художника привлекала «вещность» природы, теперь же на первый план вышла одухотворенность.

Начиная с 1919 г. живописная манера Кончаловского почти полностью меняется: пространство стало более свободным, колорит посветлел, наполнился легкими серебристыми и пастельными тонами. Все чаще в его работах появляются мотивы подмосковной природы, особенно абрамцевская дубовая роща. «В моих абрамцевских дубах есть еще, конечно, связанность живописи с сезанновскими методами, которыми я привык работать и с которыми сроднился. Но отношение к природе у меня было теперь другое, не-сезанновское. Страстно хотелось создать живой пейзаж, в котором деревья не просто торчат, воткнутые в землю... а логически вырастают из земли... чтобы зритель видел их корни».

Попытки справиться с этой задачей привели к тому, что пейзаж на долгое время занял основное место в живописи Кончаловского. Кроме того, он заинтересовался проблемой изображения нагого человека в природе, создав целую серию «купальщиков».

В 1922 г. в Государственной Третьяковской галерее состоялась первая крупная выставка Петра Кончаловского, включавшая в себя его работы с 1907 по 1922 г. и позволившая зрителям оценить извилистый путь, по которому шел художник в поисках себя, — путь, в котором как раз намечался очередной виток.

Пожалуй, именно в это время Кончаловский окончательно понял, что кубизм и сезаннизм совершенно исчерпали себя в его творчестве, и полностью обратился к русской реалистической традиции. Его живопись стала более весомой, колорит приобрел насыщенность.

Кончаловский продолжал путешествовать: Италия, Кавказ, Новгород Великий («Новгород.

Семейный портрет
В мастерской
1917. Фонд Петра
Кончаловского

Натюрморт с сиренью
(героический)
1933. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва



Возвращение с ярмарки») — очарование тех мест настолько проникло в него, что он совершенно забыл о своем намерении создавать исключительно «аналитические» картины и принялся писать «по наитию». Привезенные из путешествий работы публике понравились, но сам художник остался категорически недоволен результатом.

С 1928 г. в творчестве Кончаловского появился новый мотив, ставший, можно сказать, его визитной карточкой — букеты сирени (а также роз, фиалок, ландышей и орхидей). «Цветок нельзя писать «так себе», — был уверен мастер, — его надо изучить, и так же глубоко, как и все другое... В цветах есть все, что существует в природе, только в более утонченных и сложных формах, и в каждом цветке, а особенно в сирени или букете полевых цветов, надо разбираться, как в какой-нибудь лесной чаще, пока уловишь логику их построения, выведешь закон из сочетаний, кажущихся случайными... Это грандиознейшее упражнение для каждого живописца».

Подводя итоги

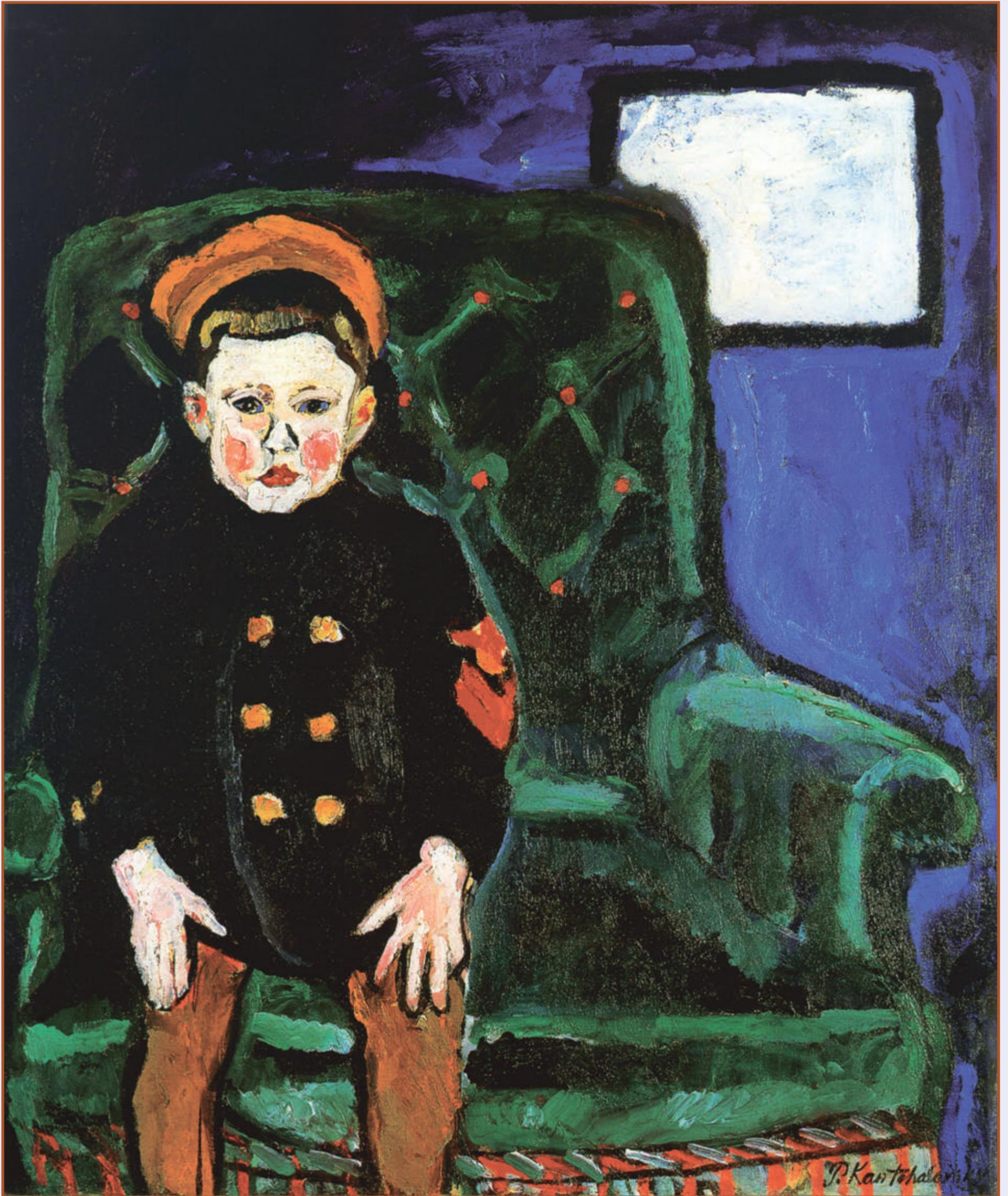
Чего только не писал Кончаловский в последующие годы! Кажется, нет ни одного мотива, который не привлек бы его пристальному вниманию: деревенские пейзажи, виды Москвы, Ленинграда, Рязани, Грузии, натюрморты, портреты, парадные и камерные, в том числе необычные образы Пушкина и Лермонтова, прекрасная галерея портретов выдающихся деятелей современной культуры — С. Прокофьева, В. Мейерхольда, А. Толстого, К. Симонова, А. Довженко, С. Маршака, А. Хачатуряна.

С самых первых шагов на художественном поприще он занимался театральной живописью, которую не оставлял на всем протяжении своего творческого пути, начав с оформления любительских и студенческих постановок и закончив созданием декораций для МХАТа и Большого театра. Кончаловскому часто приходилось выслушивать упреки в том, что он пишет слишком много, порой даже в ущерб своему искусству, но художник категорически отрицал подобные обвинения. «Я пишу много просто потому, что у меня всегда есть много художественных замыслов, потому что они непрерывно рождаются и требуют реализации».

Жизнь Петра Кончаловского без всякого преувеличения можно назвать счастливой. Житейские бури обошли его стороной, он всегда был обласкан и простой публикой, и политическими руководителями. Его избирали членом всевозможных художественных союзов и организаций, он находил время для преподавания и участия в многочисленных выставках.

Парадоксально, но этот художник, никогда не стремившийся заигрывать с властью, почти не писавший «социальных» картин, получил от этой власти все, о чем можно было только мечтать: звание народного художника, орден Трудового Красного Знамени, пожизненную пенсию. Одному из немногих, ему беспрепятственно разрешалось выезжать за границу. Но он всегда оставался прежде всего настоящим тружеником, влюбленным в искусство, отдающим ему все свое время и силы.

Творчество Кончаловского при всем его разнообразии было оптимистичным, наполненным радостью бытия, которой он хотел поделиться со своими зрителями.



ПЕТР КОНЧАЛОВСКИЙ
Портрет Михаила Петровича Кончаловского в морской форме (в детстве)
1910. Собрание В.А. и Е.А. Семенихиных

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Портрет Михаила Кончаловского в морской форме

В 1910 г. П. Кончаловский принял участие в выставке под названием «Бубновый валет». Организовавшие ее художники хотели бросить вызов старой живописи, давно, по их мнению, себя изжившей. Все представленные картины были так же не похожи друг на друга, как и их создатели, однако в них все же можно было обнаружить и нечто общее — почти все они представляли собой взрывоопасную смесь из русских народных традиций и достижений французских постимпрессионистов. Среди этих живописцев Кончаловский выглядел самым европейским. Увлечение русскими примитивами пришло немного позже, поэтому его работы, выставленные в 1910 г., несли явный отпечаток влияния «новых» французов и «старых» испанцев.

В числе картин, представленных на той первой выставке, не последнее место занимал «Портрет Михаила Кончаловского в морской форме» — изображение сына художника, впоследствии также избравшего поприще живописца. Маленький мальчик присел на краешек слишком громоздкого для него кресла — вот и все, что видим мы на полотне. Композиция предельно проста, но вместе с тем не совсем обычна, так как в отличие от большинства работ строится не симметрично, а по диагонали.

При взгляде на картину бросаются в глаза три плана, как будто наслаивающиеся вертикально один на другой. Первый план — фигура мальчика в левом углу, средний план образован креслом в центре, а дальний справа — стена с прорезанным в ней окном. Подобное построение композиции давало возможность передать глубину пространства, даже не прибегая к использованию традиционной перспективы: изучение работ Сезанна явно не прошло даром для молодого художника. Кончаловский сознательно избе-

гал традиционных методов пространственного построения, даже окно на заднем плане выглядит странной белой дырой, не позволяя взгляду двигаться вглубь. Однако именно по этой причине внимание зрителя автоматически переключается на строгое лицо мальчика, такое же бледное, как и белое пятно окна.

