**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А.И.Герцена**

Кафедра эстетического воспитания факультета начального обучения.

Курсовая работа по теме:

*ВОСПРИЯТИЕ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ «МАЛЫХ ГОЛЛАНДЦЕВ».*

студентки IV курса

Четвертных Светланы

Научный руководитель - ассистент кафедры эстетического воспитания Соломонова И.А.

Санкт-Петербург

1998

***ПЛАН.***

**ВВЕДЕНИЕ. … 3**

**ГЛАВА I.** ТЕОРИТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ МЛАДШИМИ

ШКОЛЬНИКАМИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

«МАЛЫХ ГОЛЛАНДЦЕВ». **… 5**

1. Анализ психолого-педагогической

методической и искусствоведческой

литературы. **… 5**

-Методические и искусствоведческие

основы эстетического воспитания. **… 5**

-Психологические особенности

эстетического восприятия. **… 8**

-Восприятие изобразительного

искусства. **… 11**

1. Исторический очерк. **… 14**

-Социально-экономическая и политическая

характеристика Голландии XVII века. **… 14**

-Голландская живопись в XVII веке. **… 15**

-Пейзажный жанр голландской живописи. **… 20**

1. Роль учителя в ознакомлении детей

с произведениями искусства. **… 27**

БИБЛИОГРАФИЯ. **… 30**

*ВВЕДЕНИЕ.*

Наш народ и страна переживают сейчас сложный, кризисный пе­риод. Изменения происходят не только в политике и экономике, но и в сознании людей. Общество обратило внимание на искусство, поняв необходимость гуманизации. Проблемы нравственно-эстетического вос­питания оказались в фокусе всеобщего внимания.

Но нравственно-эстетическое воспитание занимало не последнее место и раньше. На уроках учителя и прежде использовали произведения искусства, стихи, магнитофонные записи, кино- и диафильмы. Од­нако искусство в школе словно утратило свой потенциал, перестало быть действенным орудием воспитания личности.

Причины сложившегося положения кроются во множестве про­блем нравственно-эстетического воспитания в школе. Это недостатки сущест­вующих программ дисциплин художественно-гуманитарного цикла, разобщенность этих дисциплин, недостаточная разработка мето­дик, низкий уровень подготовки учителей, слабая оснащенность учебного процесса.

Эти проблемы требуют скорейшего решения, т. к. нравственно-эстетическое воспитание играет огромную роль для формирования личности младшего школьника. Какие же задачи ставит перед собой нравственно-эстетическое воспитание? Глобальная цель - это формирование творческого отношения чело­века к действительности, так как сама суть эстетического - в твор­честве и сотворчестве при восприятии эстетических явлений.

Среди более конкретных задач одна из важнейших - формирова­ние нравственно-эстетической потребности, которую можно определить как по­требность человека в красоте и деятельности по законам красоты. Надо обращать внимание на два важных компонента: широту нравственно-эстетической потребности, то есть способность личности эстетически относиться к возможно большему кругу явлений действительности; и качество нравственно-эстетической потребности, которое выявляется на уровне художественного вкуса и идеала. Также нужно обращать внимание на активную творческую деятельность, как исполнительскую, так и авторскую, касающуюся не только искусства, но и всех форм деятельности человека. Перечисленные признаки можно считать критериями воспитанности личности.

Значение нравственно-эстетического воспитания в становлении личности огромно. Нравственно-эстетическое воспитание средствами искусства - это лишь подсистема реализации принципов целостной системы.

В своей работе я рассмотрю возможности эстетического и нравственного воспитания на образцах пейзажной живописи «малых голландцев». Сама природа является средством такого воспитания, а картины моря, леса, поля, луга, переданные живописными средствами и передающие настроение художника, его отношение к изображаемому, - еще более сильный фактор нравственно-эстетического воспитания.

К тому же голландская природа, которую с такой любовью и тщательностью изображали художники XVII века, очень напоминает природу наших северных широт. Многое в природе Голландии кажется петербуржцам родным: болотистые ландшафты, плоские равнины, редкие нетронутые уголки дикой природы, песчаные прибрежные дюны, морские просторы с серым низким небом… Пожалуй, нет во всем мире еще одного такого национального пейзажного искусства, которое было бы так близко жителям Петербурга в силу своего поразительного сходства с нашей родной природой.

В Санкт-Петербурге существует огромный культурный потенциал. Наряду с великолепными памятника архитектуры, в городе есть большое количество музеев. Эрмитаж обладает большой коллекцией пейзажей голландских художников XVII века. Нужно пользоваться тем богатым потенциалом, который дан всем нам. В отличие от малых городов, сел и деревень, школы нашего города могут пользоваться такой формой нравственно-эстетического воспитания как экскурсия. Ценность этого метода состоит в том, что, знакомясь с художественными произведениями в музее, ребенок непосредственно воспринимает картину, что неоценимо для нравственно-эстетического воспитания.

Таким образом эстетическое воспитание детей на образцах пейзажной живописи «малых голландцев» - это необычайно интересная проблема, так как представляет собой синтез нравственного, эстетического и исторического воспитания.

***ГЛАВА 1.***

***ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ «МАЛЫХ ГОЛЛАНДЦЕВ».***

***1.1 АНАЛИЗ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ, МЕТОДИЧЕСКОЙ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.***

МЕТОДИЧЕСКИЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ.

Эстетическое воспитание многие авторы считают одним из важнейших для формирова­ния личности школьника. Почему? С.А.Герасимов поясняет это так: «Функцией эс­тетического воспитания и художественно-эсте­тической деятельности детей является развитие у них образного мышления, отличного от поня­тийного...

В художественном образе как форме мыш­ления сосредоточена огромная информация о природе, обществе, отношениях, истории, науч­ных знаниях. С помощью образов-представ­ле­ний осуществляется не только мышление, но и хранение информации. Развитие образного мышления может идти ... от восприятия цель­ного образа как единичного явления к понима­нию содержащихся в нем образов-обобщений, к раскрытию их внутреннего, глубокого смысла».[[1]](#footnote-1)1

Из этого следует, что эстетическое воспита­ние носит всеобщий характер, и эта всеобщность и обязательность являются важнейшим принци­пом формирования личности в детском возрасте.

Для большей эффективности эстетического воспитания, как отмечает С.А.Герасимов, сле­дует применять комплексный подход. Он выде­ляет два принципа: «…система эстетического воспитания должна выстраиваться так, чтобы в процессе воздействия на ребенка различные виды искусств постоянно взаимодействовали между собой».[[2]](#footnote-2)2 На этом основывается необхо­димость осуществления меж предметных связей в процессе преподавания искусств. Второй принцип заключается в том, что « эстетическое воспитание… должно стать органической ча­стью любого…воспитания».[[3]](#footnote-3)1

Мысль об эффективности комплексного эс­тетического воспитания подтверждается и в статье А.Ф.Кузуба «Комплексное воздействие искусств на дошкольников в студии эстетиче­ского воспитания».[[4]](#footnote-4)2

Рассматривая процесс эстетического воспи­тания, необходимо учитывать возрастные осо­бенности ребенка. В разные возрастные периоды должны быть различные подходы к такому вос­питанию. Б.Т.Лихачев пишет о младшем школь­ном возрасте следующее: «Вместе с тем незави­симо от уровня самосознания детей период до­школьного и младшего школьного детства явля­ется едва ли не самым решающим с точки зре­ния развития эстетического восприятия и фор­мирования нравственно-эстетического отноше­ния к жизни».[[5]](#footnote-5)3 Автор подчеркивает, что именно в этом возрасте осуществляется наиболее интен­сивное формирование отношения к миру, посте­пенно трансформирующегося в свойства лично­сти. Основные нравственно-эстетические каче­ства личности закладываются в раннем периоде детства и сохраняются в более или менее неиз­менном виде на всю жизнь, влияют на формиро­вание мировоззрения, привычек и убеждений.

