

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

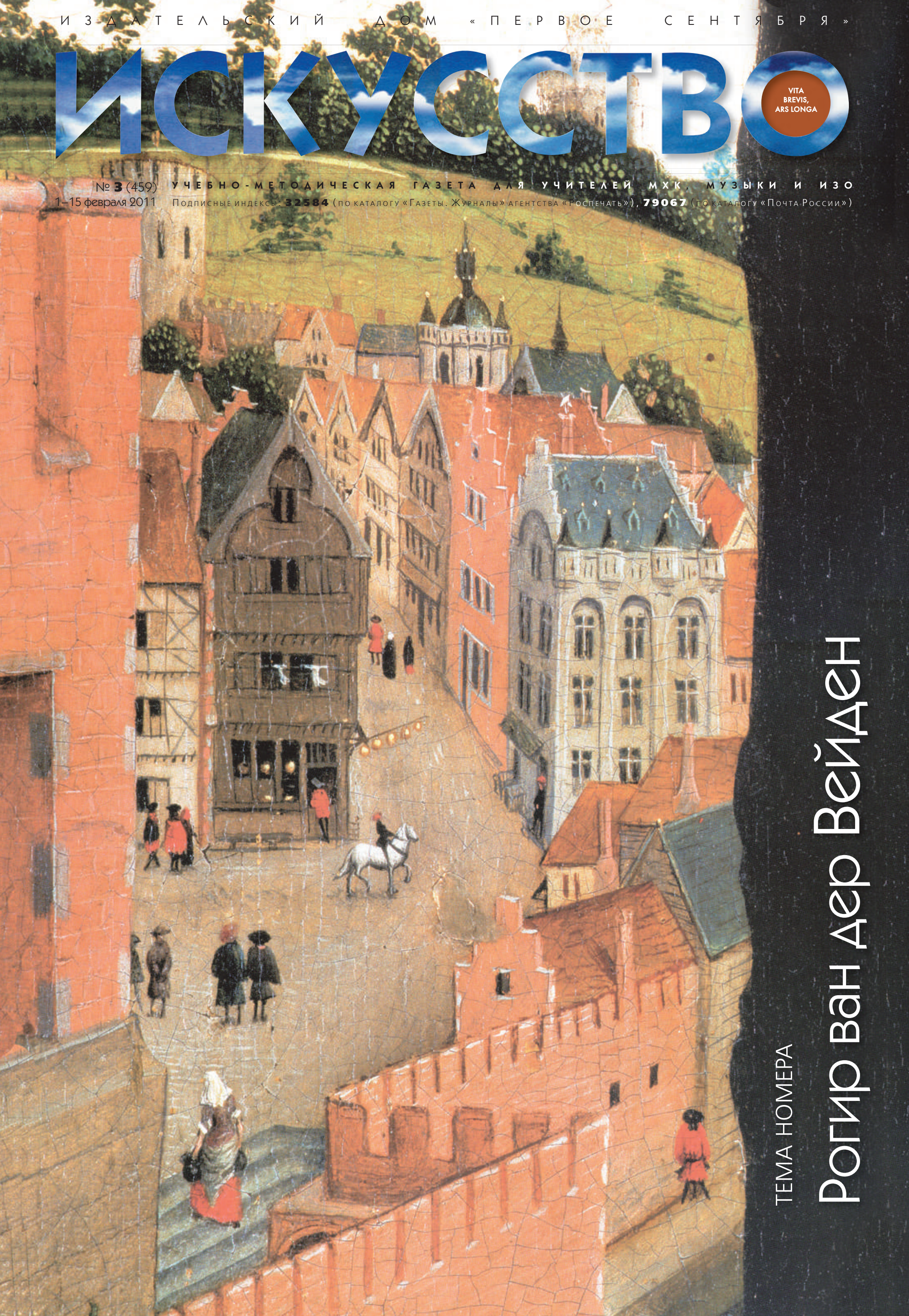
VITA
BREVIS,
ARS LONGA

№ 3 (459)
1–15 февраля 2011

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

ТЕМА НОМЕРА

Рогир ван дер Вейден



Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Артколлекция RENAULT

Знаменитая автомобильная компания «Рено» собирала произведения искусства с 1965 по 1985 г. Существовал даже специальный отдел «Исследования, искусство и производство» для сотрудничества с художниками и оказания им технической помощи. В результате сформировалась неплохая коллекция произведений знаменитых художников: Армана, Пьера Алешинского, Жана Дюбюффе, Виктора Вазарели, Жана Тэнгли, Эрро, Анри Мишо. Эти произведения постоянно демонстрировались в филиалах и офисах компании «Рено».

Некоторые работы специально заказывались художникам в связи с созданием очередного филиала (1973). В результате подобной деятельности в коллекции Рено оказалось более 500 произведений. И компания стала проводить выставки по всему миру. На выставке «Встреча двух миров из коллекции Renault» в Новом Манеже демонстрируется 130 из них.

Ниспровергатель всех привычных художественных и эстетических стандартов Дюбюффе представлен 18 работами 1966–1985 гг. Это первая в Москве презентация произведений художника. Отвергая любые различия между прекрасными и безобразными предметами, он более чем какой-либо другой художник создал эстетические предпосылки для возникновения «культуры хлама и отбросов» и поп-арта. Последовательно занимая позицию антиискусства, антикультуры, он создал новый вид творчества *Art Brut* (сырое или грубое искусство) — новый вид искусства, необузданный и осязаемый, понятный для всех. Его картины считали похожими на детские рисунки и сравнивали его творчество с граффити на цементе. Экспериментируя с техниками (дерево, пластмасса, цемент), он создавал нарочито мрачные, грубые работы.

А в 1948 г. вместе с писателем-сюрреалистом Андре Бретоном и испанским художником Энтони Тапьем Дюбюффе основал компанию «Арт-брют» — своеобразную коллекцию, в которой объединил произведения самоучек, душевнобольных, заключенных. В 1950 г. он интегрировал элементы арт-брют в свои произведения. Это был настоящий взрыв, открывший миру искусство детей и деклассированных слоев общества.



ЭРРО
Пространство
1984

Однако на выставке в Москве представлены поздние работы художника, когда он обратился к технике спонтанно-бессознательного рисования шариковыми ручками. В подобном стиле он начал создавать картины, скульптуры, рельефы. В этой новой серии работ Дюбюффе в своеобразной форме описывает город со всеми его проблемами или мир машин. Он использует весьма необычную технику (винил, слоистый пластик, пенопласт), создавая скульптуры из полиэстера, эпоксиды («Трое», «Башня»). Его новые цвета — красный, черный, белый и голубой. Художник словно творит новый мир, постоянно изменяющийся, с использованием новых жанров.

Эффектно представленные на выставке в Москве работы Дюбюффе воспринимаются как театр. В них можно найти тонкие ассоциации с современными ему художниками Ж.М. Баскья, К. Херингом и др.

Швейцарский скульптор и мастер эксперимента Тэнгли работал над пространственными конструкциями из стальной проволоки в форме настенных рельефов или свободно стоящих скульптур, которые создавал из вторичного сырья. Некоторые двигались с помощью малень-



Ж. ТЭНГЛИ
Eos 12
1967



Ж. ДЮБЮФФЕ
Горожанин
1974



Р. ДУАНО
RENAULT/FREGATE
(За городом)
1953

ких моторчиков. Он был одержим идеей разрушения и в 1960 г. своей саморазрушающейся работой «Память о Нью-Йорке» получил мировое признание. С 1965 г. Тэнгли начинает создавать гигантские действующие машины, покрытые черным, — по его словам, «черное гарантирует гомогенность формы и заставляет исчезнуть найденный предмет». Черное привлекает внимание к механическим качествам скульптуры, что придает особую ценность видению.