Что касается колористического решения портрета, то здесь Кончаловский уже не прибегает к помощи своего любимого Сезанна, зато обращается к Матиссу, используя по примеру последнего широкие плоскости чистого цвета, причем количество цветов весьма ограничено — это белый, синий, зеленый и небольшие вкрапления красного. Влияние фовистов проявляется также в применении широкой черной линии, которой художник обводит контуры предметов.



Наташа у окна

1910. Фонд Петра Кончаловского

Дети у рояля
(Портрет
Н. Кончаловской
и М. Кончаловского
в детстве)
1919

Глядя на этот портрет, легко понять, почему собравшись по кисти порой укоряли Кончаловского в чрезмерном увлечении европейской живописью. Сам художник не оспаривал этого мнения, но и не соглашался с ним: «Я, конечно, мог быть «французом», только с московской точки зрения. Я понятен для настоящих французских живописцев, но все же всегда останусь для них славянином».

И в самом деле, портрет Миши Кончаловского, даже при наличии явного влияния Сезанна и Матисса, все же остается великолепным примером истинно русской живописи.

Наташа в кресле
(Портрет Наталии
Кончаловской)
1915–1916. Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

Семейный (сиенский) портрет

В 1912 г. Кончаловский вместе со всей семьей отправился в очередное путешествие в Италию, посетив Сиену, Пизу, Ассизи и Перуджу. Он вдруг увлекся искусством старых итальянцев и проводил много времени за изучением фресок Пьеро Поллайоло, Симоне Мартини, Беноццо Гоццолли. Особенно интересовало его в этот период умение итальянских мастеров строить композицию, используя приемы уплощения формы и цвета.

Ярче всего поиски Кончаловского проявились в одной из самых значительных работ этого периода — «Семейном портрете», который также называется «Сиенским».

На портрете изображен сам художник, его жена Ольга Васильевна и дети Наташа и Миша. Простая бытовая сценка, обычное утро обычной семьи — мать с детьми устроились за столом, глава семейства в банном халате со стаканом вина расположился чуть поодаль. Трудно придумать сюжет более камерный, даже интимный, однако, глядя на портрет, совершенно не ощущаешь, будто мы некстати заглянули в чужой дом. Скорее наоборот. Члены семьи не общаются между собой, но прямо и спокойно смотрят на зрителя. Все они выглядят величественными и монументальными, как будто изображены не на холсте, а на стене в парадном зале. Их фигуры кажутся

Семейный портрет
(на фоне китайского
панно)
1911. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

застывшими, но именно благодаря этому фресковому приему и возникает ощущение торжественности.

Во время пребывания в Сиене Кончаловский обратил внимание, что люди в итальянской комнате садятся порой так, как будто по-

зируют для фрески, и решил воспользоваться этим наблюдением в своей работе. Несмотря на общую плоскостность, в картине все же ощущается пространственная глубина — этого эффекта художнику удастся добиться введением в композицию двери с лестницей за спиной жены (еще один прием, позаимствованный у итальянских фрескистов).

Колористическое решение портрета также довольно упрощенно и построено на столкновении розовых, лиловых и зеленых красок, без всякого использования сложных сопоставлений тонов и полутонов. Подобное понимание роли цвета было очень близко фовистам.

Художник не раз обращал внимание, что на многих фресках, несмотря на традиционную уплощенность, изображение кажется совершенно живым. Именно при работе над сиенским портретом ему удалось немного приблизиться к тайнам итальянских мастеров. «Помню, как обрадовало меня маленькое «открытие» у сиенского портрета: как-то раз около стоявшего на полу у стены холста случайно поставили стул, и оказалось, что он просто врастает в картину, сливается с ней вопреки всей упрощенности ее форм. Пробовали ставить у портрета другие вещи — все то же, врастали в холст и они. Так открылся мне «секрет» реальной живописи, противоположной по своим качествам натуралистической иллюзорности. Этот «секрет» давал какую-то новую дерзость и силу, открывая новые качества живописи, совсем далекие от импрессионизма...»

«Сиенский портрет» будто бы подводил итог художественным исканиям Кончаловского первого десятилетия XX века, знаменуя начало нового этапа в его творчестве.



ПЕТР КОНЧАЛОВСКИЙ

Семейный (сиенский) портрет

1912. Государственная Третьяковская галерея, Москва



ПЕТР КОНЧАЛОВСКИЙ
Портрет режиссера В.Э. Мейерхо́лда
1938. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Портрет режиссера В.Э. Мейерхольда

«**Н**а тахте лежит человек. Казалось бы отдыхает. К этому располагают и нарядный ковер, и мирный пес. Но его творческая мысль не прекращается ни на минуту, она так же напряжена и беспокойна, как узор ковра...» — так описывает Всеволод Иванов портрет режиссера В.Э. Мейерхольда кисти Кончаловского.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд — знаменитейший режиссер-новатор, именем которого еще при его жизни был назван театр. Трудно даже представить вершину, куда он был вознесен и откуда ему вскоре предстояло упасть. Именно в год создания картины (1938) Мейерхольда лишили театра. Пройдет совсем немного времени, и его арестуют и расстреляют. В этой обстановке решение Кончаловского взяться за написание портрета опального режиссера можно считать проявлением гражданского мужества, как бы громко это ни звучало, тем более что незадолго до того он отказался писать портрет Сталина.

Разумеется, Мейерхольд не мог знать, как сложится его дальнейшая судьба, но вряд ли будущее представлялось ему безоблачным. В своей работе Кончаловскому удалось передать сложную гамму чувств — подавленности, неуверенности, растерянности, разочарования, — охвативших некогда сильного и решительно-го человека.

Большую часть огромного двухметрового полотна занимает изображение пестрого восточного ковра, спускающегося на кровать, на



Портрет
В.Э. Мейерхольда
Этюд
1938. Государственный
Русский музей, Санкт-
Петербург

которой лежит Мейерхольд. На колени режиссера опирается славный лохматый фокстерьер, на столике перед ним стоит раскрытая коробка с табаком. Все эти детали призваны создавать теплую домашнюю обстановку, но почему-то именно эта кажущаяся уютность способствует появлению тревожного чувства, особенно когда взгляд падает на отрешенное лицо Мейерхольда. Он улегся на кровать прямо в черном костюме, галстук и ботинках — непонятно, то ли адски устал, то ли ждет страшного звонка в дверь, не имея сил даже снять обувь...

Фигура режиссера занимает не больше трети всего пространства холста. По всем законам жанра внимание зрителя неминуемо должно рассеиваться, отвлекаясь на изучение ярких разноцветных узоров на ковре, но этого не происходит. Черная фигура Мейерхольда сразу же привлекает взгляд, несмотря на обилие «посторонних» деталей.

Кончаловскому не сразу удалось добиться такого эффекта (сохранилось много рисунков, в которых он пытался решить эту проблему), но результат оказался выше всех ожиданий. Плоскостной орнаментальный фон ковра контрастирует с объемной фигурой Мейерхольда. В итоге именно это противопоставление плоскости и объема, пестроты и монохромности способствует возникновению необходимого эмоционального настроения. Праздничный яркий колорит лишь обостряет драматизм, даже трагизм ситуации.

Судьба портрета также оказалась непростой. Разумеется, после расстрела Мейерхольда не могло быть и речи о том, чтобы выставить полотно. Долгое время оно хранилось в мастерской Кончаловского и впервые появилось перед глазами зрителей только на выставке тридцатилетия МОСХа, в 1962 г. — то есть почти через четверть века после создания.

А.Н. Толстой У МЕНЯ В ГОСТЯХ

Петра Кончаловского часто называли мастером портрета и натюрморта. Среди его обширнейшего творческого наследия есть одна работа, которая безоговорочно свидетельствует: подобное «звание» присвоено художнику не напрасно. Речь идет о картине «А.Н. Толстой у меня в гостях».

Люди искусства всегда интересовали Кончаловского, об этом говорит огромное количество созданных им изображений великих современников — писателей, музыкантов, режиссеров. Причем в их числе мы не обнаружим официальных портретов, сделанных на заказ, в каждой работе чувствуется искренняя симпатия и уважение художника. Алексей Николаевич Толстой явно принадлежал к числу людей, с которыми Кончаловскому было приятно общаться.

О веселом нраве Толстого рассказывают все знавшие его. «Я простой смертный, который хочет жить, хорошо жить, и все тут», — признавался писатель. Ради этой хорошей жизни он был готов порой наступить на горло собственной песне, идя на поводу у власть имущих, от которых сильно зависел. Зато в результате «товарищ граф» (как ласково именовали писателя соратники и высокие покровители) имел все доступные в ту пору блага, вплоть до наград, машины ЦК и дачи в Барвихе, где собирались представители творческой интеллигенции. Впрочем, сам Толстой тоже был не прочь побывать в гостях — особенно если принимал его такой хлебосольный хозяин, как Кончаловский.

Писатель запечатлен с рюмкой в руке за накрытым столом на фоне уютной деревянной стены. А на столе — чего только нет! Окорок с воткнутой в него вилкой, аппетитная семга, на-

резанная крупными кусками, целая курица, свежие помидоры и огурцы, штоф из зеленого стекла. Дочь художника Наталья Петровна в книге воспоминаний рассказывает, что Кончаловский был настолько увлечен созданием натюрморта, что порывался добавить ко всему этому великолепию еще шампур с шашлыком и сырую баранину с луком и помидорами. Но Толстой воспротивился: «А не слишком ли жирно будет? Знаешь, что говорить начнут! Брось!» Художник «бросил», но и в таком виде содер-

жимое стола производит впечатление даже на современного искусственного зрителя. Что уж говорить о тех временах!

Много упреков пришлось выслушать Кончаловскому по поводу своей картины — а именно того самого «натюрморта». В «портрете» придраться было решительно не к чему. Несмотря на столь гедонистическую «легкомысленную» обстановку, художнику удалось создать серьезный и глубокий психологический образ. Перед нами человек, любящий жизнь и умеющий ею наслаждаться, но в то же время большой писатель, не забывающий о своей работе даже за праздничным столом — не случайно взгляд Толстого направлен не на стол и не на зрителя, а как бы вглубь себя.