В современной литературе рассматрива­ются некоторые проблемы эстетического воспи­тания средствами искусства на уроках. Н.А.Яковлева в своей работе «Искусство в школе будущего»[[6]](#footnote-6)4 поднимает проблему старого и нового подхода к эстетическому воспитанию. Автор утверждает, что « в сегодняшней массо­вой школе, ориентированной на использование искусства как средства обучения, из произведе­ний искусства выхолащивается главное - его ху­дожественный образ. Старые программы ориен­тированы на то, чтобы дать учащемуся набор знаний по искусству (разрозненных имен, про­изведений и понятий), умений и навыков в ри­совании, ограниченных рамками так называемой реалистической манеры, которая есть не что иное, как грубейшее извращение принципов реалистического творческого метода».[[7]](#footnote-7)5

Таким образом у детей формируется адап­тивно-научный подход к искусству, а совсем не творческий. Это искажение эстетического вос­питания происходит потому, что в старой сис­теме учитель видит основную задачу урока в том, чтобы дать знания, и совсем забывает про воспитательную функцию урока.

Школу Нового Н.А.Яковлева видит в созда­нии новой системы педагогического процесса, где уровень воспитательной работы будет высо­ким, а предметы гуманитарно-художественного цикла будут интегрированы.

О новых формах эстетического воспитания средствами искусства пишет И.А.Химик в статье «Организация самостоятельной работы на заня­тиях по мировой художественной культуре».[[8]](#footnote-8)1 Автор пишет: «В наши дни уже ясно всем, что учить по-старому нельзя. Новый подход к обу­чению…пробивает себе дорогу. Одним из важ­нейших аспектов этого нового подхода является осознание того, чтобы ‘вкладывать’ в головы учащихся знания, а в том, чтобы побудить инте­рес к предмету, организовать деятельность уча­щихся по добыче знаний».[[9]](#footnote-9)2 Автор предлагает новую форму проведения уроков типа «диалог искусств» с опережающим заданием и непо­средственным общением детей на уроках.

И.Л.Набок в статье «Идеологическое воз­действие искусства как фактор эстетического воспитания личности»[[10]](#footnote-10)3 разрабатывает понятия «идеологическая функция искусства» и «идеологическое воздействие искусства», кото­рым, по мнению автора, не уделено должного внимания в исследованиях по эстетическому воспитанию.

Основы и проблематика такого воспитания должны быть отражены в новых школьных про­граммах, отвечающих новым требованиям со­временной школы.

Принимая во внимание межпредметные связи, эстетическое воспитание в школе может проводиться практически на всех уроках. Осо­бое место такому воспитанию отводится на уроках литературы, музыки, труда и изобрази­тельного искусства. На них школьники учатся эстетически воспринимать мир как через произ­ведения искусства и литературы, так и через собственное творчество.

Во многих школах существуют факульта­тивы с эстетической и искусствоведческой на­правленностью: «История города», «Искусствоведение», различные художествен­ные и музыкальные кружки. В них проводятся беседы об искусстве, музыке.

Внеклассная работа так же может быть на­правлена на воспитание эстетических потребно­стей.

Эстетическое воспитание нужно начинать как можно раньше. Это поможет не только сформировать личность ребенка, но и развить многие психические качества, так как эстетиче­ское воспитание неизбежно связано с воспри­ятием искусства, анализом, синтезом, развитием внимания, наблюдательности и т. д.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ.

В восприятии эстетического объекта участвуют почти все психические процессы личности: ощуще­ние, восприятие, воображение, мышление, воля, эмо­ции и т. д. Именно полифония человеческой пси­хики, которая проявляется в акте взаимодействия личности с искусством и с другими эстетическими предметами, наиболее полно открывает богатейшие возможности формирования мировоззрения, мо­рально-нравственных качеств, творческих способно­стей личности.

Психологический механизм восприятия эстети­ческого объекта представляет собой особую систему, в которую входят, с одной стороны, так называемые аффективно-потребностные структуры личности, выражающиеся в потребностях, интересах, идеалах и др., составляющие собственно динамическую часть системы; а с другой стороны - операциональные структуры личности, такие психические процессы, как воображение, мышление, ощущение и т. п.

Внутрисистемные отношения зависят от воз­раста, индивидуально-типологического склада, уровня художественной образованности и других особенностей личности. Ценностные ориентации личности обусловлены всем предшествующим соци­альным опытом, семейным воспитанием, дошколь­ным и школьным образованием, информацией, полу­чаемой от средств массовой информации и др. Такие ориентации сводятся к определенным ценностно-эс­тетическим нормативам, критериям эстетического вкуса.

Развитие операциональных структур, связанных с эстетическим восприятием, не остается нейтральным по отношению к уровню и характеру эстетических потребностей. Возросшие способности в области цветовидения, музыкального слуха, фонематических способностей, воссоздающего творческого воображения должны сказаться на культуре запросов и интересов личности в сфере эстетических ценностей. В свою очередь творческое воображение и мышление зависят от развития сенсорной организации индивида.

Сенсорный аппарат организма - это «входные» ворота, через которые человек воспринимает все богатство и разнообразие красок и форм, звуков и запахов окружающего мира. Полноценное общение с миром искусства во многом зависит от человеческого восприятия. Чувство цвета, формы, законченности и равновесности композиционного расположения объектов, чувство «хорошей фигуры» и линии, чувство гармонии и дисгармонии, ассонанса и диссонанса, чувство пропорции и многое другое - весь этот огромный потенциал сенсорных возможностей организма является необходимым условием полноценной встречи личности с эстетическим объектом.

Сенсорная невосприимчивость, отсутствие техники и культуры чувственно-эстетического восприятия действительности и художественных произведений приводят к резкому искажению и в конечном счете к разрушению эстетического эффекта. Вот почему так важно уже с младшего школьного возраста, а, может, и еще раньше, развивать у ребенка систему сенсорных чувств. Этому могут помочь школьные предметы с эстетической направленностью. Однако момент чувственного восприятия является только первым необходимым толчком для пробуждения более сложной деятельности.

«Путь познания, - пишет Левитов, - идет от живого созерцания, то есть от ощущений и восприятия к абстрактному мышлению и завершается практикой, которая является критерием истины».[[11]](#footnote-11)1

Таким образом чувственное познание объединяет все психические процессы, которые возникают в результате непосредственного воздействия предметов, и влияют на наши органы чувств.

Среди форм восприятия существует форма, важная для процесса чувственного познания именно произведений искусства. Она характеризуется большей активностью, организованностью, осмысленностью и более творческим характером, чем другие формы восприятия - это наблюдение.

Наблюдение может различаться в зависимости от конкретной задачи:

1. наблюдение для общего и предварительного ознакомления с предметом в целом, с тем, чтобы узнать этот предмет и выделить самые существенные его свойства;
2. наблюдение с целью выделить самые существенные детали и некоторые стороны предмета;
3. наблюдение с целью выделить самые существенные детали и некоторые стороны предмета;

наблюдение с целью сравнения для установления сходства и различия между предметами или между разными этапами явления.