В его работах из серии «Эос», кажущихся странными, несуразными, есть и красота, и поэзия. В скульптурах Тэнгли ощущается и глубокая сатира над иррациональностью технологической цивилизации. Он был новатором не только в сочетании кинетизма с экспрессионизмом, но также и в привлечении зрителей, играющих с его работами. На выставке показаны и его энергичные рисунки: беспорядочно расположенные колесные композиции.

Арман в 1960-е делал «Аккумуляции» из разрушенных предметов, таких как пишущие машинки и скрипки, и создавал ассамбляжи из ложек, дверных замков, шестеренок, цепочных колес. Иногда предмет использовался целиком со следами краски или без нее, иногда его фрагменты. На выставке показаны аккумуляции из скребок и механических объектов, укрепленных на плексигласе. В этих аккумуляциях художник исследовал новые возможности предметов и сосредоточивался на содержании и выявлении логики для демонстрации внутренних связей.

В аккумуляциях Армана присутствуют вышедшие из употребления инструменты и вещи, и из них художник создает новые предметы. То есть перед нами уже не вилка, скребок, молоток, а нечто, превращенное в аккумуляционный объект. Арман любил говорить, что он не изобрел аккумуляцию, она сама его нашла. Его концептуальные и пластические отсылки оказали большое влияние на скульпторов Т. Крэгга, Ж.Л. Вилмута, А. Лечча, Дж. Кунса. Арман семь лет сотрудничал с компанией «Рено» и создал более ста работ.

Г. Гудмундсон, исландский художник, принявший псевдоним Эрро, учился изобразительному искусству в Рейкьявике, Осло и Флоренции. В 1958 г. он переехал в Париж, где встретился с лидерами сюрреалистического движения. Его искусство носит провокативный характер. Он по-своему переосмыслил творчество Гогена, Мане, Пикассо, Дали, создав парфразы, критикующие общество потребления и шоу-бизнес («Мадонна»). В 1984 г. он контактировал с «Рено» и сделал серию эмблематических работ, сочетающих историческую живопись с миром машин. Показаны на выставке и 22 его преизбыточных коллажа, где весьма изобретательно сталкиваются элементы машин с фрагментами картин старых мастеров.

Наконец, целый зал предоставлен фотографиям Дуано. Компания «Рено» была первым местом работы знаменитого фотографа, которому было тогда 22 года. Работал он с компанией и после войны как внештатный фотограф. Он рассказывал о жизни компании, фотографировал станки, рабочих. Но что бы ни снимал Дуано, это абсолютное попадание, вращение в ситуацию, ландшафт; его неповторимый авторский почерк узнается всегда. Его творчество и сегодня выглядит очень свежо и современно.



ЭРРО
Мадонна
1984

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Сад мечтателя

Петух — излюбленная тема выдающегося французского мастера Жана Люрса — на его гобеленах кажется живым, горделивым и сияющим. Но хотя изображение петуха выполняет лишь декоративную функцию, и сам сюжет благодаря этому обретает значительную символическую ценность. Вообще творения художника очень декоративны.

На гобеленах Люрса часто появляется бабочка. Она для него олицетворение цветов, цветения. Художник часто называл бабочек хризалидами ночи («Красивый шкаф»).

Насладиться картинами, гобеленами, керамическими изделиями, коллекционными изданиями книг, написанных или проиллюстрированных мастером (с 1920 по 1960 г.), можно было на выставке «Жан Люрса. 1892–1966», проходившей в Галерее искусств Зураба Церетели в рамках Года Франции в России. Все работы — из собрания Академии изящных искусств Института Франции.

Живописец, иллюстратор, картонист, мэтр современного ковроткачества в юности оставил занятия медициной и изучал живопись у Виктора Пруве в Школе изящных искусств в Нанси. В 1912 г. он приехал в Париж, где изучал технику фресковой живописи и гравюру у графика Бернара Нодена в Академии Калоросси. В 1920-е гг. художник посещал кружок Пикассо и испытал влияние кубизма, фовизма («Заклинатель змей», 1926).

Большое влияние на его творчество в те годы оказали путешествия в Испанию, Грецию, на Ближний Восток, в Северную Африку. В 1930-е гг. он создавал пустынные галлюцинаторные пейзажи с элементами, напоминавшими испанскую и греческую архитектуру («Греческий пейзаж, или Статуя в руинах», 1927; «Греция», 1930).

В некоторых работах тех лет под влиянием сюрреализма появляется нечто странное, алогичное, некая нереальность («Воздушные рыбы: сон»).

После 1938 г. в творчестве Люрса произошел настоящий переворот — он перестает писать картины маслом. В 1937 г. художник открыл для себя гобелен XIV века «Анжерский Апокалипсис». Его поразило всё: большой размер тканой вещи, ограниченная, но мощная цветовая палитра, упрощенный рисунок, поэзия, необычная техника. В то время ковроткачество переживало кризис, и Люрса возродил шпалерное искусство. Его рисунки на картонах основывались на фантастических изображении-



Кот
Фрагмент
1955

Женщина с красной вуалью
1928



ях растительного мира и насекомых, которые он сочетал с экзальтированными темами из человеческой истории. Он преуспел в соединении стилизации средневекового ковроткачества с современными способами абстракции и упрощения, сформировав новый тип рисунка.

На протяжении столетий картон для гобеленов действительно был картиной, выполненной с единственной целью: быть воспроизведенной на ткани. Самое главное новаторство Люрса заключалось в изображении на картоне: эскиз не готовился в цвете, на нем обозначались лишь номера окрашенной пряжи. Мастер стал создавать свои картоны для гобеленов, используя принципы средневекового ткачества: гобелен должен быть невысокой плотности, ограниченной цветовой гаммы. Композиции на его гобеленах всегда отличались монументальностью и декоративностью («Желтый человек», 1958; «Пылкие»).

Особенность гобеленов Люрса еще и в том, что он включает в них стихи, свои и других авторов. В гобелен «Сад мечтателя», например, вкраплены стихотворные строки:



Красивый шкаф
1962



Люрса
в замке Тур-Сен-Лоран



Ночной бычок
1947

Ночь претупает порог
День открывает врата
Нет в бестиарии тайны
При виде гроздьев мы
Слышим пение птиц — деревья и люди
укрывают ночь

ПЬЕР СЕГЕР

В «шкафу» Люрса обитают разные виды животных: дикобраз, сова, утка, бабочка, реальные и фантастические. А вот удивительное стихотворение мастера про сову, проиллюстрированное автором.

Почему я должна быть жестокой вестницей судьбы
Я не колдунья
Я сама нежность
Взгляните мой цвет легок как пробковая кора
Моя песнь любви заставит отступить ночь
Мой лик соткан из лунного света нежности и воды
Нос мой с горбинкой но я так ласкова

Увлеченный созданием гобеленов, Люрса не перестал заниматься и живописью — он создал более пятисот гуашей. Желавший обновить искусство гобелена и нашедший единомышленников, он поселился в Обюссоне, где работал дизайнером в мастерских. Его гобелены настаивают на оптимистический лад. Но в мрачные годы оккупации Франции в период Второй мировой войны главной его темой стал образ Солнца, в том числе искаженного, как память о погибших («Солярия»).

На выставке представлены гобелены, созданные им за 30 лет, а также картины, гуаши, оригинальные керамические блюда и литографии художника — иллюстрации к своим и чужим стихам («20 басен Лафонтена»).