Картина «А.Н. Толстой у меня в гостях» могла бы стать, наверное, самой жизнеутверждающей в истории русского искусства, если бы не одно обстоятельство. Через два месяца после ее создания началась Великая Отечественная война.

Натюрморт с чайником
1946. Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург





ПЕТР КОНЧАЛОВСКИЙ

А.Н. Толстой у меня в гостях

1941. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

1 8 7 0 1 8 8 0 1 8 9 0 1 9 0 0 1 9 1 0 1 9 2 0 1 9 3 0 1 9 4 0 1 9 5 0

Петр КОНЧАЛОВСКИЙ



9 февраля 1876
Дата рождения



1880
Дмитрий,
Максим и Петр
Кончаловские



1876 ▲
Отец и мать —
Петр и Виктория
Кончаловские



1898
«Голова французенки» ▲

1899
Жена — Ольга Сурикова ▼



1907
«Белкино. Березы» ▲

1908
«Париж. Мальчик с яблоком (Портрет М. Кончаловского)» ▼



1911
«Чайная в Хотьково» ▲

1915
Василий Суриков с внуками Наталией и Михаилом ▼



1923 ▲
«Автопортрет с женой»

1925
«Портрет дочери в розовом платье» ▼



1941
«Миша, пойдй за пивом!» ▲

1943
«Автопортрет» ▲

1949
«Наторморт с букетом пионов в фаянсовой вазе» ▼



1954
«Сирень» ▲



2 февраля 1956
Дата смерти

ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА, АРХИТЕКТУРА



1876
Абади и Маль.
Собор Сакре-Кёр ▲

1876
Э. Дега.
«Абсент» ▼



1881
О. Ренуар.
«Девушка с веером» ▲



1881
Н. Ярошенко.
«Студент» ▼



1890
В. Ван Гог.
«У врат вечности» ▼



1914
П. Филонов.
«Рыбачья шхуна» ▼



1920
Д. Моор.
«Ты записался добровольцем?»



1932
П. Пикассо.
«Чтение» ▼



1950
Ж. Миро.
«Женщина перед солнцем» ▲



1950
Дж. Поллок.
«Номер 1» ▼



ЛИТЕРАТУРА, МУЗЫКА



1876
М. Твен.
«Приключения Тома Сойера»

1877
Л. Толстой.
«Анна Каренина»



1881
П. Чайковский.
«Евгений Онегин»



1891
А. Чехов.
«Дуэль»



1900
Р. Роллан.
«Дантон»



1900
В. Соловьев.
«Краткая повесть об Антихристе»



1920
С. Есенин.
Книга «Голубень»



1932 ▲
Ч. Чаплин.
«Огни рампы»



1942
А. Камо.
«Миф о Сизифе»



1956
М. Дрюон.
«Яд и корона»



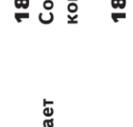
ИСТОРИЯ И НАУКА



1876
Свеча Яблочкова



1881
А. Тойнби начинает читать лекции по истории экономических отношений



1890
Создан автомобильный концерн «Пежо»

1900
Создание Нобелевского фонда



1911
Г. Котельников создает авиационный ранцевый парашют РК-1

1922
Шуховская башня

1930
А. Чижевский организует лабораторию ионизации

1939–1945
Вторая мировая война

1941
Вскрыта граница Тамерлана

14–25 февраля 1956
XX съезд КПСС

1956
Открыта первая советская научная станция в Антарктике — обсерватория «Мирный»

9 марта 1942
Исполнение Седьмой симфонии Д. Шостаковича в блокадном Ленинграде

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

Кончаловский: соратники и оппоненты

ЗАДАНИЕ ДЛЯ УЧЕНИКОВ

Произведения, с которыми вам предстоит работать, написаны П. Кончаловским и его соратниками и оппонентами из объединений «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Перед вами четыре ряда, каждый из которых состоит из трех картин.

1. Найдите в каждом из рядов картину, написанную П. Кончаловским.

2. Сформулируйте, чем решение Кончаловского отличается от вариантов его коллег по художественному цеху.

3. Чей художественный опыт из живописцев Франции конца XIX — начала XX века осмыслиется мастерами «Бубнового валета» в каждом из этих рядов?

1-й ряд. П. Кончаловский. «Наташа на стуле», 1910; М. Ларионов. «Цыганка», 1908; И. Машков. «Портрет Е.И. Киркальди», 1910.

2-й ряд. П. Кончаловский. «Ирисы», 1911; Н. Гончарова. «Подсолнухи», 1908–1909; И. Машков. «Натюрморт с цветами», 1910.

3-й ряд. П. Кончаловский. «Персики и пурон», 1910; М. Ларионов. «Натюрморт с зелеными грушами», 1906–1907; Р. Фальк. «Натюрморт с фикусом», 1913.

4-й ряд. П. Кончаловский. «Скрипач. Портрет Г.Ф. Ромашкова», 1918; М. Ларионов. «Портрет Гончаровой», 1915; А. Лентулов. «Автопортрет», 1915.

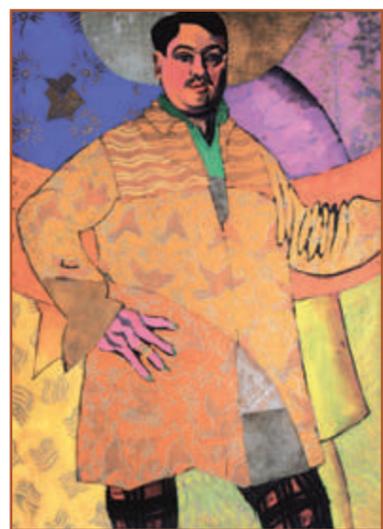
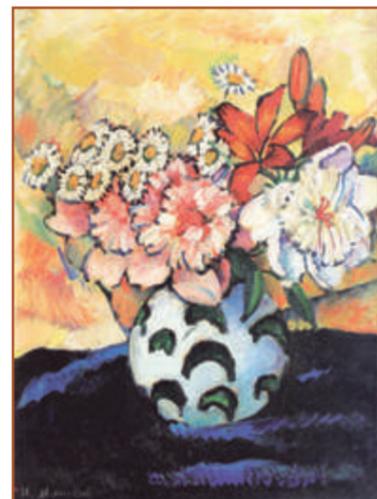
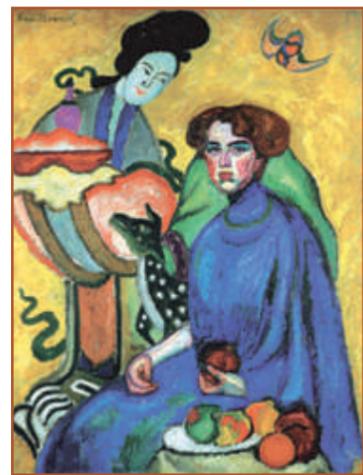
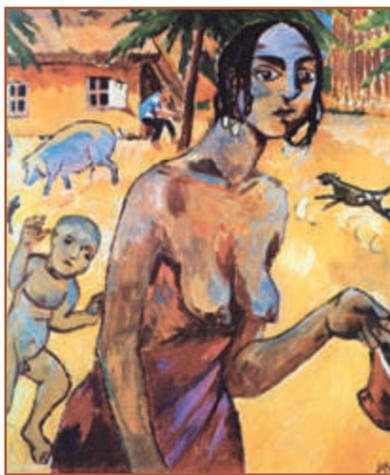
КОММЕНТАРИЙ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

Для выполнения этого задания лучше разделить класс на рабочие группы по 4–5 человек и каждой раздать набор иллюстраций.

1-й ряд. Здесь представлено переживание бубнововалетовцами открытий Гогена. Напоминанием об опыте французского художника может послужить картина «Таитянские женщины на побережье» 1891 года. Отметим, что в представленном ряду Кончаловский оказывается ближе к прототипу. Он всерьез делает из курносой девочки диковатое, тоскующее существо, в то время как увлечение Гогеном Ларионова и Машкова содержит в себе заряд смеха. Поэтому вместо гибких таитянок героиней Ларионова становится цыганка с обвислой грудью, грациозные звери превращаются в свиней и лающих собак, а на картине Машкова Восток — размалеванная картонная ширма. Еще одно качество, сближающее в данном случае картину Кончаловского с работами Гогена, — это статика. Хотя снова есть отличие в акцентах — фигуры на картинах Гогена покойны и безмятежны, герои Кончаловского грузны и неповоротливы. Зато активна его кисть. Подлинными героями Кончаловского являются материя краски и кисть, а сюжетом — способы их взаимодействия, в то время как у Гогена живописная поверхность холста совершенно нейтральна.

2-й ряд. В этих работах живописцы «Бубнового валета» обращаются к наследию Ван Гога. Здесь можно вспомнить его «Ирисы» 1889 года. Снова Кончаловский оказывается ближе к первоисточнику — лишь у него, как и у Ван Гога, ирисы растут из земли. Так же как французский мастер, Кончаловский не показывает линию горизонта, а погружается в сам витальный процесс роста — вытягивания стеблей и раскрытия бутонов. Безусловно, его цветы проще и обыкновеннее, чем у Ван Гога, они лишь тянутся, в то время как вангоговские стелются языками пламени, захватывая все пространство картины.

3-й ряд. Натюрморты написаны в традиции Сезанна. В качестве работы, напоминающей об открытиях французского мастера, возьмем его «Натюрморт с сахарницей» 1889–1890 годов. Любопытно, что внутри сезаннистской традиции все три мастера работают в разном ключе. Ларионов проецирует на этот натюрморт цветовую гамму сезанновских пейзажей. В некоторой степени и его подход к изображению можно назвать пленэрным, так как художника интересует скольжение бликов света по грушам и поверхности стола. Фалька скорее занимают тени, отбрасываемые предметами. Именно в них у Фалька

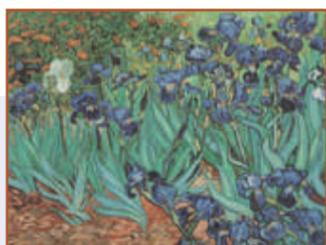


воплощаются разнонаправленные, ограничивающие предметы плоскости Сезанна. А Кончаловский вообще отказывается от плоскостей. Он пишет единую тягучую материю, прогибающуюся в контурах барочного стола и реторты. Кончаловский казался бы возвращает нас к тому обилию белого, которое характерно для натюрмортов Сезанна. Но цвет фруктов Сезанна так же приглушен и нейтрален, как цвет его предметов. Перцы, баклажаны и вазы Кончаловского, напротив, горят зеленым, лиловым и желтым.