Наблюдение может потребовать значительных усилий воли, большой настойчивости и терпения. Но это качество необходимо развивать с самого раннего возраста, а тем более у младшего школьника. Для развития наблюдения обязательно пройти все этапы. Однако могут быть ошибки, характерные для младшего школьника: выделение не главного, иллюзии, несамостоятельность. Эти недостатки можно устранить, если вести систематическую работу по

культуре наблюдения у детей. Здесь необходим индивидуальный подход.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ, ХАРАКТЕРНЫЕ ДЛЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНИКА.

Сфера эстетического отношения ребенка чрезвычайно широка и окрашивает практически все его мироощущение. Дети этого возраста, в основном, верят, что жизнь создана для радости. Опосредованность отношения ребенка к действительности влечет за собой поверхностность его эстетического отношения. Открывая мир как радостное, прекрасное, полное красок, движения, звуков целое, как созданное для исполнения его желаний, ребенок еще очень неглубоко проникает в сущность прекрасного.

Несмотря на конкретно-сказочное восприятие мира, в младшем школьном возрасте новые обязанности и новая ответственность подготавливают качественный скачок в сознании ребенка: резко меняются узкие рамки привычного мира дошкольника. На грани возрастов переоцениваются прежние ценности: старая форма может наполнится новым содержанием. Эти переходные процессы происходят и в сфере эстетических отношений.

Несмотря на ряд положительных преобразований, в этом возрасте есть и многие отрицательные стороны. Чрезмерная наглядность восприятия и мышления младшего школьника не только определяет фотографичность, диффузность построения образа, его фрагментарность, но и лишает ребенка того, что называют личностным отношением к предмету или явлению. Если говорить о более конкретных видах искусства, например, об архитектуре и скульптуре то здесь младший школьник никогда не обращается к такому моменту, как выбор материала для произведения или какого-либо фрагмента здания в качестве его смыслового знака.

Однако, учитывая возрастные особенности, можно успешно в системе развивать ребенка как личность, поднимая уровень эстетической воспитанности.

ВОСПРИЯТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.

Восприятие произведений изобразительного пред­полагает активную деятельность, для которой требу­ется соответствующая подготовка. Развитие художе­ственного восприятия включает решение следующих основных учебных задач:

а) развитие отзывчивости к произведению;

б) развитие способности выразить свое отношение к произведению;

в) расширение объема знаний и представлений об искусстве.

Несмотря на возможность эмоционального отклика на произведение искусства, дети в начальной школе не обладают еще способностью адекватно рассказы­вать о своих переживаниях, возникших в результате знакомства с искусством (особенно дети 1 и II клас­сов). Об этом свидетельствуют их часто очень ску­пые, мало развернутые по своему содержанию ха­рактеристики и оценки произведений. Последние крайне неустойчивы, мало и часто сводятся к сужде­ниям "нравится" или "не нравится", "красиво" или "некрасиво".

Необходима особая методика знакомства с изобразительным искусством, направленная на развитие раз­ных способов выражения детьми своих мыслей и пе­реживаний по поводу восприятия. Задачи этой мето­дики следующие:

1. Прежде всего, учитель должен развивать у детей умение рассказывать о произведениях искусства, от­кликаясь на выразительные средства.

2. Следует развивать навыки общения по поводу ис­кусства, способность мыслить в области искусства. Важно, чтобы разговор об искусстве был результатом организованного процесса восприятия, который должен строиться на основе и с учетом возрастных особенностей восприятия детей.

3. Важно учить детей использовать свои впечатления о наблюдении действительности при рассказе о про­изведениях, свой собственный художественный опыт.

4. Важно развивать умение сопоставить произведе­ние искусства с аналогичными явлениями из области других искусств, элементарно чувствовать их общие связи.

5. В процессе восприятия важно учить детей "графической речи", т. е. умению рассказывать и пе­редавать впечатление о произведении при помощи изображения (быстрые наброски по памяти). Этот метод имеет прямое отношение к развитию образ­ного мышления, зрительной образной памяти, под­вижности реакции восприятия.

Чтобы такой урок был эффективным, необходимо строго продумать количество произведений, отби­раемых для показа, и возможности их восприятия учащимися. Не следует перегружать урок зритель­ными впечатлениями, так как воспитательная роль искусства определяется силой эмоционального воз­действия, которое оно оказывает на ребенка, всей со­вокупностью содержания и выразительных средств. Это воздействие зависит от свежести восприятия, от заинтересованности детей. Не следует показывать больше 3-4 произведений за урок. В то же время учи­телю важно помнить, что урок восприятия искусства не должен быть пустым, вялым и будто бы "легким". Он должен быть содержательным и наполненным преодолимыми для детей задачами.

Вместе с тем уроки восприятия искусства должны быть в известной мере самостоятельными; в целом ряде случаев они являются ведущим звеном в опре­делении содержания обучения и развития ребенка по другим предметам. Практика свидетельствует, что многие сведения из различных областей знания дети получают на таких уроках в начальной школе: сведения из истории нашей страны, о природе и окружающем мире, о труде и производстве.

Всякая особенность мышления младших школьников заключается в том, что развернутые речевые реакции на произведения искусства у них возникают под влиянием вопроса учителя, активизирующего вос­приятие, в то время как при самостоятельном озна­комлении с произведением потребность говорить может и не появиться. Учащиеся могут ограничиться молчаливым рассматриванием, внимание только на внешний вид произведения - большое оно или ма­ленькое, посмеяться, если им что-то понравится, или подойти поближе к произведению, чтобы его разгля­деть и потрогать руками, если это скульптура или декоративно - прикладное искусство.

Вопросы, их характер и последовательность зависят от возраста детей, от задач урока. В начальной школе они относятся к содержанию произведения, его на­строению, характеру, связи с явлениями действи­тельности, к выразительным средствам, а также к оценке произведений детьми. Учитель - направляет ход занятия путем активных вопросов "почему?", "зачем?", чтобы учащиеся могли сами могли прийти к нужным выводам.

В оценках детей важное место занимает количест­венная оценка произведения искусства, она дается в сравнении, например: "Эта картина не нравится, в ней меньше красок и меньше людей" (II класс), или: "Здесь не все закрашено, есть белые полосы" (1 класс). Дети не любят "пустых" мест в картине. Количественные /оценки заменяют школьникам конкретные обобще­ния. Происходит это чаще всего от неумения найти обобщающие слова, соответствующие возникшим переживаниям. Когда ребенок говорит: "Здесь не все закрашено, есть белые полосы", то ясно, что с его точки зрения произведение не закончено, и это вызы­вает неудовлетворение - "картина не нравится".

В практике занятий по изобразительному искусству полезна работа по выявлению возможностей и акти­визации отклика на произведение искусства при по­мощи музыки, поэзии (краткие поэтические тексты).

Итак, мы можем сделать вывод о том, что восприятие произведений детьми - интеллектуальная и эмоцио­нально - творческая деятельность, в процессе кото­рой происходит сложное взаимодействие образных компонентов. Ха­рактер связи этих компонентов важно учитывать при разработке методики уроков изобразительного ис­кусства и организации восприятия произведений детьми.

***1.2 ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.***

СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГОЛЛАНДИИ В XVII ВЕКЕ.

При всей общности творческих явлений, протекавших в XVII столетии в искусстве различных европейских стран, каждая из национальных школ Европы обладала ярко выраженным своеобразием. Голландия во всем была отлична от других европейских стран. Она выделялась своими нетипичными географическими условиями, историческими судьбами, социальной основой, характером развития культуры.