Сад мечтателя
1947



Воздушные рыбы: сон
1934



Солярия
1953



Пылкие
1963



Голубой татарник
Фрагмент
1955

Владимир
СОКОЛОВСКИЙ

Прежняя милая свобода

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЗИНАИДЫ СЕРЕБРЯКОВОЙ

«Д о чего отрадно теперь отдыхать на таком искусстве, как искусство Серебряковой, на явлениях, в которых царит прежняя милая свобода, в которых художник просто делится своим восторгом от красоты природы, когда он это делает с совершенным умением, с полным знанием своего дела», — писал о Зинаиде Серебряковой знаменитый живописец и художественный критик Александр Бенуа.

Серебрякову мы знаем прежде всего по картине «За туалетом» и портретам детей. Пробел в знаниях восполняет грандиозная выставка, открытая в московской Галерее Дом Нащокина в Воронниковском переулке. На ней представлены произведения более чем из двадцати музеев России, Украины и Белоруссии. Работы принадлежат к самым различным жанрам: это портреты, студии обнаженной натуры, картины повседневного труда, пейзажи, натюрморты, сцены в балетных классах, эскизы стенных росписей, а также редкие образцы графики.

Зинаида Евгеньевна Серебрякова родилась 28 ноября 1874 года в деревне Нескучное под Харьковом в творческой семье. Ее отец Евгений Александрович Лансере был видным скульптором. Мать Татьяна Николаевна, художница, происходила из семьи Бенуа. А брат Евгений Евгеньевич Лансере стал одним из корифеев русского и советского изобразительного искусства.

В Нескучном возник и знаменитый автопортрет «За туалетом» (1909), который был приобретен П.М. Третьяковым и ныне является украшением собрания Третьяковской галереи.

Автопортреты, женские, детские портреты, а также студии обнаженной натуры — удивительно виртуозные ню стали в дальнейшем ведущими жанрами в творчестве художницы. Трудно представить другого мастера живописи (если не считать Рембрандта), который так пристально вглядывался бы в черты своего лица, как Серебрякова, запечатлевая тончайшие душевные движения. А рисунок «Испуганная» — совсем уже уникальный пример изображения собственного лица в очень драматичном и напряженном состоянии. На картине «Купальщица» представлена обнаженная женщина, черты лица которой напоминают черты самой художницы. А классическая строгость трактовки женского тела заставляет вспомнить французского художника XVIII в. Д. Энгра.

Часто у Серебряковой женские тела выступают как бы из полумрака, освещенные жарким пламенем, которое превращается в метафорический образ внутренней страсти и огня. Аурай Востока веет от обнаженной женской фигуры «Турция» на эскизах плафонов для Казанского вокзала в Москве — редком образце монумент-

альных попыток художницы. Хотя в целом и ее станковое творчество проникнуто духом монументализма.

Еще один конек Серебряковой — портреты детей. У художницы было четверо детей — две девочки и два мальчика. На выставке представлен известный групповой портрет «За завтраком» и менее известный «Карточный домик», где ребенок с озабоченным и почти трагическим выражением лица снимает с деревянного каркаса карту король бубен, а сама картина превращается в метафору хрупкости человеческого счастья. Увы, после смерти мужа инженера-путейца Бориса Серебрякова (который запечатлен на одном из портретов, представленных на выставке) в 1920-м проблема детского питания для осиротевшей семьи стала очень актуальной: часто на завтрак дети получали картофельные очистки.

Им помогали крестьяне, которые очень любили Зинаиду Серебрякову, с такой теплотой запечатлевавшей их образы. Они часто привозили сало, овощи, морковь, которую дети с удовольствием грызли. На картинах Серебряковой показаны самые различные виды сельского труда. На исполненных мощного монументализма картинах «Беление холста» и «Жатва» фигуры располагаются по отношению к глазу зрителя таким образом, что, кажется, они воспаряют к небесам. Так создается поэти-



Автопортрет в шарфе
1911. Музей личных
коллекций ГМИИ
им. А.С. Пушкина



Испуганная
Около 1917. Вологодская
областная картинная галерея



На кухне. Портрет Кати
1924. Нижнетагильский
муниципальный музей
изобразительных искусств



Беление холста
1917. Государственный
Третьяковская галерея

ческий образ освященного свыше повседневного труда человека.

Однако как бы ни были хороши картины Серебряковой, они приносили ей в России весьма скромные гонорары, поэтому в начале 1920-х гг. она отправилась в Париж: надо было кормить многочисленную семью. До конца жизни (а умерла художница в возрасте 83 лет) она мыслями оставалась с родиной, чувствовала свою тесную связь с русской культурой. Между тем в СССР росло признание таланта художницы, и в 1966-м, за год до ее кончины, прошла первая крупная ретроспективная выставка Серебряковой, которая была показана сразу в трех городах: Москве, Ленинграде и Киеве.

Нынешняя выставка в Галерее Дом Нащокина — свидетельство неувядающей популярности творчества художницы.



Женщина с птицей
1916. Одесский
художественный музей



Карточный домик
1919. Государственный
Русский музей

Елена
КНЯЗЕВА

Викторина с фрагментами

«Иконопись»

Викторина
составлена
из четырех групп
вопросов:

- художественные средства иконописи;
- иконография Богоматери;
- атрибуты в иконописи;
- иконография Иисуса Христа.

ЗАДАНИЕ:
Прочитайте вопрос, рассмотрите репродукцию иконы, впишите ответ в сетку викторины.

КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ:
Буквы из пронумерованных клеток вставьте в соответствующие клетки контрольного слова. Разгадав викторину, вы прочтете название символического типа изображения Иисуса Христа в виде отрока.

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ ВИКТОРИНЫ, ОПУБЛИКОВАННОЙ В № 2/2011:

Братья Лимбург. Февраль. Великолепный часослов герцога Беррийского; П. Брейгель Старший. Крестьянский танец; П. де Хох. Хозяйка и служанка во внутреннем дворе; А. Венецианов. Спящий пастушок; Ж.Ф. Милле. Сборщицы колосьев; В. Васнецов. Иван Царевич на Сером Волке; П. Пикассо. Мальчик с собакой; Н. Гончарова. Мальчик с петухом; Э. Хоппер. Дом у железной дороги; К. Малевич. Девушки в поле; Г. Вуд. Американская готика.

Контрольное слово: АЛЫТДОРФЕР

1 Лучи и блики, написанные золотом или серебром, символизирующие божественный свет.

1



2 Как иконописец называет голубую краску?



3 Контурный рисунок иконы по канону.

4



4 Полоса внизу иконы – условное обозначение земли.

2



5 В переводе с латинского «молящаяся» (тип изображения Богоматери).

3



18 Тип изображения Христа, представляющий его лик на ткани (убрусе, плате).

16 18



17 Тип изображения Христа в радужном сиянии небесной славы и в окружении небесного воинства и четырех апокалиптических животных.



16 Галилейские жены, первыми получившие известие о Воскресении Христовом от ангела, явившегося им у Гроба Господня.

13



15 Название праздничной иконы.



14 Спас Вседержитель – центральный образ в иконографии Христа.

12 17



6 Тип изображения Богоматери, несущей на груди изображение Христа-Эммануила в круглом медальоне.

5 6



7 В переводе с греческого – «путеводительница» (тип изображения Богоматери).

7



8 Чудесное явление Богоматери во Влахернском храме в 910 г. (название праздничной иконы).

8 9



9 Слово, употребляющееся для названия изображений Богоматери, ласкающей младенца, который прижимается щекой к ее щеке.

10



10 Тонкий жезл в руке архангела.



13 Изображение нижних перьев на крыльях архангела.

14



12 В переводе с латинского «парус» – ткань, перекинутая в виде полога между архитектурными сооружениями.

15



11 Прозрачная сфера в руке архангела.