4-й ряд. Эхо кубистической революции Пикассо. В качестве французского прообраза можно взять картину Пикассо «Женщина с мандолиной» 1909 года. Лентулов и Ларионов из этого французского опыта воспримут коллаж. Живо-

писную иллюзию коллажа предложит в своем автопортрете Лентулов — его полотно напоминает лоскутное одеяло. В действительности воспользуется техникой коллажа Ларионов — приклеит к портрету не только вырезки из афиш, но и девичью косу (ныне утраченную). Кончаловский же остановится на предшествующем этапе опытов Пикассо, в его статичной концепции это один из немногих примеров интереса к движению — рук, смычка, звука.

Вспомогательный ряд. Картины французских мастеров: П. Гоген. «Таитянские женщины на побережье», 1891; В. Ван Гог. «Ирисы», 1889; П. Сезанн. «Натюрморт с сахарницей», 1889–1890; П. Пикассо. «Женщина с мандолиной», 1909.



Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Взаимоотношение национального и всеобщего

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Чтобы выявить закономерность в череде традиций, к которым обращался П. Кончаловский в процессе своего становления, необходимо определиться с его стилистической принадлежностью. В искусствоведческой и популярной литературе с легкой руки А. Бенуа его называют русским сезаннистом, примитивистом. Позднее к этому добавилось определение постимпрессионист.

Эволюция Кончаловского определяется с помощью лаконичной формулы того же Бенуа как движение от примитивизма к сезаннизму. Может создаться впечатление, что Кончаловского можно причислить к постимпрессионистам. Однако это не так. Как верно заметил М. Бессонов, Кончаловский смотрел на полотна Сезанна «глазами Гогена и глазами фовистского Матисса, знакомых ему по московским коллекциям Морозова и Щукина». («Натюрморт с самоваром», «Натурщица») (1, 2). В том же духе Д. Сарабьянов отмечает, что бубнововалетовцы «по-своему перетолковали достижения новых направлений французской живописи. Они придали кубизму и сезаннизму декоративный характер, в большей мере выявили примитивизм, подчас воспринимая язык новых французских направлений как прием, которым они пользовались ради собственных целей» — целей «отправиться в авангардистское плавание».

Определение Кончаловского как авангардиста сразу ставит его в круг мастеров модернизма XX в., для которых значимым был прежде всего акт замены понятия «видение» на понятие «представление» с последующим созданием собственной пространственно-временной модели мира, обладающей эксклюзивным набором идей и форм выразительности (см. подробнее в № 7/2009). Это объясняет одержимость Кончаловского демидургической энергией созидания нового мира, по возможности с нулевого уровня на основе самих художественных средств искусства как таковых, освобожденных от всех тех условностей, которыми они обросли за время господства станковизма.

Другим важным мировоззренчески-стилистическим аспектом творчества Кончаловского является его взаимодействие с национальными корнями русской традиции. Д. Сарабьянов отмечал, что «чем более «европеизировалась» русская живопись, чем больше достигала она в лице мастеров новых направлений общеевропейских стандартов, тем более сложным становилось это взаимоотношение национального и всеобщего», тем «чаще речь шла о традициях глубоких и древних». **Авангард/древность — таковы главные направляющие нашего экскурса в историю становления Кончаловского.**

Кончаловский получил классическое образование. Сначала, параллельно с гимназией, он посещал Рисовальную школу М.Д. Раевской-Ивановой в Харькове, где особенно интересно ему было в живописной мастерской А.Д. Литовченко. С переездом семьи в Москву Кончаловский продолжил обучение в вечерних классах Строгановского художественно-промышленного училища под руководством В.Д. Сухова.

Московский период очень важен для формирования будущего художника в связи с установлением прямых контактов с ведущими мастерами того времени. В доме отца бывали В. Серов, И. Репин, В. Суриков, К. Коровин, И. Левитан, М. Врубель. Значимым для становления Кончаловского стало творчество Серова и Сурикова. В ряде публикаций Д. Сарабьянов подчеркивает, что «стремление Кончаловского к остроте характеристики — это как бы концепция Серова, но переинтерпретированная». Сам Серов признал родственность с

молодым собратом, выделив на выставке «Мира искусства» «Портрет Г. Якулова» и восхитившись произведением, в котором Кончаловский захотел показать «живописную мощь мнимого безобразия, показать самый характер Якулова» с помощью приемов резкой деформации природы и гротеска, свойственных городской культуре примитива — вывески, провинциальной фотографии.

Большое воздействие на Кончаловского оказал Суриков. В его живописи впервые после передвижнического отрицания вещной и живописной ценности мира возникает интерес к вещи как таковой и появляется адекватная манера моделирования формы оттенками цвета, в связи с чем этот мастер, «как и бубнововалетцы, в свое время имел в культурной среде репутацию «варвара» (И. Вакар). Можно сказать, что наследие старших товарищей направило поиски Кончаловского в сторону примитивизма с его умением выделить одну, но экзистенциально присущую объекту черту, а также в сторону кубистов с их культом вещиности и материальности живописных средств.

В поисках адекватного современности живописного языка Кончаловский уезжает в Париж, где два года обучается в академии Р. Жюлиана у Б. Костана и Ж.П. Лорана. Далее следует петербургская Академия художеств, где Кончаловский занимается у Г.Р. Залемана, П.О. Ковалевского, В.Е. Савинского. Значимым в его обучении является работа в классах Савинского, портретиста и мастера исторической живописи, ученика и последователя педагогической системы П.П. Чистякова.

Чистяковская методика обучения основывалась не только на глубоком изучении природы, но и на всестороннем анализе формы, с ее абстрагированием на первичных стадиях работы вплоть до геометрически обобщенных планов и первичных стереометрических форм. Приемы упрощения и выявления базовых объемов и средств выразительности впоследствии пригодились Кончаловскому.

Еще одним уроком академической школы стала прививка вкуса к большой форме. Кончаловский мыслил свои натюрморты в монументальных формах и «героическом» модусе, что отразилось даже в их названиях («Сундук. Героический натюрморт») (3). Портреты, особенно семейные, у Кончаловского всегда грандиозного размера. Даже в ранних «примитивистских» портретах он использует, пусть и в пародийных целях, формы парадного портрета. Со временем мастер привлечет и прямые цитаты из классики, что сделано, например, напрямую в «Автопортрете с женой», выстроенном по сценарию «Портрета с Саскией на коленях» Рембрандта.

Работа в мастерской баталиста Ковалевского позволила Кончаловскому решить полотно «Купание красной конницы» (4), заказанное ему к

выставке в честь десятилетия Красной армии, в ключе высокого стиля ренессансной гуманистической героики Микеланджело и его картины «Битва при Кашине» (5).

Знакомство Кончаловского с французской живописной школой начинается в 1895 г., когда он увидел работы импрессионистов на французской художественно-промышленной выставке, проходившей в Москве. Большое впечатление на него произвело творчество Ван Гога, который сыграл решающую роль в освобождении Кончаловского от приемов реалистической живописи. Кончаловский приник к земле Арля, с мольбертом и красками прошел по тем местам, где работал Ван Гог, создал ряд работ в стиле великого голландца («Франция. Немур» (6), «Ирисы»). На всю жизнь, от «Агавы» до «Сирени», он усвоил уроки тотального витализма, одушевления материи в ее первичной стихийной сущности. Последнее стало одним из кубиков созидания собственной модели мира, основанной на национальном чувстве стихийной «радости бытия» (Д.Б. Сарабьянов), соединенной с таким же стихийным чувством здоровой материальности мира.

Стихийное жизнелюбие Кончаловского вышло после посещения Испании с ее жестким дуализмом жизни/смерти, заставившего молодого мастера острее почувствовать ценность национальной традиции с ее ориентацией на идеальные аспекты целостного бытия, исключая такие темные стороны, как смерть, зло, безобразное и пр. «Для меня Испания — это какая-то поэма черного и белого, — вспоминал Кончаловский. — Все время, пока я жил в Испании, меня преследовала мысль овладеть искусством упрощенного синтетического цвета». («Испанка») (7). В этих словах художника заключена стратегия строительства его индивидуального живописного мифа, основанного на синкретичности русского национального мировидения, которое не только не предполагало дуализации мира, но и всячески ему сопротивлялось.

На первых порах в поисках своей художественной модели молодой художник экспериментирует с цветом. И. Вакар отмечает, что в испанской серии «Кончаловский лепит лица, руки, тела своих моделей невероятными по интенсивности и антинатурности красками», используя эльгрековские приемы черно-белой драматизации цвета. Но уже по возвращении из Испании «импульсивность цвета, свойственная фовизму, соединяется с четкостью формулы, каноничностью народного искусства», в котором основным цветовым камертоном становится чистый, открытый красный цвет.

С одной стороны, на фоне утонченной культуры валёр красный цвет смотрелся «вульгарным», «грубым, нехудожественным, мужичким» (И. Машков). С другой — фовисты видели в открытом интенсивном цвете способ



1



3



2



4



5



6

прорваться к жизненным экзистенциям. Матисс напрямую связывал суть нового направления с жизненной энергетикой красного: «Фовизм — это когда есть красный». Кончаловский **нашел в красном**, сошедшем с «подносной» народной живописи, **искомый синкретический камертон национальной цветовой триады**. В многочисленных натюрмортах с красным подносом именно красный становится главным композиционным и цветовым узлом, сосредотачивая в себе жизненные и творческие импульсы живописи Кончаловского. От него художник по лекалам народной и средневековой традиции строит пространственно-мифологическую гармонию всех остальных сочетаний. Даже в картинах позднего периода, таких как «Автопортрет с женой», «Миша, сходи за пивом», камертонность красного и символические принципы его разрешения в другие цвета сохраняются.