Уже само появление Голландии на исторической арене в качестве новой могущественной политической силы таило в себе нечто неожиданное: небольшой уголок земли на побережье Северного моря внезапно оказался узловым пунктом Европы. Многое выглядело здесь совершенно необычным. Новый тип государства - первая буржуазная республика, единственный в Европе образец государственно-политической формы, распространение которой начнется только через два столетия. Новый общественный строй и новый жизненный уклад. Сам облик страны, где природа несла в себе признаки активной преобразующей деятельности человека. Новый тип художественной культуры - непривычное соотношение отдельных видов искусства, колоссальный, подавляющий перевес живописи над всеми остальными отраслями творческой деятельности. И, наконец, специфический характер самой голландской национальной живописной школы.

Эти специфические особенности определило то, что Голландия была первой в мировой истории страной, где победила буржуазная революция. Ликвидация гнета абсолютистской Испании и сложение нового социального строя способствовали ускоренному экономическому и культурному прогрессу.

В конце XVII - начале XVIII веков Голландия потеряла свое экономическое и политическое значение, т.к. на международной торговой арене выступили Англия и Франция. Но в XVII веке в мировой экономике Голландия прочно занимала ведущее положение. Она была связующим элементом в промышленной и торговой деятельности тогдашней Европы. Ее гигантский торговый флот, по количеству кораблей превышавший численность всех европейских флотов в сумме, занял главенствующее положение на мировых морских коммуникациях. Голландия выступала как всеобщий торговый посредник в масштабе всего мира.

Преобладание торговли над промышленностью и сельским хозяйством сильно повлияло на особенности социальной структуры голландского общества, где преобладал выраженный перевес класса буржуазии. Более высокая, нежели в других странах, ступень социальных отношений в голландской буржуазной республике породила соответствующий уровень общественного сознания. Сложились благоприятные условия для развития науки и искусства, т. к. они могут развиваться только при свободе разума и мысли.

Голландия была отлична от Европы и своей религией - протестантизмом. Протестантизм (кальвинизм как его форма), вытеснивший полностью влияние католической церкви, привел к тому, что духовенство в стране не имело такого влияния, как во Фландрии и тем более в Испании или Италии. Лейденский университет был центром свободомыслия. Духовная атмосфера благоприятствовала развитию философии, естественных наук, математики. Отсутствие богатого патрициата и католического духовенства имело огромные последствия для развития голландского искусства. У голландских художников был другой заказчик: бюргеры, голландский магистрат, украшавшие не дворцы и виллы, а скромные жилища или общественные здания, - поэтому и картины в Голландии этой поры не имеют таких размеров, как полотна Рубенса или Иорданса, и решают преимущественно не монументально-декоративные задачи. В Голландии церковь не играла роли заказчика произведений искусства: храмы не украшались алтарными образами, т. к. кальвинизм отвергал всякий намек на роскошь; протестантские церкви были просты по архитектуре и никак не украшены внутри. Все это привело к решительному преобладанию в искусстве светского начала.

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ В XVII ВЕКЕ.

Главное достижение голландского искусства XVII века - в станковой живописи. Объектами наблюдения и изображения голландских художников были человек и природа. В картинах, изображающих голландский быт, нашли отражение трудолюбие, усердие, любовь к порядку и чистоте. Бытовая живопись становится одним из ведущих жанров.

Голландцы хотели видеть в картинах весь многообразный мир. Отсюда широкий диапазон живописи этого столетия, «узкая специализация» по отдельным видам тематики: портрет и пейзаж, натюрморт и анималистический жанр. Так же представлена живопись на евангельские и библейские сюжеты, но далеко не в таком объеме, как в других странах, равно как и античная мифология.

В Голландии никогда не было таких связей с Италией и классическое искусство не играло такой роли, как во Фландрии. Овладение реалистическими тенденциями, сложение определенного круга тем, дифференциация жанров как единый процесс находят завершение к 20-м годам XVII века. Но в каком бы жанре ни работали голландские мастера, везде они находят поэтическую красоту в обыденном, умеют одухотворить и возвысить мир материальных вещей.

Положение художника в Голландии было далеко неоднозначным. Несмотря на внешнюю свободу в своих творческих устремлениях вещей, голландский художник все время находится в сфере активного воздействия со стороны господствующих в обществе воззрений и вкусов. Попытки даже самых крупных из голландских мастеров бросить вызов конформистским тенденциям неизбежно влекли за собой материальные невзгоды или творческую изоляцию.

Известно, что профессия живописца (как и других видов творческой деятельности) во все времена была достаточно редкой. В Голландии она утрачивает присущий ей оттенок исключительности и становится столь же распространенной, что и профессия любого ремесленника. Во многих голландских городах число членов гильдии Св. Луки - цеха, в который входили живописцы, - превосходило численность цехов самых рядовых профессий. Если вспомнить, что в XV - XVI веках северо-нидерландские провинции по уровню художественного развития заметно уступали южным областям страны, то тем более поразительным окажется факт внезапного появления в Голландии XVII века огромной массы живописцев, среди которых было множество высокоодаренных художников. Несомненно, что колоссальной продуктивности голландских живописцев содействовала система художественного рынка, благодаря которой произведения искусства вошли в широкий торговый оборот. Но это было лишь одно из предрасполагающих обстоятельств, а отнюдь не решающее условие столь интенсивного развития голландской живописи. Таким условием был гигантский творческий подъем, пережитый страной и предопределивший весь ее художественный климат. Именно этот подъем послужил базой не только для роста численности художников, но и для небывалого расширения круга потребителей искусства. Пожалуй, ни до, ни после того в истории искусств не было примера, чтобы живопись заняла такое больное место в жизни общества, так естественно вошла в повседневный быт на всех его социальных уровнях. Картины в Голландии можно было приобрести повсюду - у художников, у специальных торговцев, у разного рода комиссионеров, на аукционах, на сельских ярмарках: их покупали все, - начиная от состоятельных людей вплоть до мелких бюргеров и даже крестьян. По свидетельству современников, дома голландцев были полны картинами.

Произведения живописи рассматривались и как естественное украшение жилища и как объект художественного коллекционирования, которое вышло из узких границ и стало достоянием очень большого числа ценителей искусства.

Первоклассными художественными собраниями владели не только видные представители общества, например один из богатейших амстердамских патрициев Ян Сикс или великий живописец Рембрандт, бывший, как известно, страстным коллекционером, но и малоизвестные люди. Обилие картин повлекло за собой их крайнюю дешевизну.

Подъему голландской живописи благоприятствовали очень важные общественные и творческие факторы, ибо Голландия оказалась единственной в XVII веке национальной школой, которая получила возможность воспользоваться плодами двух революций — социальной и художественной. Победа буржуазной революции, резко выделившая Голландию из ряда других стран, была, при всех своих неизбежных исторически ограниченных чертах, еще одной ступенью общественного прогресса, следующим важным шагом на пути обретения человеком того времени нового уровня духовного и творческого самосознания. На новой социальной почве, в обновленной духовной среде революция в живописи, которой был ознаменован XVII век, привела к особенно плодотворным результатам.

Смысл этой революции, начатой в Италии Караваджо и продолженной усилиями многих мастеров в других странах, заключен в решительном отходе от господствовавших прежде идеальных форм художественной типизации и в непосредственном обращении живописи к материалу реальной действительности в более широком круге ее явлений, не входивших прежде в число объектов искусства. По существу, здесь можно говорить о «втором открытии мира», о следующем рубеже после того коренного перелома, который означала эпоха Возрождения.

Голландская станковая живопись характеризуется максимально разветвленной системой живописных жанров. Наряду с традиционными жанрами, такими, как композиция на библейско-мифологическую тематику, как портрет, как историческая картина, в Голландии наблюдается бурный подъем новых жанров, которые появились и пережили свой первый расцвет именно и XVII веке, - бытового жанра, пейзажа и натюрморта. Революция в живописи сделала резкий акцент на индивидуализации жизненных явлений. В Голландии такого рода индивидуализирующие тенденции выразились в исключительном разнообразии живописных жанров и в расщеплении этих последних на многочисленные подвиды, разделы и отдельные типы картин.