11





Янина
БЕЛОШАПКИНА

Рогир ван дер Вейден

ОК. 1400–1464

Портрет
Рогира ван дер Вейдена
Шпалера «Суд Траяна»
по картине из Золотого
зала Брюссельской
ратуши. *Фрагмент*
1455–1461. Исторический
музей, Берн



Рогир ван дер Вейден — один из самых заметных и влиятельных мастеров нидерландского Возрождения. На протяжении многих десятилетий (да что там десятилетий — веков!) историки искусства ломали копья, стараясь определить его место в «табелях о рангах» северных живописцев: кто должен стоять выше — Рогир или Ян ван Эйк? Рогир или Робер Кампен (он же Мастер из Флемаля)? Спор бессмысленный, ибо каждый из этих художников обладал выдающимся талантом и яркими особенностями, повлиявшими на дальнейшее развитие европейского искусства.

Однако ван дер Вейден в этом ряду стоит несколько особняком, выделяясь поразительной экспрессией и духовной напряженностью образов — черта, которая частенько заставляла искусствоведов трактовать его творчество как поворот к «готической реакции». И все же хочется усомниться в правильности подобного мнения: искусство Рогира не есть пережиток готики, но стремление к более глубокому проникновению во внутренний мир человека.

В свое время о мастерстве Рогира ван дер Вейдена было известно далеко за пределами Нидерландов. Увы, часто так случается, что слава даже величайшего живописца тускнеет со временем, и ван дер Вейден не стал исключением. Но к счастью, имя его не окончательно было предано забвению, как это случилось с многими его собратьями по цеху.

Немного достоверных сведений

Какие же достоверные сведения о жизни этого мастера дошли до нас? Родился он в 1399 (или 1400) году в городе Турне. Кстати, поскольку жители Турне говорили на французском языке, настоящее его имя звучит для нас непривычно — Роже де ля Пастюр. Отец будущего художника был резчиком по дереву, видимо, и сын начал свой творческий путь именно с этого. Впоследствии многие исследователи будут отмечать «скульптурность» некоторых его фигур, как если бы то были раскрашенные статуи или рельефы.

Дальнейшие упоминания о Рогире (тогда еще Роже) обнаруживаются в 1426 г. в документе, гласящем, что «мэтру Роже де ля Пастюру было преподнесено вино от города Турне в качестве вознаграждения за работу». Какую работу он выполнил? Где учился и как получил навыки, позволившие приняться за выполнение серьезного заказа городских властей, остается неизвестным. Очевидно одно — к той поре двадцатисемилетний художник уже являлся сложившимся мастером.

Тем более удивительным представляется факт, упомянутый в другом документе, 1427 года, где говорится, что «некто Роже де ля Пастюру поступил учеником к мастеру Роберу Кампену». В таком возрасте обычно открывали собственные мастерские, а в подмастерья поступали гораздо раньше. Вероятно, это было сделано только ради получения статуса го-



Алтарь Богородицы
(алтарь Мирафлорес)
1445. Городской музей,
Берлин

родского мастера, хотя уроки у прославленного живописца явно не прошли даром, настолько, что, как мы видели, через несколько сотен лет специалисты будут сомневаться, кому из художников принадлежит та или иная картина.

В 1432 г. Роже официально был принят в гильдию живописцев города Турне, к той поре он уже женился и успел обзавестись сыном.

Раннее творчество

Ранние работы ван дер Вейдена имеют вполне заметные связи с пластикой, подтверждая теорию о том, что творческий путь художника начинался на попроще скульптуры. Так, например, самое известное его произведение «Снятие с креста» иногда рассматривалось исследователями как имитация раскрашенного рельефа. Тем не менее оно произвело на совре-

менников Рогира огромное впечатление, вызвав к жизни внушительное количество копий и повторений.

Начавший работать несколько ранее Ян ван Эйк уже приучил зрителей к своему радостному восприятию божьего мира и людей, его населяющих, причем стремился быть при этом максимально реалистичным. Ван дер Вейден как будто сделал шаг назад, к готике. С тех пор прошло не так уж много времени, но характерные для готического стиля горизонтальный формат картины, фигуры, с трудом вмещающиеся в пространство доски, их удлинённые пропорции, золотой фон уже представлялись настолько архаичными, что стали восприниматься как новое слово в искусстве.

Художник меньше всего стремился запечатлеть «правдивую» картину снятия с креста, его не интересовали ни жизненность поз, ни правильность перспективных построений, ни достоверность места действия, главным для него стало создание настроения духовной наполненности, эмоциональной выразительности. И с этой задачей он справился блестяще: экспрессивные движения, «неправильные» жесты, резкая мимика героев рисуют картину неподдельного горя, «особости» этой смерти на кресте.

Также и в других произведениях раннего периода ощущается нечто подобное. Именно изображение человека, его эмоций занимало в первую очередь мастера из Турне. Эта тенденция ярко проявляется, например, в алтаре Мирафлорес и алтаре Иоанна Крестителя. Крупные фигуры действующих лиц явно преобладают в пространстве, будучи почти никак не связанными с окружающей обстановкой. Не будет преувеличением сказать, что они находятся в резком контрасте с пейзажным фоном и сценами второго плана.

Впоследствии подобное противопоставление в картинах Рогира немного сгладится, хотя художник так и не избавится от него полностью.



Снятие с креста
1438. Музей Прадо,
Мадрид

Собрать достоверные сведения о жизни и творчестве этого художника по сей день представляется довольно затруднительным. К тому же Рогир не подписывал свои картины, так что атрибутировать его произведения можно только по косвенным признакам, путем сравнительного анализа.

В довершение ко всему во время Второй мировой войны были уничтожены архивы, содержавшие хоть какие-то сведения о жизни ван дер Вейдена. Впрочем, и до этого времени возникали сложности с воссозданием его биографии. Так, в начале XVII века «северный Вазари» Карл ван Мандер в своей «Книге о художниках» упоминал о двух одноименных мастерах: один — «Рогир, живописец из Брюгге», второй — «Рогир ван дер Вейден, живописец из Брюсселя». В письменных источниках встречается и третий художник с таким же именем — некий Рогир из Лёвена. В общем, путаницы хватает.

В начале XX века появилась гипотеза, будто многие работы Мастера из Флемаля были выполнены не кем иным, как ван дер Вейденом. Их картины действительно во многом похожи, и по сей день проводятся сравнительные выставки, позволяющие каждому желающему создать собственное мнение по этому вопросу, однако в целом гипотеза признана ныне несостоятельной.

В рекордные сроки

В 1435 г. художник вместе со своим семейством перебирается на родину жены, в Брюссель, бывший тогда столицей Брабантского герцогства и резиденцией герцогов Бургундских. Тогда-то он и перевел свое имя на фламандский язык, перевоплотившись из Роже де ла Пастюра в Рогира ван дер Вейдена («Луговой» — так можно было бы перевести на русский язык эту фамилию).

На новом месте Рогиру удалось добиться успехов за рекордно короткий срок: прошел всего год — и вот этого чужака уже называют главным городским живописцем! Примерно в то же время ему доверили крупный заказ на серию из четырех картин с изображениями сцен правосудия для Брюссельской ратуши. Эти работы на протяжении следующих двухсот пятидесяти лет приводили в восторг всех, кому довелось их увидеть. К сожалению, в 1695 г. панели из Брюссельской ратуши погибли во время осады, так что теперь представление о них можно составить только по копиям, к тому же не живописным, а в виде гобеленов.

Согласно документам, в первые годы своего пребывания в Брюсселе Рогир еще не окончательно посвятил себя станковой живописи, так, в 1439 г. он раскрасил скульптурный рельеф для францисканской церкви, а в 1441 г. — деревянного дракона, принимавшего участие в одной из религиозных процессий.

Творческим успехам вполне закономерно сопутствовали счета в крупнейших банках Турне и Брюсселя, а в 1443 г. семейство ван дер Вейденов приобрело целых два дома в самом фешенебельном районе города.