На следующем этапе в поисках **синтетической формы** Кончаловский обращается к конструктивно-монументальной традиции итальянского Ренессанса (Кастаньо. «Воскрешение» (8), Джотто, Орканьо), а также к классической традиции французской живописи, возродившейся в творчестве Сезанна, поставившего перед собой задачу соединить природу с Пуссеном. «В атмосфере крушения художественных устоев приемы Сезанна были восприняты им как прочный канон, на который можно с надежностью опереться». К этому заключению Вакар можно добавить, что в классике каноном для Кончаловского становится **определенность формы и принципы ее воздвижения**, которые он уловил у Сезанна и итальянских художников и которые, в свою очередь, вывели его на **онтологическое понятие вещиности** — архаического принципа первичности вещи перед пространством.

В. Топоров следующим образом определяет суть мифопоэтического хронотопа: «Важная особенность, отличающая архаичное понимание пространства, заключается в том, что оно не предшествует вещам, его заполняющим, а, наоборот, конституируется ими. Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей оно не существует».

Сезанн был первым, кто, по словам А. Пелипенко, смешал всю предыдущую культуру «в один нерасчленимый грязновато-глинистый ком и не торопясь начал лепить из этой первозданной глины-праматерии новый мир в его архетипической первозданности». Кубисты сделали следующий шаг к реальной вещи, введя в картину подлинную фактуру вещей — имитацию материалов, коллажные наклейки.

Кончаловский избрал путь промежуточный между Сезанном и кубистами, в чем-то приближаясь к Дерену или ранней манере романтического Сезанна, в которой была сделана ставка на экспрессию материи и фактур («Завод на Наре») (9). Именно в этом направлении лежало **национальное понимание вещи не как конструкции-формы, а как сгустка материальной вещиности**. Про Кончаловского можно сказать словами М. Волошина: «Он глиной плотствовал, растеньем рос. Камнями костенел», что уловил Г. Пospelов, отметивший как особенность мастера «работу красками-землями, почти «жароупорными глинами», благодаря чему поверхность его холстов дает впечатление керамичности и тяжести». Из этого качества национальной ментальности проистекает **интерпретация предмета** в работах Кончаловского как **«массы, объема, вылепленного цветом и красочным «тестом»**, та специфическая плоскостная декоративность, которая определяется Сарабьяновым как сугубо «фольклорное начало».

Поиски **синтетического хронотопа** в становлении Кончаловского связано с примитивом. «Примитив понимается широко, — писал Сарабьянов, — вывеска, лубок, провинциальная фотография. Преобладал интерес к городскому фольклору». Низовая культура городского фольклора хранила родовые черты архаико-мифологической национальной ментальности. Как убедительно показал Г. Пospelов, провинциальная фотография, чей образный язык использовал Кончаловский, исходила из принципов купеческого портрета XIX в., который, в свою очередь, воспроизводил стилистику парсуны, вышедшую из иконы и передающую по цепочке характерный для архаического сознания концепт имперсонального человека, исключенного из временного потока.

В портрете это проявилось в том, что возник концепт кланового, семейного «автопортрета». В этом же ряду находится и отмеченная А.А. Федоровым-Давыдовым «натюрмортизация» живописи, когда «семья уподоблена огромному подносу с разложенными на нем добротными плодами». Неподвижность персонажей, их фронтальная застылость, гипнотизирующий взгляд связаны не только с потребностью напитать искусство магической «силой примитива, насытить персональное искусство художников XX в. выражением имперсональной энергии», но и с желанием перевести сиюминутное в вечность. **Перевод преходящего в вечное на основе приемов примитива стал для Кончаловского основой возрождения национальной концепции радости идеального, целостного переживаемого бытия.**

ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Значение творчества Кончаловского для последующих поколений русских художников заключается, с одной стороны, в его приверженности высокой европейской культуре формы, а с другой — в обращении к корням национальной культуры. Западническая ориентация второго поколения авангардистов, таких как А. Осмеркин («Дама с лорнеткой») (10), В. Пожарский, Л. Попова, И. Пуни, В. Татлин («Натюрморт. Цветы») (11), Н. Удальцова, М. Шагал, К. Малевич, демонстрирует, как пишет И. Вакар, «возникновение бубновалетской традиции — укрепление позиций «чистой живописи», высокой художественной культуры, ориентированной на французских мастеров». Во времена «оттепели» живописные качества работ Кончаловского, получившего прозвище советский Сезанн, стали примером для многочисленных художников 1960-х гг., таких как Н. Андронов («Автопортрет в музее») (12), Э. Браговский, М. Бирштейн.

Поездка Кончаловского в Кандалякшу для работы над выпускным проектом «Рыбаки» (13), а также экспедиция в советские годы в Новгород заложили традицию искать корни народной культуры на Русском Севере. Его почвеннические работы новгородского цикла с долей здорового юмора и иронии («Новгородцы», «Возвращение с ярмарки») стали примером для Н. Андропова, братьев Ткачевых («Дорогами войны») (14), В. Попкова.

Художников-семидесятников, вновь обратившихся к поэтике народного искусства, лубка и примитива, можно считать очередным поколением, стоящим на плечах бубновалетовцев и по-своему решающим проблемы взаимоотношения архаики и современности.



13



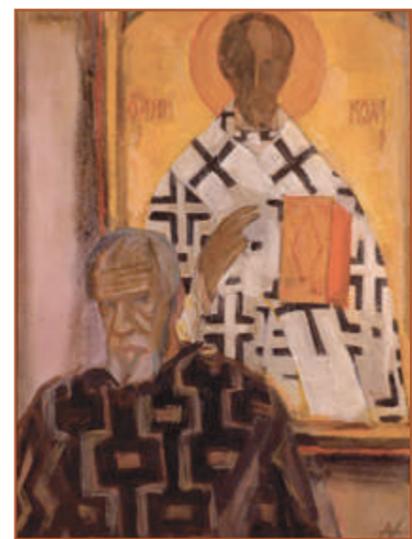
7



8



11



12



9



10



14

Елена
МЕДКОВА,
кандидат педагогических наук,
научный сотрудник ИХО РАО

Ведущие МОТИВЫ

ТЕМЫ И ВОПРОСЫ
ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

Вожденное состояние целостности

В связи с творчеством П.П. Кончаловского интересно рассмотреть два вопроса: о небывалой энергетике, которую излучают его работы, и о национальной составляющей воссозданного им мироощущения.

Одна из последних интересных публикаций о художниках «Бубнового валета», статья И. Вакар, заканчивается вопросом: «Почему спустя столетие их картины поражают свежестью и юной энергией, как будто только что появились на свет? Возможно, все дело в тесной связи с **архаическими пластами сознания, древними и вечными корнями**, которые «проросли» в высокое профессиональное искусство, сообщив ему здоровье и силу. Или, напротив, — в том, что «Бубновый валет» открыл «окно в Европу». Что в картинах этих художников так захватывает: **полнота восприятия жизни** или же то, что живопись стала единственным содержанием живописца?».

Не будем заблуждаться: зритель вряд ли сможет впасть в эйфорию от того, что автор овладел европейским мастерством или начал в полную силу использовать цвет, линию, пластику. Или что он обратился, как пишут все без исключения искусствоведы, **«к предмету, массе, объему, вылепленному цветом и красочным «тестом», к трехмерной форме»**, соединив это со **«стихийностью и бурным темпераментом»** (Д. Сарабьянов), к **материализации вещей из красочного хаоса»** (Ю. Герчук), к «вечности **материального** мира, его неизблемости» (Н. Барабанова).

Присмотримся к выделенным нами словам. Если их соединить в целое, то получится текст, который может вывести нас на истинную сущность творчества Кончаловского. Архаические пласты сознания выводят нас на миф, в компетенции которого как раз находятся механизмы интенсификации эмоционального восприятия мира и обретения полноты экзистенциального переживания жизни.

Базируясь на механизме **партиципации**¹, мифологическое сознание, как пишет А. Пелипенко, «возвращает психику в не-дуальное состояние, приближенное к первичной неразделенности с миром, на некоторое время восстанавливает всеобщую эмпатическую связь, снимая тем самым ощущение отчужденности и конфликтности пребывания в дуалистически разорванном пространстве культуры, что в той или иной мере вызывает ощущение эйфории». Человек достигает «вечно вожденного состояния» целостности (Н.А. Терехин).

Группировка характеристик творческого метода Кончаловского дает цепочку: красочный хаос — материя (масса, «тесто») — форма (объем, предмет, вещь), которая воспроизводит миф о первотворении. Если все это сложить, то как раз и получится разгадка причин ощущения «юной энергии» от работ художника — рождение нового космоса осмысливается в понятиях юности и мощного энергетического выброса положительных эмоций.

На расчищенной территории

П. Кончаловский появился на подмостках русского искусства в то время, когда «неимоверно разросшаяся и усложнившаяся реалистическая система, построенная на миметических принципах и воспроизведении реальности, была просто обречена стать жертвой сброса» — «мгновенного разрушения наличного пространства культуры», когда происходили «глобальная расчистка подсознания культуры», «обнажение

ранних слоев исторической памяти и архаичных форм сознания» (А.А. Пелипенко).

Критическая перегруженность культуры отрывает человека от первооснов, ведет к потере чувства реальности. Эту утрату истинности мироощущения хорошо передал В. Шкловский, который писал в 1914 г.: «Когда-то говорили друг другу «Здравствуй» — теперь умерло слово — и мы говорим друг другу «асте». Ножи наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины «Петербургского общества художников», скульптуры Гинцбурга — все это говорит нам «асте». Так, орнамент не сделан, он «рассказан», рассчитан на то, что его не увидят, а узнают... Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм».

В подобных выражениях осмысливал ситуацию и П. Кончаловский: «Всех нас объединяла тогда потребность пойти в атаку против старой живописи». На расчищенной территории необходимо было возводить новое мироздание. Как справедливо считает Пелипенко, «русский авангард оказался на острие процесса... Оставаясь формально в социокультурной нише искусства, он ставил перед собой куда более глобальную задачу: вживе воплотить архаические мифологемы творения мира демиургом».

Свои академические работы Кончаловский собственноручно уничтожил, расчищая место новому художественному мирозданию. Этот акт по-мифологически символичен. Он сводит предыдущее культурное пространство к Ничто.