Параллельно с этим происходил процесс соответствующей творческой специализации самих художников. Живописец, одинаково плодотворно работавший в нескольких жанрах, составлял в Голландии скорее исключение, чем правило. Подобные исключения чаще встречаются среди наиболее выдающихся художников - ими были наряду с Рембрандтом Карель Фабрициус и Ян Вермер, но этого уже нельзя сказать о таком великом мастере, как Франс Хальс, деятельность которого сосредоточена почти всецело в сфере портрета. Якоб ван Рейсдаль, один из самых значительных мастеров эпохи, - только пейзажист.

Что касается большинства других голландских художников, то они обычно придерживались рамок какого-либо одного жанра, нередко даже не выходя за пределы немногих многократно варьируемых изобразительных мотивов. Подобного рода дробление в сочетании с узкой специализацией живописцев в особенности дало себя знать в новых жанрах.

Так, например, бытовой жанр подразделялся на сцены из жизни состоятельных бюргеров и офицеров (Герард Терборх, Габриэль Метсю, Питер де Хоох), среднего и мелкого бюргерства (Ян Стен), из крестьянской жизни (Адриан ван Остаде, Корнелис Бега, Говерт Кампхейзен), эпизоды быта ученых и врачей (Геррит Доу, Томас Вейк).

В пейзажном жанре мы находим маринистов (Ян Порселлис, Симон де Влигер, Ян ван де Капелле, Виллем ван де Вельде), изобразителей лесных уголков (Ян Веинантс, Мейндерт Хоббема), широких равнинных видов (Филипс Конинк) или мастеров отдельных специальных мотивов - «зимних видов и пейзажей при лунном свете (Арт ван дер Нер).

Из мастеров интерьера один изображают комнаты бюргерских домов (Питер Янсенс Элинга), другие - внутренние виды церквей (Питер Санредам, Герард ван Хоукгест, Хендрик ван Флит).

Натюрморт подразделяется на скромные «завтраки» (Питер Клас, Биллем Хеда), богатые нарядные «десерты» (Абрахам ван Бейерен, Виллем Кальф), цветочные букеты (Ян Давидс де Хем), аллегорические мотивы (Хармен Стейнвейк).

Возникают своеобразные промежуточные жанровые формы, например анималистический жанр, совмещающий изображения животных и элементы пейзажа (Пауль Поттер, Альберт Кейп), или композиции, объединяющие в себе качества бытового, анималистического жанра и пейзажа (Филипс Воуверман).

Очень важно подчеркнуть стабильность этих жанровых подразделений. Основные характерные признаки каждого из них, при всем богатстве их вариаций в творчестве различных мастеров, сохраняются достаточно строго. Причина такой устойчивости таится отнюдь не в официальной канонизации, не в соблюдении какого-либо свода обязательных правил; постоянство типологических форм - это характернейшая особенность искусства XVII века, органическая форма развития внестилевой линии в эту пору, особенно ярко выраженная в условиях Голландии.

Идейные и изобразительные установки каждого жанрового подразделения не складывались сразу, они возникли как следствие творческих поисков одного или целого ряда живописцев, но симптоматично, что результаты их исканий быстро выходили из пределов личной творческой сферы отдельного мастера, и, превращаясь в достояние большого числа художников, обретали завершенные типологические признаки.

В дальнейшем сложившийся тип картин мог развиваться и видоизменяться многими мастерами либо в рамках какой-нибудь одной локальной школы, либо же в нескольких художественных центрах, но и в этих условиях он сохранял свою единую формообразующую основу. Характерно в данном смысле, что те голландские живописцы, которые испытали свои силы в различных, подчас далеких друг от друга жанрах, не нарушали их стабилизированных форм.

Необыкновенная устойчивость типологических форм дала о себе знать даже в творчестве такого великого мастера, как Ян Вермер, который в сюжетном составе многих своих работ и даже в отдельных изобразительных мотивах оставался верным традиционному кругу голландской жанровой живописи(оригинально интерпретируя их уже внутри этих рамок).

Основные этапы художественного процесса в Голландии XVII столетия хорошо согласуются с общей периодизацией западноевропейского искусства этой эпохи. Периоды становления (до 1640г.), расцвета (с 1640 до 1670 г.) и упадка (после 1670 г.) хронологически совпадают с неким общеевропейским вариантом.

Специфическую черту голландского искусства составляет особая уплотненность, насыщенность этапов его эволюции: вся великая художественная эпоха укладывается менее, чем в три четверти века, охватывая 2 - 3 поколения живописцев, но зато включая необыкновенное множество художественных явлений.

Другая особенность эволюции голландского искусства - очень четкая выявленность ее начального и конечного рубежей, отсутствие растянутых переходных фаз, связывающих искусство XVII века с предшествующими и последующими художественными этапами. Начало рассматриваемой эпохи совпадает с появлением Голландии как суверенного государства на европейской арене в первом десятилетии XVII века, а ее финал связан с наступлением на рубеже 1660 - 1670х годов внезапного и катастрофического художественного упадка.

К концу 1660х годов завершает свой жизненный путь большинство из голландских живописцев, работавших в период расцвета, а мастера следующего поколения обнаруживают признаки явной деградации. В последнем тридцатилетии голландская школа превращается в нечто сугубо провинциальное, за исключением произведений отдельных мастеров.

ПЕЙЗАЖНЫЙ ЖАНР ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ.

Особенно интересен пейзажный жанр Голландии XVII столетия. Это не природа вообще, некая картина мироздания, а национальный, именно голландский пейзаж, который можно узнать и в современной Голландии: знаменитые ветряные мельницы, пустынные дюны, каналы со скользящими по ними лодками летом и с конькобежцами - зимой. Воздух насыщен влагой, серое небо занимает в композициях большое место.

Современников поражал облик этой страны. «Бог дал голландцам только небо и воду, а землю они создали сами», гласит голландская поговорка. В справедливости ее убеждал ландшафт Голландии - плоская, покрытая сочной зеленью земля, рассеченная извивами речных русел и геометрической сеткой каналов. Но именно эта земля вдохновляла художников, именно эту землю они воспели и увековечили в своих живописных произведениях. Рембрандт призывал своих коллег учится следовать прежде всего природе и отображать все, что можно в ней найти. Он говорил, что небо, земля, море, животные - служат для упражнения художника; равнины, холмы, ручьи и деревья дают достаточно работы художнику. Он считал, что в отечестве каждый может открыть столько много любезного сердцу, приятного и достойного, что, раз отведав, можно найти жизнь слишком короткой для правильного воплощения всего этого.

Формирование пейзажного жанра на **I этапе** голландскою искусства происходило очень результативно. Сам по себе интерес к миру природы и к пейзажу как самостоятельному жанру был показателем высокой развитости субъективной сферы творческого сознания. К Голландии, с ее необыкновенно обширной и разветвленной пейзажной живописью и с множеством представляющих ее мастеров, это относится в большей мере, чем к любой другой национальной школе Европы. В Италии, Фландрии, Франции с первых десятилетий XVII века развилась концепция идеального пейзажа, воплощенная либо в формах классицизма или близких к нему (Аннибале Карраччи, Эльсгеймер, Доменикино, Клод Лоррен), либо барокко (Рубенс).