О работах Рогира узнали даже в далекой Испании. Известно, что Хуан II Кастильский подарил монастырю Мирафлорес алтарный образ кисти ван дер Вейдена и назвал его автора Великим фламандцем.

Медленно, но верно менялся состав заказчиков: если в первые годы это были преимущественно богатые бюргеры, то с течением времени все больше представителей аристократии хотели иметь во владении картину Рогира. Вот только звания придворного живописца ему так и не удалось получить, впрочем, нет сведений, чтобы он когда-либо пытался достичь подобных высот.

Страшный суд

Удивительно, но, несмотря на удачно складывавшуюся жизнь, главными отличительными особенностями творчества Рогира ван дер Вейдена стали поразительная экспрессивность, драматичность и даже горечь.

Особенно остро это ощущается в грандиозном полиптихе «Страшный суд» — самом мрачном и в то же время самом торжественном произведении ван дер Вейдена, более чем другие его работы связанном с готической традицией.

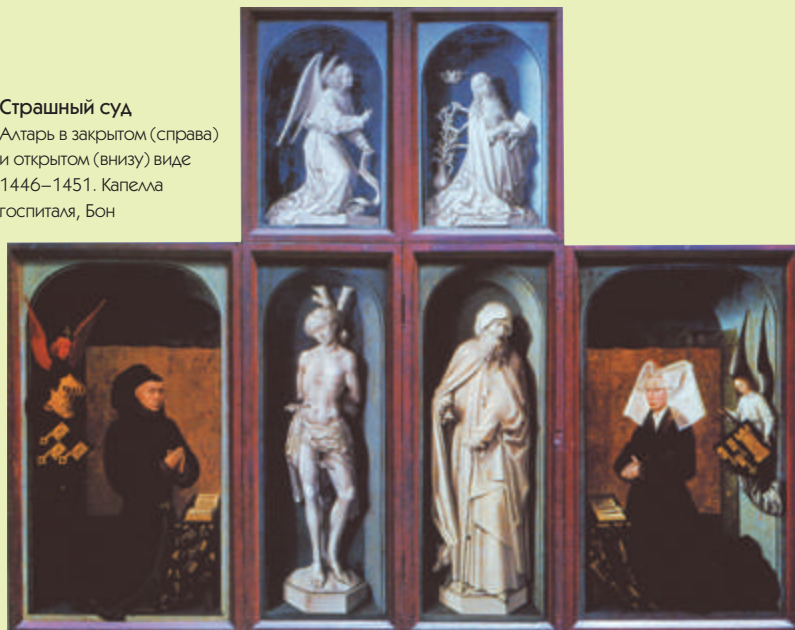
Композиция полиптиха традиционна и иератична — в верхней части на золотом фоне

Алтарь семи таинств
Около 1460. Музей
Конинклийк, Антверпен



Страшный суд

Алтарь в закрытом (справа) и открытом (внизу) виде
1446–1451. Капелла
госпиталя, Бон



И снова художника, как ни странно, совершенно не интересует изображение действия. Он сознательно отказывается от столь любимых нидерландскими мастерами эпизодов терзаний грешников (вот уж воистину благодатная нива, на которой можно было бы изощряться в изображении всевозможной нечисти и поразить всех своей фантазией). Впрочем, не вдохновляют его и райские кущи. И ад, и рай написаны предельно схематично. Рогир не делает ничего, чтобы утешить или поразить своих зрителей, однако этот Страшный суд производит гораздо более сильное впечатление, чем самые фантастические творения многих его современников и предшественников.

В работе над полиптихом принимали участие многочисленные ученики ван дер Вейдена, выполнившие по его эскизам значительную часть работы — метод, который через некоторое время примут на вооружение многие мастера того времени.

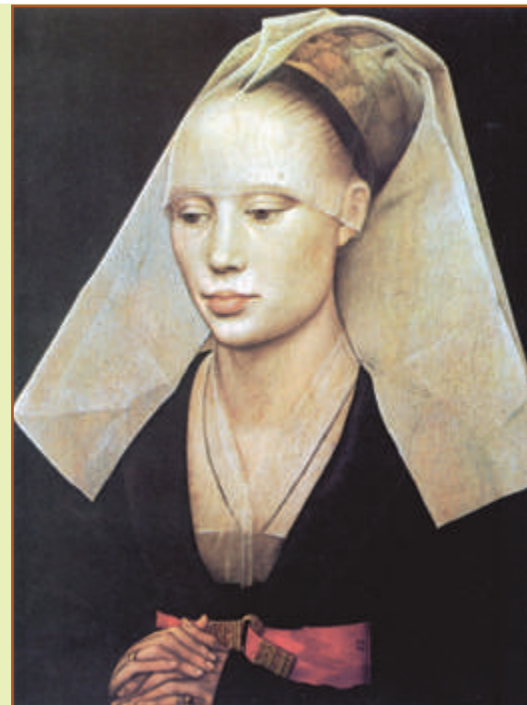
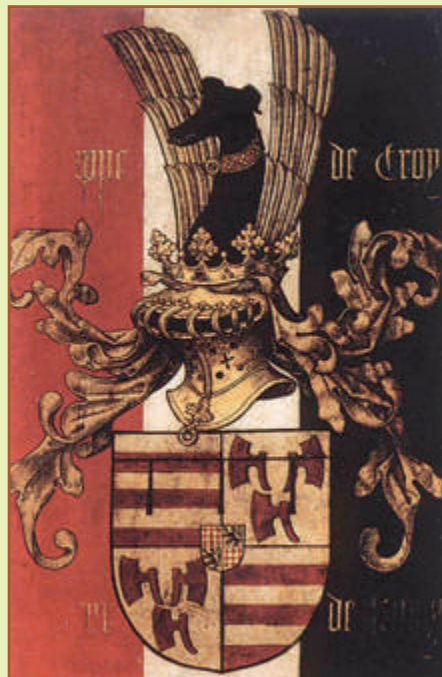
Долгое время Рогир вырабатывал приемы изображения фигур, создав нечто вроде типовых схем, беспримесно работавших в его картинах. Интересно, что, когда его приемами пытались воспользоваться другие художники, работы делались застывшими и холодными. Странная ван Эйка освободить нидерландскую живопись от средневековых традиций оказались сведены на нет авторитетом ван дер Вейдена.



находятся изображения Христа, Богородицы, святых и апостолов, нижняя же часть, земная, наполнена ничтожными и жалкими человеческими фигурками. На узких створках справа и слева, как обычно, представлены рай и ад, а в самом центре архангел Михаил взвешивает добродетели и грехи.

В «Книге о художниках» ван Мандела приводится такое описание: «Первое по достоинству место занимает превосходная и замечательная картина, где изображен старый больной отец, лежащий в постели и отсекающий голову преступному сыну. Необыкновенно метко передана здесь строгость отца, который, стиснув зубы, беспощадно совершает жестокий суд над преступным детищем. Следующая картина показывает, как ради торжества правосудия некоему отцу и сыну выкалывают по одному глазу. Остальные картины были подобного же содержания. Все с восхищением смотрели на эти картины».

Пожалуй, в таком окружении брюссельским судьям было просто невозможно сойти с пути правосудия. На одной из панелей, по слухам, имелся автопортрет самого создателя картин, причем говорили, будто взгляд художника следует за зрителем повсюду, в каком бы месте зала тот ни находился.



Портретный диптих Филиппа де Круи
Левая, правая, обратная стороны
1460. Королевский музей изящных искусств, Антверпен

Портрет женщины
1453. Картинная галерея, Берлин-Дале

Портрет Франческо д'Эсте
Около 1460. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Портрет Филиппа Доброго
После 1450. Музей изящных искусств, Дижон



этих диптихов рассеяны по разным музеям, они не подписаны, не датированы и доставляют исследователям массу проблем с атрибуцией и систематизацией.