Объяснение особенностей

Работы испанского периода (1910-е гг.) можно соотнести с моментом, когда хаос приобретает черты еще нерасчлененной материи, «понимаемой как чистое становление, не связанное (в отличие от пространства) с каким-либо оформлением. Материя называется восприимчивой и как бы кормилицей всякого рождения, вскармливает все живое, и через нее «воспринимаются» высшие идеи в мире чувственных феноменов. Материя бесформенна и поэтому идеально воспринимает образец. Связь материи и матери, намечаемая Платоном, отвечает глубинной реальности мифопоэтического сознания, неоднократно отраженной и в языке, и в собственно мифологических образах» (В.Н. Топоров).

Приведенная цитата имеет прямое отношение к объяснению формальных особенностей живописи Кончаловского этого периода. Работы художника принципиально антипространственны, в них отсутствует даже гравитация.

Г. Поспелов отмечает, что фигуры на «Семейном портрете» 1911 г. «не опираются на ноги, они держатся тем, что как бы прилеплены к переднему плану картины», а «фигура девочки кажется куклой, выставленной на палке из-за ширмы, благодаря чему ее толстые руки и ноги болтаются, свисают вниз».

Показательно и замечание о персонаже «Портрета Г. Якулова» (1), который отличается, по словам Поспелова, «как будто отъатыми руками и ногами». Перед нами типичное описание человека из архаического «агрегатного портрета», в котором части человека «собираются» на единую материальную основу. У Кончаловского этой основой является красочная масса, которая, следуя принципу круговой организации, может вывернуть человеку руки и ноги. Иначе невозможно объяснить строение тела Якулова, провисшую руку девочки в работе «Наташа на стуле», странные изгибы ног матadora в «Бое быков» (2).

Ритмической доминантой пространства картин этого периода являются эллипсоиды, которые свертываются на пути к точке-кругу — первой жесткой, геометрически определенной форме космоса. Этот ритм вселенной-точки присутствует в развеске сабель в портрете Якулова, в полукруге арены для боя быков, в аморфности фигуры девочки.

Истинную знаковую он получает в форме красного подноса, который кочует по натюрмортам Кончаловского вплоть до 1946 г. Его эллипсоидная форма с прогибом напоминает об эмбриональном состоянии допространственной формы-материи. В «Натюрморте с красным подносом» (первая половина 1910-х гг.) (3) с его рваной колеблющейся материей, которая как бы только нащупывает форму предметов, воспроизведен самый архаичный период становления форм. В натюрморте «Поднос и овощи» (4) красная пульсирующая форма подноса подобна порождающему лону, которое извергает все изобилие растительного мира.

В «Натюрморте с красным подносом» 1912 г. запечатлен следующий этап творения, когда идея круглой совершенной формы отделяется от своей потенции, заключенной в материи, — поднос становится фоном для многочисленных круглых объемных предметов. Коробка, шляпа, чаша, фрукты заполняют пространство подобными друг другу формами, наглядно демонстрируя принцип «всё во всем». Использование принципа матрешки (коробка из под шляпы — шляпа) буквально воспроизводит древний мотив «звериного стиля», в котором из пасти одного животного выскакивает другое.

Натюрморты «Хлебы на синем» (5) и «Хлебы на зеленом» варьируют архетипический образ острова — мировой горы, возникающего среди водных стихий, но в предметных кодах

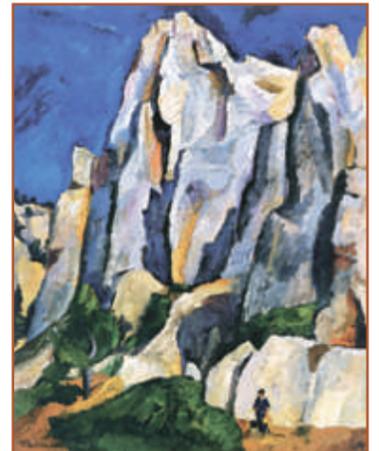
¹Партиципация — тотальное представление о сопричастности значимым ценностям.



1



3



6



4



7



2



5

еды — теста-хлеба. В первом подчеркнута стихийность заполнения вселенной разбухающим тестом материи, во втором преобладает идея выстраивания иерархии на основе симметрии и упорядочивания заполняющих пространство вещей.

Пространственный феномен

Новый «сиенский» период освоения уроков Сезанна способствовал становлению пространственной вертикали и структурных элементов на картинах Кончаловского. Ведущим мотивом становится вздыбившаяся материя скал или крепостных массивов домов. Русскому человеку, привыкшему на нашем плоском ландшафте воспринимать любую возвышенность как гору, отроги Апеннин могли показаться воплощением мировой горы. Именно так и нарисованы горы в пейзаже «Кассис. Скалы» (6). Неукротимая дикая сила, взметнувшая горную материю, завораживает.

Поражает и рукотворный массив камня в пейзаже «Сиена. Порте Фонтебранда» (7). Скальная порода, прямоугольные формы, даже желто-сине-зеленая расцветка — все в духе Сезанна. Однако все слишком взволнованно, экспрессивно, перенапряжено, зыбко, объемы плавятся и перетекают друг в друга. Так ведет себя не камень, а все та же мягкая материя.

В картине «Кассис. Скалы» скальные породы заменяются на мягкий двойной изгиб крытых зеленью вершин. К этому же периоду относится натюрморт «Гладиолусы и глоксинии» (8), в котором мировая гора воздвигается из травянистых цветов. Через несколько лет горные мотивы Крыма приобретут скругленную плавность за счет все того же лесистого покрытия («Крым») или изгибающихся и опоясывающих горные твердыни дорог («Алупка»).

Встает вопрос: в чем же национальная составляющая воссозданного им мироощущения? Всеми исследователями отмечаются следующие национальные признаки творчества Кончаловского: декоративизм, плоскостность, подчеркнутая материальность, яркость красок, стихийность. Все эти качества выводят нас на национальную модель пространства, в которой горизонтальная доминанта земли утверждается через такое чисто русское понятие, как «горизонтальная вертикаль» (вертикаль сруба из горизонтальных брусков). В натюрмортах Кончаловского этот принцип реализуется в высоких точках зрения, опрокидывающих предметы на несущую плоскость, в использовании такого знакового предмета, как поднос, не в виде горизонтальной подставки, как ему подобает, а в виде вертикали.

С трактовкой подноса связан еще один чисто национальный пространственный феномен. Как бы поднос ни располагался, вертикально или горизонтально, он всегда является «оком» или «порталом» животворящей природы, чьи стихии одушевляют вещный мир натюрморта. В «Хлебах на синем» из него изливаются мировые «воды» синей материи. В «Пиве и вобле» (9) алая заря и волны Мирового океана бьются о края тарелок и превращают плоскости дере-

вянного стола в земную твердь, а пики бутылок — в горные вершины.

Пространственные ориентиры в данной картине принципиально не имеют значения, а приоритетность материи в национальном самосознании реализуется в двойной метафоре — материальный предмет как пространство пейзажа и пейзаж как источник вещных стихий натюрморта. В ряде натюрмортов, таких как «Сухие краски» (10), красочная материя вообще напрямую творит предмет.

ЛИТЕРАТУРА

Барабанова Н.А. Петр Кончаловский. — М.: Изобразительное искусство, 1974.

Бродская Н. Фовисты. Из истории французской живописи XX века. — СПб.: Аврора; Борнмут: Паркстоун, 1996.

Вакар И. История художественного общества «Бубновый валет» с 1910 г. // Наше наследие. № 75—76, 2005.

Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. II. — СПб.: Азбука-классика, 2004.

Герчук Ю.Я. Живые вещи — М.: Советский художник, 1977.

Кончаловский. Художественное наследие. — М.: Искусство, 1964.

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

Поспелов Г. Портрет в искусстве раннего «Бубнового валаета» // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. — М.: Советский художник, 1973.

Сарабьянов Д.Б. История русского искусства конца XIX — начала XX века. — М.: Изд-во МГУ, 1993.

Сарабьянов Д.Б. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII — начало XX века. — М.: Искусство — XXI век, 2003.

Теребихин Н.М. Метафизика Севера: Монография. — Архангельск: Поморский университет, 2004.

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



10



8



9



11

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ УЗОРА

В русской пространственной системе связь строится на стелющемся по горизонтали и переползающем в вертикаль орнаментальном узорочье. В этом отношении интересно отметить, что Кончаловский в своих натюрмортах начала XX века («Агава» (11), «Натюрморт с бегонией») в качестве осевой вертикали использует не растения с ясной структурой ствола и ветвей, а цветы с узорчатой асимметричной розеткой, обнаруживая близость к модели восточной культуры. Та же розетка всплывает и на подносах в качестве обозначения Мирового древа в кодах цветка. Продолжением этой линии являются буйные неструктурированные массы сирени в принесших Кончаловскому народную любовь натюрмортах «Сирень» (12).

В семейных портретах отчетливо наблюдается та же тенденция. Тектоника вертикалей и горизонталей в «сиенском» семейном портрете мимолетна, она тут же сменяется узорочьем картины «В мастерской. Семейный портрет», где декоративному столкновению подвергаются кубистические приемы расслоения формы на планы.

Формальным камертоном работы становятся шестигранная розетка-цветок напольной плитки, колесо печатного станка, «круг» семьи, обозначенный на «кубистической» картине, висящей за спиной членов семьи художника.

В более поздних работах, таких как «Миша, сходи за пивом» и «Автопортрет с женой», тон начинает задавать златотканое узорочье пышных драпировок, напоминающих травяной узор строгановской иконописной школы и барокко. Золотой узор атласного одеяла и бесконечная ковровая вязь в портретах А.С. Пушкина и Вс. Мейерхольда становятся носителями противоположного психологического настроения работ.

В первом случае узорчатые блики производны от материальной стихии пухнувшего на наших глазах мягкого одеяла, они переходят на белую рубашку поэта, заражая его творческой пульсацией. В результате Кончаловскому действительно удается передать состояние поэтического вдохновения и сам процесс творчества, который начинает ассоциироваться с мифологическим процессом заполнения тварного мира вещественными образами.

Во втором случае узор сам по себе плетет свою ткань, не захватывая материя бытия. В результате он превращается хотя и в радужно-цветную, но смертельно-удушающую паутину для человека.

Сравнение этих двух полотен показывает две возможные интерпретации узора в русском представлении о мироздании. Позитивно воспринимается живой органический узор матери-матери, как это имеет место в портрете Пушкина. Негативно прочитывается стихия абстрактного, регулярного, самодовлеющего узора в восточном стиле.