Напротив, голландский пейзаж означал решительный отказ от идеальной нормы, от широкого вселенского охвата; он утверждал обращение к отдельному, единичному мотиву реальной, повседневной природы, как бы увиденному обычным человеком в естественной жизненной ситуации и носящему на себе отпечаток субъективно-индивндуалыного переживания этого последнего. Именно богатство реальных впечатлений от окружающей человека природной среды содействовало формированию множества тематических подразделений голландского пейзажного жанра.

Внешне процесс сложения новой пейзажной концепции у голландцев осуществлялся (как и в бытовом жанре) в обособлении и последующем самоопределении пейзажных

мотивов из нерасчлененного типа полупейзажной - полужанровой картины рубежа XVI и XVII веков. На смену ему в 1620-х годах приходят работы нового типа - морские пейзажи Яна Порселлиса (ок. 1584- 1632) и Симона де Влигера ( 1601—1653), придорожные мотивы Питера де Молейна ( 1595 - 1661), речные ландшафты Яна ван Гойена (1596—1656) и Саломона ван Рейсдаля (ок. 1602 - 1670).

Песчаная полоса берега, за которой виднеются качающиеся на волнах корабли, унылые дюны с одиноким деревом и двумя-тремя фигурами, покосившаяся сельская хижина, дорога среди пологих холмов, высокое облачное небо, уходящие вдаль плоские берега в широких устьях рек - все эти мотивы, впоследствии укоренившиеся и бессчетно повторенные в пейзажной живописи будущих эпох, кажутся нам настолько естественными и привычными, что мы подчас не отдаем себе отчета в том, какой решительный сдвиг они означали для своего времени, каких творческих усилий потребовала сама их разработка. Не следует забывать, что именно голландцы первыми «увидели» эти мотивы в натуре и нашли для них такие принципы живописного воплощения, которые при всей внешней простоте и очевидности представляют в своем роде завершенные пластические формулы. Эстетическая содержательность этих решений и вызываемая ими полнота реального впечатления подтверждаются их поразительной долговечностью во всей последующей истории искусств.

Но голландские мастера шли не только по линии дифференциации образов природы. В тот же период у них можно наблюдать примеры более общего подхода, стремление к созданию пейзажной картины большой внутренней масштабности и эмоциональной высоты. Речь идет о творчестве ***Геркулеса Сегерса*** (1589 - до 1638), место которого в пейзажном жанре составляет определенную аналогию к роли Рембрандта в голландской библейско-мифологической картине этого же художественного этапа, с той, однако, существенной разницей, что работы Сегерса в своем большинстве свободны от специфического отпечатка неполного, ограниченного раскрытия творческого потенциала художника, от оттенка определенной незрелости, который присущ рембрандтовским произведениям этих лет.

Сегерс принадлежал к тем трагическим натурам, уделом которых в Голландии было одиночество, непонимание буржуазной публикой их истинного значения и связанное с этим жизненное неблагополучие. Причинами здесь служили, как правило, резкая выделенность крупной художественной индивидуальности из общего ряда художников, творческая смелость и неспособность к компромиссам.

Вклад Сегерса в искусство пейзажа равновелик в живописи и в графике. Для своих картин он обычно выбирает значительные объекты - широкие далевые виды городов среди окружающего их ландшафта либо речных долин. В живописном преломлении Сегерса они обретают черты подлинного величия и большой силы чувства, из воспроизведения облика отдельной местности перерастая в целостный образ страны. Таковы «Вид города Ренена» (Берлин - Далем), «Долина реки Маас» (Роттердам), «Горный пейзаж» (Уффици), в которых преобладают то эпические черты, то настроение захватывающего драматизма. Широтой панорамного охвата эти работы могут отдаленно напомнить пейзажные концепции классицизма и барокко, но, в отличие от них, Сегерс сохраняет силу и непосредственность глубоко личного переживания природы.

Если живописные произведения Сегерса по характеру их общего замысла воспринимаются в известной соотнесенности с традициями XVI века и современными ему исканиями в других национальных школах, то его графические работы оставляют впечатление поистине уникального своеобразия. Как бы следуя экспериментаторскому духу пейзажного офорта Бейтевега, Сегерс открыл в этом жанре новые пути. Он разработал технику цветного офорта, используя в различных сочетаниях бумагу и печатную краску самых разнообразных цветовых оттенков с последующей дополнительной тонировкой изображения при помощи кисти. Такая техника сообщала работам Сегерса - учитывая богатство их мотивов - совершенно необычные эффекты. Мы встречаем среди них грандиозные горные панорамы, романтизированные изображения руин в лунном свете, залитые солнцем лесные ландшафты, представленные в ночном освещении морские виды с кораблями. Оригинальность и смелость графического замысла и прежде всего поэзия природы в ее самом интенсивном выражении - эти особенности офортов Сегерса оказали сильное воздействие на крупнейших мастеров пейзажа следующего этапа - Рембрандта и Якоба ван Рейсдаля.

На протяжении **II этапа** развития живописи в Голландии в 1640—1660-х годах развитие пейзажа было исключительно плодотворным. Ни одна другая национальная школа не дала в образах реальной природы чего-либо сопоставимого с громадной школой голландских пейзажистов. Вот некоторые главные отличия голландского пейзажа середины столетия от работ художников более ранней стадии.

Во-первых, многообразие ответвлений этого жанра, каждое из которых представлено значительным числом мастеров. Все аспекты и мотивы природы, от культивированного сельского ландшафта до нетронутых диких уголков; романтические горные пейзажи; морские виды, в одних из которых главное внимание уделялось изображению внушительных военных кораблей, в других - самому морю; городской пейзаж - таков обширный репертуар голландских живописцев.

Сравнительно с работами художников ранней поры эти композиции отличаются сложностью и развернутостью мотивов и ярко выраженной эмоциональной окраской. Прежние нейтральные состояния теперь редки, преобладают пейзажи с отчетливо выявленным настроением, драматичным или, напротив, радостным и умиротворенным. Природа передается в ее динамике, изменении, и соответственно этому много значит характер освещения - яркое солнце, пасмурные дни, ночные виды. Прежняя скромная, сдержанная цветовая гамма, основанная на господстве единого тона, уступила место колористическим решениям с более широким использованием всей палитры красок.

Наряду с обширным кругом мастеров, каждый из которых представлял какой-либо один из разделов пейзажной живописи, Голландия выдвинула художника, синтезировавшего в своем творчестве практически весь репертуар и главную проблематику этого жанра. Речь идет о ***Якобе ван Рейсдале*** (1628/29 - 1682). Только осознав всю меру дробления в Голландии пейзажного тематического материала и соответственную специализацию живописцев, каждый из которых действовал в рамках определенного типологически сложившегося образа, можно оценить творческую широту Рейсдаля, присущее ему многообразие мотивов и эмоциональных решений. В этом смысле Рейсдаль - фигура уникальная в масштабе всей Европы, ибо каждый из великих мастеров пейзажа в XVII веке — Рубенс, Пуссен, Клод Лоррен - тяготел к достаточно однородной образной концепции.

Многогранность Рейсдаля - пример универсального восприятия мира природы, типичного для голландской школы живописи в целом, но в данном случае воплотившегося в одной творческой личности.

В творчестве Якоба ван Рейсдаля голландская пейзажная живопись достигает вершин реалистического мастерства. Значение Рейсдаля для художественной культуры заключается в том, что он обогатил изобразительное искусство пейзажем, в котором нашли выход чувства и мысли, возникающие у человека при общении с природой, - пейзажем драматическим, философским и романтически взволнованным.