В целом все такие работы вписываются в единую схему, разработанную еще Кампеном, — лицо вполборота, взгляд, направленный мимо зрителя, темный фон, с тем лишь различием, что источник освещения находится впереди (как у ван Эйка). Пусть Рогир не

так уж глубоко проникает во внутренний мир своих моделей, тем не менее характеристики его всегда точны и выразительны, достаточно взглянуть, например, на портреты Франческо (Лионелло?) д'Эсте или портрет молодого человека с орденом Золотого Руна. Отсутствие ярко выраженного психологизма заменяется у ван дер Вейдена подчеркиванием наиболее ярких черт внешности (иногда заостренных почти до гротеска), манеры себя держать, через которые в конечном счете и проявляется характер героя.

С течением времени популярность Рогира все возрастала — не только на родине, но и за границей, причем в самых высоких кругах. Сохранились сведения, что миланская герцогиня Бьянка Мария Сфорца посылала своего придворного живописца Дзенетто Бугатто учиться в брюссельскую мастерскую ван дер Вейдена. Правда, учитель и ученик не сошлись характерами и почти сразу же рассорились. В их примирении принимал участие будущий король Франции Людовик XI, живший в то время при бургундском дворе.

После возвращения Бугатто на родину Рогир получил благодарственное письмо от герцогини, называвшей его «уважаемым и любимым мастером». Это ли не лучшее доказательство международного признания старого художника? Впрочем, эти почести его не слишком занимали.

В 1462 г. ван дер Вейден вступил в братство Святого Креста, а через два года, 18 июня 1464 г., художника не стало. Похоронили его в церкви Святой Гудулы, поминальная служба прошла одновременно и в Турне, на родине великого мастера.

Добрая память

С течением времени суровый стиль Рогира постепенно смягчался. Например, алтарь Бладелена с центральной сценой поклонения младенцу Христу уже пронизан неожиданно нежным и лиричным настроением. Резкую экспрессию сменила умиротворенность. Фигуры обрели большую естественность и индивидуальность. Мимика героев утратила былую резкость. Исчезли гипертрофированные перспективные сокращения, люди и природа приобрели большую связь. Гораздо более важную роль стал играть колорит, превратившийся в одно из главных средств выражения эмоциональной напряженности.

Помимо алтарных образов ван дер Вейден нередко обращался к портретному жанру и даже избрал новую форму портрета-диптиха. На таком диптихе помещалось изображение заказчика, молящегося Богоматери с младенцем (изображенным на другой створке). Предполагалось, что постоянное присутствие рядом Мадонны защитит от дьявольских происков и будет способствовать спасению души. Сейчас створки

Триптих семейства Брак
1450-е. Лувр, Париж

В 1450 г. Рогир совершил поездку в Рим. К сожалению, мы почти ничего не знаем об этом путешествии, но можем предположить, что, кроме Рима, художник побывал также в Ферраре и Флоренции. Косвенными доказательствами могут служить документы из брюссельского архива, свидетельствующие, что ван дер Вейден писал картины для феррарского герцога Лионелло д'Эсте, или восторженные воспоминания о нем, оставленные флорентийскими гуманистами Бартоломео Фацио и Чириако д'Анкона. Некоторые исследователи склонны считать, что именно ван дер Вейден «завез» в Италию масляную живопись, хотя документальных подтверждений этой теории не существует.

Рогир, без сомнения, оставил о себе добрую память на итальянской земле, но на характере его творчества полученные в ходе поездки впечатления почти не отразились. Конечно, в некоторых картинах («Положение во гроб» или Триптих семейства Брак) заметны некоторые отголоски влияний великих итальянцев, в особенности Фра Анджелико, но они слишком мимолетны и не затрагивают глубинной сути его творчества.





РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
Поклонение волхвов (Алтарь Св. Колумбы)
1458–1459. Старая Пинакотекка, Мюнхен

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Алтарь Св. Колумбы

Главный сюжет алтаря, «Поклонение волхвов», представлен на центральной створке с большой торжественностью и даже великолепием. Перед глазами зрителей предстает пышная процессия восточных царей в роскошных разноцветных одеяниях, украшенных драгоценными камнями, а на дальнем плане виднеются нежные зеленые луга с очаровательными домиками, мимо которых движется грандиозная свита волхвов.

Путеводная звезда, которая вела мудрецов на протяжении их долгого путешествия, наконец-то остановилась над развалинами дворца Давида, где сидит Мария с новорожденным Христом. Над ее головой ясно выделяется укрепленное в простенке между арками распятие — как намек на будущие страсти Христовы. Полуразрушенные боковые стены отгораживают героев от «обычного» мира, ибо ничто не должно отвлекать внимания от главного события — рождения Спасителя.

Традиционно при изображении поклонения волхвов могли использоваться две композиционные схемы. В первом варианте акцент делался на самом шествии, протянувшемся через всю плоскость картины к Мадонне, сидящей с краю. Если же живописец хотел прославить Богоматерь как Царицу Небесную, он помещал ее изображение в самой середине. Ван дер Вейдену удалось соединить обе эти схемы

Смысловым центром композиции является, конечно же, группа Марии с младенцем, к руч-

Поклонение волхвов
(Алтарь Св. Колумбы)
Левая створка
Правая створка



Так называемый алтарь Св. Колумбы был создан для церкви Св. Колумбы в Кёльне и принадлежит к числу самых масштабных работ Рогира ван дер Вейдена.

ке которого благоговейно принаикает старший волхв, однако помещены они не в фактическом центре картины, а со смещением немного влево. В правом углу выделяется фигура младшего волхва, стоящего несколько особняком, как бы со стороны наблюдающего за происходящим действием.

Такой акцент не случаен, ибо перед нами не кто иной, как бургундский герцог Карл Смелый, в ту пору еще просто граф Шароле. Видимо, хитроумный заказчик алтаря, предчувствующий его скорое возвышение, предложил включить портрет будущего герцога в алтарный образ. Кстати сказать, изображение самого неизвестного заказчика мы можем увидеть в крайнем левом углу композиции, за святым Иосифом.

На левой алтарной створке Рогир пишет сцену Благовещения. По нидерландскому обычаю комната, где свершается чудо, представлена с большим количеством бытовых подробностей, вплоть до гвоздей на ставнях. Но стоит только взглянуть на Марию и Гавриила, как сразу же станет ясно, что происходящее не имеет ничего общего с обыкновенной встречей двух людей.

Архангел Гавриил будто возникает из воздуха прямо на наших глазах, обращаясь к Марии: «Радуйся, благодатная...» Поза будущей Богоматери тоже неопределенна и как нельзя лучше выражает ее смятение. Лилия на первом плане является традиционным намеком на чистоту Марии, а вырезанная на пюпитре сцена грехопадения напоминает о ее роли искупительницы первородного греха.

Сцена принесения во храм на правой створке явно происходит в соборе, возвышающемся справа от младшего волхва в центральной сцене. В этом эпизоде особенно трогательно передано волнение Симеона (которому было предсказано, что он не умрет, пока не увидит явления в мир Христа), принимающего на руки Спасителя человечества.

Святой Лука, рисующий Мадонну

Картина «Святой Лука, рисующий Мадонну» была воспринята современниками с неподдельным восторгом, вдохновив многих из них на создание копий и повторений, поэтому до сих пор нет уверенности, какой же из дошедших до нас вариантов является оригиналом.