Кончаловский обозначил в своем творчестве две противоположные позиции и выявил национальную суть, базирующуюся на проживании живой, одухотворенной, вещественно наполненной материальности бытия.



12

Елена
НОЗДРЯКОВА,
учитель МХК лицей № 1575,
Москва

Как работать над проектом с удовольствием

Проектно-исследовательская деятельность постепенно входит в современную школьную жизнь, становясь общепринятой практикой. С каждым годом увеличивается количество учащихся разного возраста, занятых в проектах и исследованиях, появляется больше разнообразных конкурсов, в которых можно принять участие и, конечно, победить. Последнее вовсе не является преувеличенной оценкой своих возможностей учащимися и руководителем проекта или бессмысленной погоней за призами. Это важный психологический настрой, от которого зависит в том числе мотивация ребенка. Когда ученик проделал большую теоретическую и особенно практическую работу, создал некий продукт, он психологически настроен его показать и рассказать о нем, а пройдя несколько конкурсов, выступая перед разными аудиториями, отвечая на разнообразные вопросы, анализируя и корректируя свою деятельность, получая, наконец, вполне заслуженное вознаграждение (победу), он ощущает свой собственный личностный рост.

Занимаясь уже несколько лет проектной деятельностью, я время от времени наблюдаю один и тот же эффект: из неуверенного, порой не желающего ничего делать, спорящего и не выполняющего задания, не умеющего держаться перед публикой ученика проектант превращается в человека с определенной (достаточно

высокой) самооценкой, с опытом взаимодействия с различными людьми, гордого собой и своей работой. В данном случае переоценить значение проектной деятельности для личности ребенка невозможно; это действительно работа с огромным потенциалом.

Какова роль учащегося и руководителя в подготовке проекта? Задачи руководителя: помочь разработать идею, скорректировать этапы выполнения, подсказать литературу. На плечи проектанта ложится основная деятельность по изучению источников, анализу, обобщению, придумыванию продукта и т.д. Однако есть здесь и свои подводные камни. Учащийся не сразу проникается важностью этой работы и вовсе не торопится ее выполнять. Все зависит в первую очередь от руководителя проекта — от нас с вами, дорогие коллеги!

Итак, общий план действий руководителя проектной деятельности на год ясен, остались детали — очень важные детали, от которых, собственно, и зависит, ЧЕМ станет для вас, дорогие коллеги, и для ребенка проект — радостью творчества и открытий или непонятной деятельностью с туманным результатом и маловразумительной нудной работой под грузом слова «надо».

Поэтому начнем... сначала!

Вот как выглядят цель, задачи и гипотеза детско-взрослого проекта о Малых Дельфийских играх: «Дельфийские игры в учебном заведении: возможность выразить себя!».

ПРОБЛЕМА. Заняв значительное место в обществе XXI века, Дельфийские игры — состязания по различным видам искусства (42 современных номинации) не нашли достойного применения в важной области социума — образовании. Насколько нам известно, ни в одном учебном заведении России не предусмотрено регулярное проведение этих игр, выявляющих таланты молодежи, дающих возможность учащимся с разными способностями показать себя.

ЦЕЛЬ ДАННОГО ПРОЕКТА. Разработать теоретический и практический алгоритмы проведения Малых Дельфийских игр в учебном заведении.

ЗАДАЧИ:

1. Исследовать состояние данной проблемы на текущий момент в русской и зарубежной практике.
2. Обобщить полученную информацию, систематизировать материал, выстроив его в логической последовательности.
3. Разработать теоретические положения о Малых Дельфийских играх в учебном заведении.
4. Разработать практический алгоритм проведения Малых Дельфийских игр в учебном заведении.
5. Организовать Первые лицейские Дельфийские игры.

ГИПОТЕЗА. Мы предполагаем, что внедрение Дельфийских игр в процесс образования структурирует и систематизирует поиск новых талантов, откроет новые возможности в коммуникативной сфере учащихся, будет способствовать лучшему взаимопониманию людей, объединяя разные поколения.

В ходе поисково-экспериментальной работы мы ищем ответ на вопрос: как организовать и провести игры, учитывая специфику учебного заведения; как видоизменить конкурсы, чтобы показать участников с разных сторон; мы отработаем процедуру набора участников, учимся учитывать различные факторы организации этого крупного мероприятия в условиях учебного заведения.

BBVDO Moscow/Рекламная кампания
«Ты первым услышишь второго гения»
в «Рейтинге русского дизайна-2010» (kak.ru)

Проект — это интеллектуально-практическая деятельность учащегося и его руководителя, имеющая конкретный результат и строящаяся в соответствии с этапами научной деятельности.

Существует такая формула:

ПРОЕКТ — это ПЯТЬ «П»:

Проблема — Проектирование (планирование)
— Поиск информации — Продукт
— Презентация

Нарушение хотя бы одного пункта искажает саму идею проектно-исследовательской деятельности. И здесь мне кажется целесообразным еще раз подчеркнуть **принципиальное отличие проекта от исследования**. Это чрезвычайно важно понимать, так как конечный продукт зависит именно от типа работы.

Если в результате учащийся создает **собственный творческий материальный продукт** — макет, видеотеку, путеводитель, мультфильм, книгу, пособие, — которого не существовало в природе до этой работы, то это, конечно же, полноценный **проект**.

Исследование дает **умозрительный теоретический продукт**. Существует некая проблема, и учащийся ставит своей целью разобраться в ней, он выдвигает гипотезу, изучает материалы, сравнивает и сопоставляет, проводит собственные эксперименты (если возможно), выбирает и обосновывает версию, сравнивает с первоначальной гипотезой и делает окончательные вы-

ЦЕЛЕСООБРАЗНО И РАВНОМЕРНО

Специфика детского мышления такова, что, если ребенок начал творить, его надо всячески поддерживать, направлять, спрашивать каждый день, пока он «горит». Потом дать небольшой перерыв на самостоятельный подбор материала. Потом снова вдохновить на творческую (практическую) часть проекта, разработки, наброска, поездки. Важно работать максимально равномерно, как и положено при настоящей научной деятельности, не забывая о проекте за многочисленными домашними заданиями, текущими делами и сложностями (а их у детей немало).

Мы должны хорошо осознавать эту особенность мышления ребенка: пока интересна идея — делаю, когда что-то отложил — постепенно забываю, это становится обузой, повисает долгом, уничтожая интерес к теме.

Чтобы достичь максимальной равномерности, целесообразно действовать следующим образом.

- Определиться, кто будет работать над проектом, в первые 2–3 недели сентября (по правилам проектной деятельности это лучше делать в апреле–мае предыдущего учебного года, но по опыту работы у детей наблюдается тот же эффект «усталости от темы» за лето, «забывания», «остывания», рабочие группы меняются, дети переходят в другие проекты и пр.).

- В последнюю неделю сентября и первые недели октября идет интенсивная работа над проектом — этому не мешают пока несложные домашние задания, чаще на повторение тем прошлого года.

- В середине октября нужно не допустить «мертвого сезона». Казалось бы впереди итоги первой четверти — сложное время для учебы, тут не до проектов! Но мы уже говорили, что остывать нельзя. За осенние каникулы проектант может совершить очередной рывок: либо собрать теоретическую часть, либо разработать и начать осуществлять практическую сторону.

- Ноябрь–декабрь — самые трудные месяцы. Когда в разгаре напряженной школьной жизни, требуется в общих чертах закончить проект, да и природная осенне-зимняя усталость и депрессия дают о себе знать как у детей, так и у взрослых. И тут потребуются все наше терпение, понимание, помощь, а также строгость и требовательность, а еще — выдумка, творчество, способность зажечь школьника чем-то, что «зацепит» и удержит его интерес к теме проекта. Наступает время первого школьного тура проектов: первые презентации, первый опыт выступлений, первые победы и поражения, возможность сравнить себя с другими — это очень важный момент в личностном развитии учащихся. Затем будут другие этапы для прошедших первое испытание, которое является на самом деле облегченным вариантом защиты, и его не проходят лишь откровенно слабые проекты. Но проектанты этого не знают и ужасно волнуются!

- С января начинаются окружные, городские, всероссийские конкурсы разной направленности, и тут надо успеть вовремя подать все заявки на участие (хороший руководитель начиная с октября уже прикидывает, куда подаст заявки, и отслеживает сроки подачи).

- В конце учебного года задача руководителя — успеть получить все необходимые грамоты, которые в торжественной обстановке вручаются учащимся. А там, на горизонте, уже новые проекты, новые планы, новые темы и авторы...





воды, которые и представляет аудитории, — это тоже продукт, но не практической, а умственной деятельности.

Например, к хорошим исследованиям последних двух лет у нас в лицее № 1575 можно отнести работы на темы:

- «Верить ли в народные приметы?»
- «Мальчишки и девчонки говорят на разных языках?»
- «Граффити — варварство или искусство?»
- «Молодежные субкультуры — вызов обществу или новое искусство?» и др.

Успех подобных исследований зависит от актуальности выбранной темы: чем она актуальнее, тем больший резонанс получает работа. Кстати, и конкурсы сегодня существуют разные — для проектных и для исследовательских работ отдельно. Неправомерно их объединять, потому что материальный продукт будет выглядеть заведомо интереснее теоретических исследований, хотя, повторяюсь, все зависит от выбранной темы...

Теперь поговорим непосредственно о нашем участии в этой нелегкой деятельности. Первый и самый сложный вопрос руководства проектами — **выбор темы**. Тематика удачных проектов, как показывает опыт, чаще всего надпредметна, она охватывает вопросы межпредметной интеграции, темы неоднозначны и имеют варианты решения. Откуда их взять? Из нашего предмета, дорогие учителя!

Попробуйте воспользоваться следующей **памяткой**:

1. Выберите из своего предмета темы, отличающиеся наиболее сложной проблематикой. Например, «Почему человек изобрел лабиринт?», «Имели ли первобытные народы контакты с инопланетными цивилизациями?», «Оптические иллюзии современного искусства» и др.

2. Выберите из тем интересные лично вам (подчас личный интерес учителя играет огромную роль). Подумайте, в чем потенциал выбранных вами тем: чему они могут научить ребенка? Какие компетенции развиваются? Что проект может дать учителю (например, наглядный материал в виде схем, таблиц для уроков, игровых пособий, презентаций)?