В отличие от большинства голландских живописцев, изображавших пронизанные светом равнинные или дюнные ландшафты с величественными спокойными водами и мирными поселками по берегам, Рейсдаль предпочитает лес, с его глубокими контрастами света и тени, бурные водопады, древние развалины на вершинах холмов, запустение кладбищ. В своих картинах художник размышляет о бесконечном беге времени, об увядании и возрождении природы, о быстротечности человеческой жизни.

Но Рейсдаль не был бы истинным голландцем, если наряду с лесистой Голландией не показал бы и прибрежную ее часть, омытую северным морем, овеянную влажным морским ветром. Именно такой пейзаж изображен в картине «Морской берег»: высокое небо, покрытое кучевыми облаками, и спокойно море с лениво набегающими на берег волнами, парусники, оживляющие водную гладь, и празднично одеты люди на побережье.

Однако за этой кажущейся тишиной и спокойствием угадываются буйные стихии воды и ветра; между сгущающимися тучами лишь кое-где прорывается солнце, лучи его ложатся на песок и воду беспокойными пятнами, море потемнело и нечто зловещее чувствуется в пейзаже.

Рейсдалю принадлежат образы большой силы воздействия в самых разных темах пейзажных композиций. Наряду с картинами, входящими в определенную типологическую систему - лесными ландшафтами («Лесное болото», Эрмитаж), придорожными мотивами («Пейзаж с путником», Эрмитаж), морскими видами («Бурное море», Франкфурт-на-Майне, частное собр.), горными ландшафтами с замками («Замок Бентхейм», Лондон, собр. Бейт),- Рейсдаль был создателем образов более сложной структуры, воплощенных к тому же в ярко индивидуальном преломлении. Это либо изображение переходных состояний, когда, например, предгрозовое напряжение воспринимается как нарастающий драматический конфликт («Вид деревни Эгмонд», ГМИИ), либо собирательные образы, наделенные сильнейшей концентрацией чувства, вроде зимнего пейзажа в вечернем освещении (Франкфурт-на-Майне), где тема зимы выходит за пределы одного лишь ландшафтного мотива. Наиболее известными примерами пейзажей такого рода служат два варианта «Еврейского кладбища» (Дрезден и Детройт), в которых выражена трагическая идея неумолимого времени.

В основу образного подхода у Рейсдаля кладется единство объективного восприятия природы и интенсивного личного переживания. В этом он обнаруживает признаки родства с Рембрандтом, с тем важным отличием, что реальный облик тех или иных мотивов не подвергается у Рейсдаля одухотворяющему преображению в такой степени, как в живописных пейзажах Рембрандта. Композиции Рейсдаля могут быть полны внутренней динамики, напряжения или, напротив, величественного покоя, но во всех случаях его мотивы воспринимаются прежде всего как естественные формы бытия самой природы, а не как проекция не менее мощного потока субъективного чувства. Объективность распространяется и на живописную манеру Рейсдаля, передающую изображаемые объекты в различных градациях их материальной осязательности, будь то скалы горных кряжей и могучие древесные стволы, трепещущая от ветра листва на деревьях или морская пена на гребных волн.

Самым видным пейзажистом **III этапа** голландской живописи XVII века был ***Ян Вермер Дельфтский*** - великий «малый голландец». Он всего лишь двумя своими работами - «Улочкой» (Амстердам) около 1658 г. и «Вид Дельфта» (Гаага) около 1660 г. - утвердил за собой славу одного из великих мастеров пейзажа. Его величие - в артистизме живописи. Он живописен в ином смысле, чем старые венецианцы или Рубенс: у него не столь «широкая кисть», красочная поверхность плотная, литая, предметы отчетливы, цвета насыщены. Он как никто умел доводить до высшей интенсивности оптически осязательные эмоции, получаемые от

предметного мира. Как будто вы надели волшебные очки, которые во много раз усиливают не остроту зрения, но чувственную восприимчивость к цвету, свету, пространственным отношениям, фактуре: все смотрится необыкновенно свежо и сильно.

Или можно прибегнуть к такому сравнению: морские камешки выглядят мутными и мертвенными, когда они сухие, но погрузите их в воду - и они оживают: откуда берется яркая, богатая игра поверхности. Кажется, что Вермер проделывает нечто подобное с видимым миром, погружая его в особую среду, в какой-то чистейший озон или влагу, где исчезает мутная пелена, застилающая взор.

Замечательная цветовая гармония в картинах Вермера - одна из тайн искусства. Ведь очень часто живописцы - и многие из тех же «малых голландцев» — достигают сгармонированности тонов сравнительно простым способом: так или иначе приглушают их, сближают, подчиняя общей тональной гамме; например, придавая всему общий золотистый, или коричневатый, или оливковый оттенок, то есть как бы ставят между глазом и натурой воображаемый экран, прозрачный и легко окрашенный. Получается приятное для глаза, но несколько искусственное тональное единство.

Если же живописец пишет каждый предмет в полную силу его «натурального» цвета и фактуры, то здесь требуется совершенно исключительный дар, чтобы избежать пассивности и добиться колористической гармонии, не жертвуя цветонасыщенностью. Или уж живописец не гонится за оптической «натуральностью» и создает «произвольные» декоративные гармонии насыщенных тонов, как в средневековой живописи, в витражах или в наше время, например у Матисса.

Вермер Делфтский не шел ни по одному из этих путей: он честно натурален, он и писал свои картины обычно прямо с натуры, ничего как будто не меняя, а вместе с тем гармония цельного изумительна. Он владел секретом таких сопоставлений холодных и теплых тонов, освещенных и затененных поверхностей гладких и пушистых фактур, которые дают максимальное наслаждение глазу. Вермер так глубок и артистичен в чувственной стороне живописи, что в лучших его произведениях она перерастает в утонченно-духовную ценность.

Любовь к голубому идет от специфических особенностей дельтской школы: голубая гамма стойко господствовала в знаменитом дельфтском фасьянсе. У Вермера голубой цвет кажется не холодным, а теплым и, обладая несравненной воздушностью, остается вполне материальным.

«Вид Дельфта» изображает панораму Дельфта с ее живописным силуэтом, отраженным в реке, написана вопреки условным приемам пейзажной живописи, существовавшим тогда, прямо с натуры, без всяких «кулис» на первом плане. Это самый настоящий пленэрный, напоенный светом и воздухом, пейзаж, написанный за 2 столетия до того, как живопись на пленэре (на открытом воздухе) стала явлением распространенным.

***1.3 РОЛЬ УЧИТЕЛЯ В ОЗНАКОМЛЕНИИ ДЕТЕЙ С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИСКУССТВА.***

Роль учителя в ознакомлении детей с произве­дениями искусства трудно переоценить. «Для ребят в начальной школе учитель - самый главный человек. Все для них начинается с учителя, который помог преодолеть первые трудные шаги в жизни...»[[12]](#footnote-12)1

Учитель выступает посредником между ребенком и обширным, прекрасным миром искусства. Педагогическая задача учителя состоит в такой организации процесса познания искусства, которая способствует естественному и органическому проявлению собственных духовных сил ребенка, соответствующей данной ступени его развития.

Учитель должен не только систематизировать разрозненные знания ребенка об искусстве, но и организовать работу по усвоению детьми новых знаний, получению чувственного опыта, эстетических переживаний. Эта работа должна быть системной, последовательной, поэтому необходимо педагогическое планирование.