Святой Лука,
рисующий Мадонну
Фрагмент



В основу сюжета картины положена легенда, возникшая еще в VIII веке, в период иконоборчества. По преданию, евангелист Лука долго пытался написать Богоматерь с сыном, но никак не мог создать правильный образ. Чтобы помочь ему, Господь принял облик младенца Иисуса, явившись на коленях у Девы Марии и «завершив образ нерукотворно». С XIV в. эта тема получила широкое распространение среди западноевропейских мастеров: гильдии художников даже объявили евангелиста своим небесным покровителем и непременно помещали его изображения в своих капеллах. Видимо, картина ван дер Вейдена также была написана для капеллы гильдии Св. Луки в соборе Св. Гудулы.

Композиционное решение, использованное Рогиром, очень напоминает «Мадонну канцлера Ролена» Яна ван Эйка. В обоих случаях главные персонажи — Мария с младенцем и некий восторженный созерцатель, причем их фигуры одинаковы по размеру. И в одной и в другой картине действие происходит в трехпролетной лоджии, откуда открывается прекрасный вид на город с рекой посередине. Два персонажа у паркета, смотрящие вдаль (возможно, это Иоаким и Анна, родители Марии), еще более подчеркивают неслучайное сходство двух произведений.

Впрочем, между ними есть и довольно заметные отличия. Ван Эйк стремился к максимальной реалистичности, чего не скажешь о ван дер Вейдене. Так, в его картине пространство характеризуется гораздо меньшей глуби-

ной и перспективностью, напоминая раскрашенную театральную декорацию. Ландшафт написан довольно схематично: город будто выстроен из кубиков, волны в реке напоминают изящный орнамент.

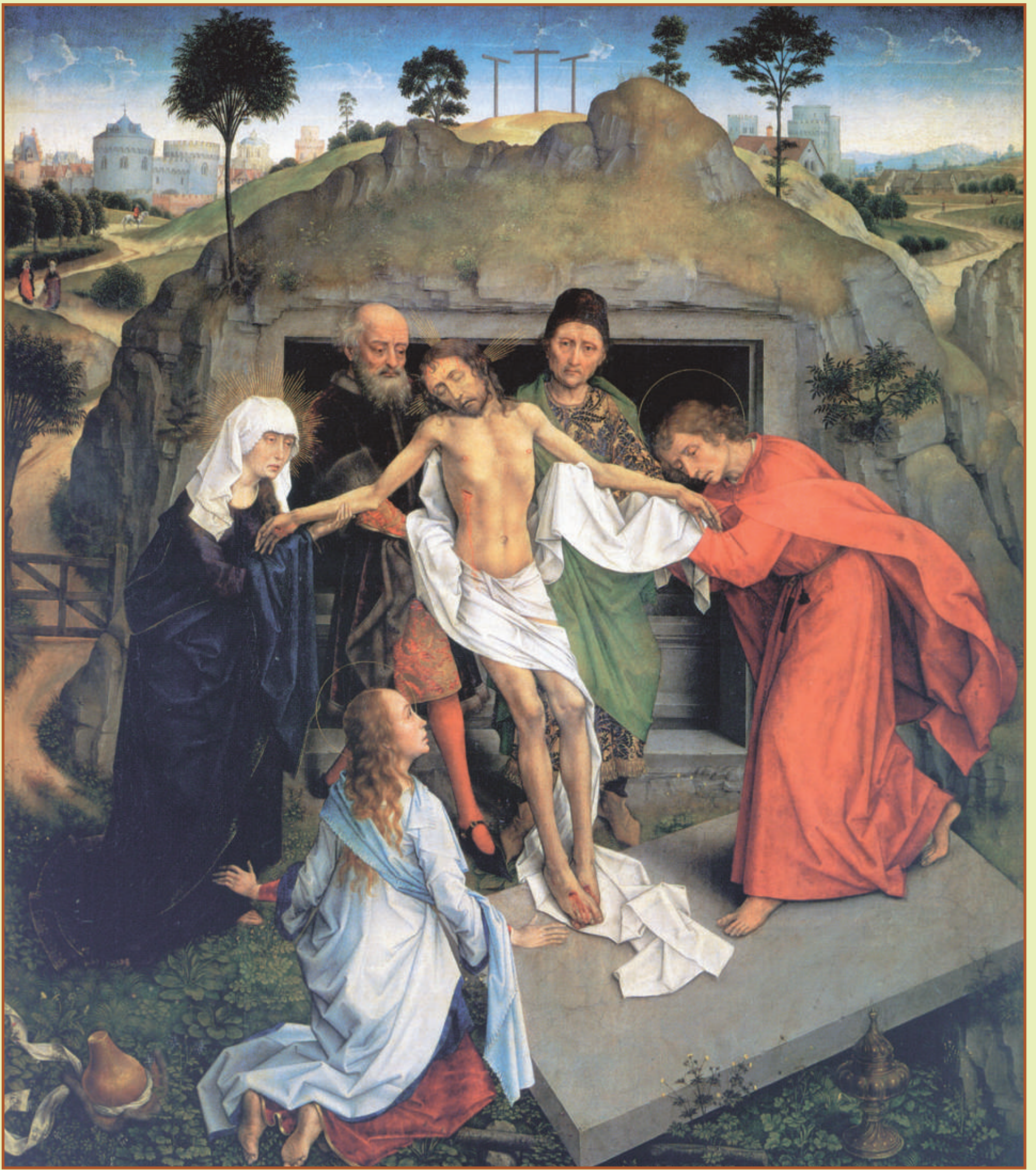
Довольно сложно также определить позы главных героев: например, при взгляде на Марию создается впечатление, что она соскальзывает со своего сиденья. Не совсем ясно и положение святого Луки, который то ли хочет припасть на колено перед Владычицей Небесной, то ли, наоборот, приподнимается с колен. Однако для тех, кто хоть немного знаком с творчеством Рогира ван дер Вейдена, подобная «неумелость» в передаче пространства и пропорций не вызовет удивления. Этого художника никогда не интересовали анатомические или архитектурные подробности, только душевное состояние героев, в данном случае — благоговейное восхищение Луки и светлая одухотворенность Мадонны, противопоставленные всему окружающему миру. Быть может, именно поэтому их фигуры так легки и бесплотны, что кажутся совсем не связанными с землей физическими силами.

Никому и в голову не придет трактовать сюжет как «художник и его модель». С глубоким почтением святой Лука взирал на Мадонну, в то время как рукой его водит сам Бог (хотя интересно отметить, что Рогир с удивительной точностью воспроизвел способ рисования тех времен — серебряным штифом на листке бумаги, под который подложена деревянная дощечка).

На протяжении трех веков этот сюжет оставался в числе ведущих и утратил свою популярность только в XVIII веке, после окончательного распада гильдий Св. Луки.



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
Святой Лука, рисующий Мадонну
1435–1440. Музей Гронинге, Брюгге, Бельгия



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
Положение во гроб
1450. Галерея Уффици, Флоренция

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Положение во гроб

Эта работа из галереи Уффици была создана ван дер Вейденом по следам его итальянской поездки. Согласно некоторым данным, она могла являться центром полиптиха, заказанного феррарским герцогом Лигонелло д'Эсте, но большинство исследователей все же сходятся во мнении, что ее настоящим заказчиком стал Козимо Медичи (во всяком случае, в инвентаре Медичи от 1492 г. упоминается похожая картина, украшавшая виллу Кареджи).

Во время своей заграничной поездки Рогир имел возможность посетить Флоренцию и познакомиться с ее тогдашним властителем. Мы точно знаем (разумеется, насколько возможно использовать слово «точно» применительно к творчеству ван дер Вейдена), что Козимо поручил ему написать небольшую панель с Мадонной и четырьмя святыми. Заказав одну картину, почему было не заказать и другую?

В пользу этой версии говорит также тот факт, что композиция рогировского «Положения во

гроб» очень близка одноименному изображению на предelle алтаря в монастыре Сан-Марко, выполненному знаменитым флорентийским художником Фра Анджелико. Теоретически во время визита во Флоренцию ван дер Вейден вполне мог видеть работы Анджелико, в том числе и вышеупомянутую.