3. Взгляните на свой предмет глазами ученика. А что ему-то будет любопытно? Какие темы из области искусства пересекаются с интересами подростка? Чем он занимается в свободное время и как можно использовать его интересы для создания проекта? Например, у меня были проекты по айкидо и молодежной музыкальной группе в лицее. Эти темы возникли исключительно по инициативе детей из их внешкольных интересов, и моей задачей было найти пути состыковки их интересов и целей проектов, хотя на тот момент я не разбиралась ни в боевых искусствах, ни в современных течениях молодежной музыки. В результате нашей совместной деятельности девочка, интересующаяся ай-

Вокально-инструментальная группа «Lad-Studio» Лицей № 1575

кидо, смогла с помощью проекта донести до сверстников его пользу и организовала кружок по айкидо, а ребята, занимающиеся музыкой, создали в лицее молодежный музыкальный ансамбль «Lad-Studio», который успешно существует уже три года.

4. Проведите с учащимися на уроке игру-упражнение **«Доска вопросов»**. Осветив вкратце тематику своего предмета, дайте ученикам задание по группам или индивидуально: представить себе мудреца, который все-все знает в области искусства. Ему надо задать на отдельных бумажках три вопроса, начинающиеся с «что?», «почему?», «откуда?» (игровой момент — соревнование на самый интересный вопрос). Затем вопросы вывешиваются на доске, собираются в группы по тематике. Учитель интересуется, на какие бы вопросы хотели получить ответ сами дети. Вот уже готовы и темы, и потенциальные участники ваших проектов.

Можно провести упражнение и в другом варианте:

- учитель дает краткую формулировку какой-либо одной проблемы, идеи, задачи для всего класса;
- учащиеся выдвигают первоначальные идеи по принципу мозгового штурма, идеи фиксируются на доске;
- общее обсуждение каждой идеи для выяснения наиболее перспективных направлений;
- те учащиеся, которых заинтересовал предмет обсуждения, объединяются в рабочую группу и разрабатывают лучшую идею или идеи.

5. Желательно, чтобы темы проектов затрагивали современность, были практико-ориентированны и актуальны.

Чтобы начать проект, надо найти **проблему**, которую можно исследовать и которую хотелось бы разрешить. Как выявлять проблемы? Греческое слово *problema* переводится как «задача», «преграда», «трудность». И наша-то задача, дорогие руководители проектов, и заключается в том, чтобы **найти эту преграду, трудность, противоречие. Умение увидеть проблему подчас ценится выше, чем способность ее решить. Самый простой способ найти проблему — посмотреть на явление с разных точек зрения, обозначить для учащегося спорный момент предлагаемой темы**. Например, почему при появлении фотографии не исчезла живопись? Эпоха Просвещения способствовала мирному прогрессу человечества или стала причиной кровавых революций? Исчезновение предметности в искусстве XX века — деградация или шаг вперед? И т.д.

Возможными источниками проблемы могут выступать противоречия:

- между известным и неизвестным;
- между знаниями и умениями;
- между сложностью задачи и наличием способа ее решения;

- между потребностями и возможностями их реализации

Важный шаг в работе над проектом — **определение цели и задач**. Совместно с проектантом руководитель анализирует обозначенную проблему, выделяя причины и следствия, определяя, насколько она решаемая в принципе, обозначая круг людей (в том числе и других учащихся), заинтересованных в данной проблеме и способных помочь в ее решении. Эта работа позволяет точнее определить тематическое поле проекта.

Далее переходим к формулировке цели и задач. Определить цель исследования (проекта) — значит ответить себе и другим на вопрос: зачем мы его проводим и что должно быть изменено в реальной ситуации, чтобы она совпала с идеальной, с точки зрения ученика? Например, недовольство тем, что в прошлой школе развалилась музыкальная группа, привело девочек из 7-го класса к исследованию особенностей общения в коллективе подростков и разработке алгоритма взаимодействия членов будущей группы. Результатом этой работы явилось создание школьного музыкального ансамбля. Выражаясь образно, **цель — это мечта, которая должна осуществиться к точно определенному сроку**. Должно быть ясно, что получится в результате выполнения проекта, какие изменения произойдут в существующей ситуации.

Определив цель, учащийся предлагает один или несколько путей ее достижения, то есть отвечает на вопрос: «КАКИМ ОБРАЗОМ осуществить мечту?». Так определяются **задачи проекта**. Чем они отличаются от цели? Очень просто: цель — это то, во имя чего предпринимается проект. Задачи — это шаги на пути достижения цели, они указывают на промежуточные результаты и отвечают на вопрос: «Что должно быть сделано, чтобы цель проекта была достигнута, чтобы был получен результат?».

При формулировке цели мы используем глаголы совершенного вида. Нельзя употреблять глаголы, показывающие процесс (например, «улучшать», «усиливать», «анализировать» и др.), правильнее выбрать глаголы «создать» (систему, алгоритм, модель), «подготовить» (стенд, игру), «разработать» и др.

Вся проектная деятельность определяется выдвигаемой вначале **гипотезой** — предположением об идеальном результате исследований.

Обдумав вместе с учащимся проблему, поставив цель, задачи, выдвинув гипотезу, мы делаем первый шаг в написании проекта, который может вырасти в нечто грандиозное и замечательное, нужное многим людям дело или просто стать вехой на пути воспитания подрастающего человека, что также является очень важной целью образования.

Материалы к номеру 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:
Петр КОНЧАЛОВСКИЙ. Сигары и сомбреро

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 27.04.11, фактически 27.04.11
Заказ №

Отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат»
ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:
ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165

Тел./факс: (499) 249-3138

Отдел рекламы: (499) 249-9870

Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

Телефон: (499) 249-4758

E-mail: podpiska@1september.ru

Dr.WEB® Активирис 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



ЖУРНАЛ*
«ИСКУССТВО»
ПОДПИСКА
НА ЭЛЕКТРОННУЮ
ВЕРСИЮ ПРОДОЛЖАЕТСЯ!

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ

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

– цена подписки
для индивидуальных
подписчиков и организаций
за полгода
(в июле журнал не выходит)

ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЕ НОМЕРА И ОФОРМЛЕНИЕ ПОДПИСКИ –
НА САЙТЕ www.1september.ru



* Внимание: со II полугодия 2011 года газета «Искусство» становится журналом.

Педагогический университет
«ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»
предлагает **для учителя МХК, МУЗЫКИ И ИЗО**

Лицензия Департамента образования
г. Москвы 77 № 000349,
рег. № 027477 от 15.09.2010

ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ (вне зависимости от места проживания)

Обучение с 1 сентября 2011 года по 30 мая 2012 года

СПРАВКИ ПО ТЕЛЕФОНУ (499) 249-47-82

КОД КУРСА

- 08-001 *Е.С. Медкова. Искусствоведческие методики в преподавании МХК*
08-002 *Т.В. Себар. Как научить понимать язык искусства*
08-003 *Т.Б. Сапожникова, О.А. Коблова. Методика проведения уроков изобразительного искусства по теме «Декоративно-прикладное искусство в жизни человека»*
08-004 *Б.М. Неменский, И.Б. Полякова, Т.Б. Сапожникова. Особенности обучения школьников по программе Б.М. Неменского «Изобразительное искусство и художественный труд»*
08-005 *Е.С. Медкова. Как разбудить в ребенке художника: современные технологии развития творческих способностей (на основе первообразов искусства)*
08-006 *Л.А. Залесский. Мировая культура в зеркале музыкального искусства*
08-007 *Л.М. Ванюшкина, Е.Н. Коробкова. Культурное наследие и подходы к его освоению в курсах МХК и краеведения*
08-008 *М.Н. Сартан. Живопись авангарда. Как ее понимать и как о ней рассказывать*

Базовая стоимость дистанционного курса (без скидок) составляет 1990 руб.

Скидки в размере до 40% предоставляются при оплате до 30 июня 2011 г. подписчикам изданий «Первое сентября» (только при оформлении подписки через редакцию на два полугодия), членам Педагогического клуба, участникам наших образовательных проектов (в число участников указанных проектов входят слушатели курсов повышения квалификации Педагогического университета и участники фестивалей «Открытый урок» и «Портфолио»).

Окончившие дистанционные курсы получают удостоверение установленного образца.

ОЧНЫЕ КУРСЫ (для жителей Москвы и Московской области)

Обучение с 1 октября 2011 года по 30 декабря 2011 года

СПРАВКИ ПО ТЕЛЕФОНУ (499) 240-02-24

- Н.Г. Мейстер. Творческое развитие детей средствами художественного моделирования из бумаги*
Т.А. Рокитянская. Музыкальная грамота в образах и движениях
Т.А. Рокитянская. Обучение игре на музыкальных инструментах в образах и движениях
М.Г. Сальтина. Теория и практика организации школьного театра и внеклассных мероприятий
Т.Б. Сапожникова, И.Б. Полякова. Современные методы и приемы преподавания изобразительного искусства детям

Стоимость очного курса 5400 руб.

Окончившие очные курсы получают удостоверение государственного образца.

Нормативный срок освоения каждого курса – 72 часа.

Дополнительная информация – на сайте <http://edu.1september.ru>

**БЛАНК ЗАЯВКИ НА ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ
ПЕРВОГО ПОТОКА 2011/2012 УЧЕБНОГО ГОДА**

ФАМИЛИЯ _____
ИМЯ _____
ОТЧЕСТВО _____
ДАТА РОЖДЕНИЯ _____
ИНДЕКС
АДРЕС (регион, р-н, нас. пункт, улица, дом, корп., кв.)

ТЕЛЕФОН _____
E-MAIL _____
МЕСТО РАБОТЫ _____
ДОЛЖНОСТЬ _____

ВАЖНО ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СКИДКИ!

Если вы
● являетесь членом ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КЛУБА «Первое сентября»
или
● в 2010/2011 учебном году участвовали в фестивалях «Открытый урок» или «Портфолио», обучались на курсах Педагогического университета «Первое сентября», укажите, пожалуйста, номер вашей клубной карты/идентификатор:

я хочу пройти обучение по дистанционным курсам (укажите коды)

Заявки следует направлять по адресу:
Педагогический университет «Первое сентября»,
ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165.

Электронную заявку можно в режиме on-line подать на сайте <http://edu.1september.ru>. Это удобнее и проще!