«Планирование - это процесс разработки организационного чертежа, формирования в мозгу модели (системы), которая впоследствии руководит деятельностью».[[13]](#footnote-13)2

При планировании эстетического воспитания младшего школьника надо учитывать следующие этапы. Прежде всего необходимо оценить педагогическую обстановку с точки зрения вышестоящих целей эстетического воспитания: воспитать гуманную, всесторонне развитую личность. Общая цель должна быть реализована в частных целях. Формулирование целей прогнозирует деятельность, позволяет видеть ход и результаты труда. Определение системы частных целей облегчает возможность сформировать систему действий, избрать для них целесообразные методы и средства. Если общая цель не будет расчленена на частные, то это затруднит умственную и практическую деятельность, обречет ее на стихийность.

Весьма ответственный шаг планирования - это расчет работы во времени и пространстве. Одно дело проводить занятие в привычном классе и совсем другое - на улице или в музее. Если не была учтена форма проведения урока в его планировании, то можно не успеть реализовать на занятии всего запланированного.

В процессе планирования важно не только создать из разрозненных частей (задач) целостную систему, но и ограничь ее размер определенными рамками, рассчитывать работу во времени и пространстве, учесть все возможные факты, взвесить возможности и силы учащихся, свои знания, методические и организационные возможности, степень подготовленности учащихся и многое другое. Так же нельзя забывать о системе учета и контроля, что необходимо при систематизации и усвоении знаний.

При планировании необходимо учитывать индивидуальные и возрастные возможности школьников, их потенциал. Младшие школьники легче усваивают материал, если идти от практики к теории. Однако нельзя полностью игнорировать теоретическую основу. В ходе познавательных бесед и дискуссий дети должны узнавать историю вопроса, получить начальные знания о тех видах искусства, которые изучаются ими. Практика и теория должны быть взаимо- связаны, чтобы знания и непосредственное впечатление подкрепляли друг друга.

Кроме четкого планирования учитель не должен забывать и о педагогическом творчестве. Это не обычный процесс совершенствования, приращивания каких-либо знаний, навыков и умении, а процесс взаимосвязных количественных и качественных преобразований, изменений и на этой основе самоопределения, самовыражения и самоутверждения личности учителя. Без творчества нет движения вперед.

Для учителя весь процесс эстетического воспитания должен быть четко планированным. Но при ознакомлении детей с произведениями искусства мастерство педагога состоит в том, чтобы весь процесс восприятия искусства сделать непосредственным, чтобы дети сами, самостоятельно вошли в храм искусства. Посредничество педагога требует тонкости и деликатности. Хотя учитель осуществляет определенные педагогические задачи, сами эти задачи будут тем быстрее и надежнее решены, чем незаметнее они для детей. «Сохранение естественности постижения искусства - необходимое условие художественного воспитания. И не только художественного, но и всякого воспитания - идейного, интеллектуального, нравственного и трудового».[[14]](#footnote-14)1

Всколыхнув все творческие способности, все существо ребенка при восприятии искусства, педагог может вызвать всю сферу нравственных и эстетических чувств, которой и определяется творческое отношение к работе, труду, учебе, возникновение соответствующих суждений, которые могут перерасти в убеждения.

Роль учителя - в организации правильного эсте-

тического воспитания. «Правильное…воспитание вовсе не означает искусственного привития детым извне совершенно чуждых им чувств, идеалов или настроений. Правильное воспитание и заключается в том, чтобы разбудить в ребенке то, что в нем есть, помочь этому развиваться и направить это развитие в определенную сторону».[[15]](#footnote-15)2 Если же учитель не опирается на возрастные возможности ребенка, побуждая их к активности, или использует такие методы, которые «принуждают» ребенка наслаждаться искусством, то неизбежным результатом этого окажется свертывание активности ребенка, торможение творческого процесса восприятия искусства.

Таким образом учитель должен реализовать три группы задач при ознакомлении детей с любым видом искусства: образовательную, развивающую и воспитательную. Если одна из этих групп будет слабо выражена, то процесс ознакомления с искусством не даст должных результатов, и ребенок может вовсе потерять интерес к искусству. Поэтому роль учителя здесь - неоценима.

***БИБЛИОГРАФИЯ.***

1. Арнина Н.Л. Уроки прекрасного. М., 1983г.
2. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962 г.
3. Виппер Б.Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957 г.
4. Выготский Л.С. Воображение и творчество в дет­ском возрасте. Психологический очерк. М., 1967 г.
5. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М., 1996 г.
6. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Книга 1. М., 1996 г.
7. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. М., 1983 г.
8. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 17 века. Под редакцией Ротенберга Е.И., Свидерской М.И. М., 1995 г.
9. Лармин О. Искусство и молодежь. М., 1980 г.
10. Левитов Н.Д. Детская и педагогическая психология. М., 1964 г.
11. Лихачев Б.Т. Теория эстетического воспитания школьников. М., 1985 г.
12. Мир профессий - том «Человек - человек». Под редакцией Кавериновой Р.Д., Зюбина Л.М. М., 1986 г.
13. Музей изобразительных искусств Татарской АССР. Живопись. Сост. альбома Могильникова Г.А. Л-д, 1978 г.
14. Основы эстетического воспитания. Под редакцией Кушаева Н.А. М., 1986 г.
15. Раченко И.П. НОТ учителя. М., 1989 г.
16. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. М., 1989 г.
17. Ротенберг Е.И. Ян Вермеер Дельфтский. М., 1983 г.
18. Система эстетического воспитания школьников. Под редакцией Герасимова С.А. М., 1983 г.
19. Фехнер Е.Ю. Голландская жанровая живопись XVII века. М., 1979 г.
20. Хижняк Ю.Н. Как прекрасен этот мир. М., 1986 г.
21. Шедевры живописи в Эрмитаже. Составитель альбома. Новосельская И.Н. Л-д, 1972 г.
22. Эстетическое воспитание школьников. Под редакцией Бурова А.И., Лихачева Б.Т. М., 1974 г.

1. 1 Система эстетического воспитания школьников. Под ред. С.А.Герасимова. М., 1983 г.. Стр.12. [↑](#footnote-ref-1)
2. 2 Там же. Стр. 13. [↑](#footnote-ref-2)
3. 1 Там же. Стр. 13. [↑](#footnote-ref-3)
4. 2 Взаимодействие искусств в педагогическом процессе. Межвузовский сборник научных трудов. Л.,1989 г.. [↑](#footnote-ref-4)
5. 3 Б.Т.Лихачев. Теория эстетического воспитания школьников. М., 1985 г.. Стр. 35. [↑](#footnote-ref-5)
6. 4 Взаимодействие искусств в педагогическом процессе. Межвуз. Сб. Науч. трудов. Л., 1989 г.. [↑](#footnote-ref-6)
7. 5 Там же. Стр. 17. [↑](#footnote-ref-7)
8. 1 Там же. Стр. 21. [↑](#footnote-ref-8)
9. 2 Там же. Стр. 21. [↑](#footnote-ref-9)
10. 3 Там же. Стр. 29. [↑](#footnote-ref-10)
11. 1 Левитов Н.Д.. Детская и педагогическая психология. М., 1964 г.. Стр. 104. [↑](#footnote-ref-11)
12. 1 Мир профессий - том «Человек - человек». Под редакцией Р.Д. Кавериновой, Л.М. Зюбина. М., 86 год. Статья Л.А. Балакирева « Учитель начальных классов». Стр. 24. [↑](#footnote-ref-12)
13. 2 И.П. Раченко. НОТ учителя. М., 1989 год. Стр. 149. [↑](#footnote-ref-13)
14. 1 Эстетическое воспитание школьников. Под редакцией А.И. Бурова, Б.Т. Лихачева. М., 1974 год. Стр. 85. [↑](#footnote-ref-14)
15. 2 Л.С. Выготский. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк. М., 1967 год. Стр. 46. [↑](#footnote-ref-15)