Как бы то ни было, произведение Рогира имеет гораздо больше черт итальянского искусства, нежели нидерландского, — редчайший случай в творчестве этого мастера, всегда оставшегося верным собственному стилю. Необычен даже квадратный формат картины, почти не встречавшийся в Нидерландах, но широко распространенный в Италии. Впрочем, не исключено, что ван дер Вейден просто старался следовать воле заказчика, пославшего художнику в качестве примера набросок, отражающий желаемый результат.

Изможденное тело Христа бережно поддерживают Мария и апостол Иоанн, а также Иосиф

Аримафейский и Никодим. Двое последних, как правило, появляются только в сценах погребения, согласно Евангелию от Иоанна, рассказывающему, как «Иосиф из Аримафеи, ученик Иисуса, но тайный... пошел и снял тело Иисуса. Пришел также и Никодим, приходивший прежде к Иисусу ночью, и принес состав из смирны и алая».

Пять фигур образуют треугольную композицию, очертаниям которой вторят контуры скалы — места погребения Христа. Правда, симметрию слегка нарушает изображение колена-преклоненной Марии Магдалины на первом плане. Холмистый пейзаж на заднем плане, скала, абрис далекой Голгофы с тремя пустыми крестами, дома причудливой формы совершенно не сочетаются с северной традицией, хотя написаны довольно подробно и покоряют нежной красотой и умиротворенностью, противореча трагизму сцены. Только двухмерность форм очевидно не сочетается с итальянскими художественными идеалами, включавшими в себя четкое следование природе, строгое соблюдение законов перспективы и анатомии, оставивших Рогира совершенно равнодушным.

Ничто не могло заставить художника изменить принципам: все внимание уделять не форме, а содержанию, изобразив в первую очередь душевное состояние, глубокое горе людей, оплакивающих своего Спасителя.

Распятие

В последние годы жизни Рогир ван дер Вейден продолжал оставаться признанным мастером, к мнению которого прислушивались начинающие живописцы. Его уважали не только соотечественники, не только простые люди, но и высокопоставленные особы в разных странах мира. Рядом были жена и сыновья. Мало кто из художников мог похвастаться такой счастливой судьбой. Тем не менее позднее искусство Рогира отражает какой-то трагический надлом в душе старого мастера. Эти настроения особенно ярко проявляются в диптихе «Распятие» — одном из последних произведений ван дер Вейдена.

Художник всегда отличался стремлением к лаконичности и чистоте контуров, но в данном случае он превзошел самого себя, отказавшись от всех деталей, которые могли бы отвлечь внимание от трех фигур главных и единственных героев.

На левой створке — апостол Иоанн поддерживает обвисающую на его руках святую Марию, лишившуюся чувств в пароксизме горя и отчаяния. Лицо ее даже в обмороке искажено страданием, из закрытых глаз текут слезы. С правой стороны диптиха — иссохшее, изможденное тело распятого Христа в каплях крови, сочащейся из ран от гвоздей и тернового венца. Жесткие, почти графичные очертания одежд Марии и Иоанна перекликаются со складками набедренной повязки Иисуса, контрастирующий с его безжизненностью.

Форма диптиха, необычная для нидерландского искусства того времени, в котором преобладали трехчастные алтари, позволила художнику ярче противопоставить глубину отчаяния и надежды. На двух створках мы видим зримое воплощение отчаяния матери, лишившейся сына, скорби всего человечества и — надежды обрести спасение.

Живописное пространство совершенно лишено глубины, даже в сравнении с ранними работами ван дер Вейдена. Две трети живописной поверхности занимает мрачная каменная стена, в которую буквально впечатаны фигуры главных героев. Участок голой земли с небольшими вкраплениями зеленой травы и узкая полоса неба вверху также не способствуют углублению пространства, даже наоборот, еще более подчеркивают его плоскость.

Колорит картины строится на сочетаниях черного, серого, белого тонов, тем ярче и тревожнее выделяются на этом фоне ослепительные вспышки кроваво-красных драпировок, свисающих со стены и выделяющих фигуры Христа, Марии и



Распятие. Диптих.
1463–1464. Музей искусств,
Филадельфия



Иоанна. Эта вибрирующая поверхность, насыщенная цветом и светом, не только привлекает внимание к действующим лицам, но и способствует созданию особого настроения, заставляя острее ощутить трагизм и величие свершающегося на наших глазах события.

В «Распятии» ван дер Вейдену удалось добиться совершенно неожиданного результата:

он создал картину, в которой все формы, взятые по отдельности, полны беспокойства, но создают впечатление полной уравновешенности и статичности. Резкость и чистота контуров, аккуратность письма, предельный лаконизм средств выражения удивительным образом заставляют почувствовать экспрессию и смятение духа гениального мастера.



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
Распятие. Диптих. Фрагмент
1463–1464. Музей искусств, Филадельфия

Рогир
ван дер Вейден

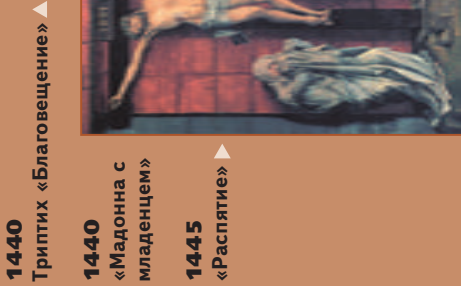


1399/1400
Дата рождения



1433
«Мадонна с младенцем»

1437
«Сон папы Сергия»



1450
«Святой Иво»

1454
«Мадонна с младенцем»

1460

«Триптих Сфорца». Внешний вид

1460–1464

«Оплакивание»



1464

Дата смерти

ЖИВОПИСЬ,
СКУЛЬПТУРА,
АРХИТЕКТУРА



1400
К. Слютер.
«Колодец пророков» в Дижоне

1404
Л. Гиберти.
Рельефы северных дверей баптистерия во Флоренции



1416
А. и Фр. Днасы.
Скульптуры на фасаде собора в Толедо



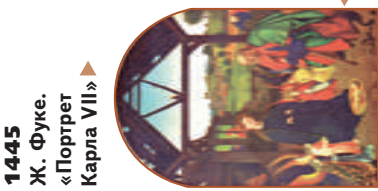
1421
Ф. Брунеллески.
Воспитательный дом



1430
Донателло.
«Давид»



1425
Р. Кампен.
«Рождество Христово»



1445
Ж. Фуке.
«Портрет Карла VII»



1431
Ян ван Эйк.
«Портрет кардинала Альбергати»



1452
А. Картон.
«Богоматерь Милосердие»



1460
П. делла Франческа.
«Портрет Федерико де Монтефельтро, герцога Урбинского»

ЛИТЕРАТУРА,
МУЗЫКА

1401–1450
«Лохаймский сборник» — первое собрание немецких песен

1407
Городской французский фарс «Паштет и торт»



1410
Ж. Фруассар.
«Хроника»

1417
Епифаний Премудрый.
«Житие преподобного Сергия Радонежского»



1422
Л. Бруни.
«О научных и литературных занятиях»

1424
А. Шартье.
«Безжалостная красавица»



1440
Н. Кузанский.
«Об ученом незнании»



1455
Нестор-Искандер.
«Повесть о взятии Константинополя турками»



1463
А. Филарете.
«Трактат об архитектуре»



1464
Фарс «Адвокат Патлен»



ИСТОРИЯ
И НАУКА



1400–1500
В Италии Кватроцентио

1401–1428
Строительство ратуши в Брюсселе

1408
Поход хана Едигея на Москву



1428
Осада Орлеана англичанами. Выступление Жанны д'Арк



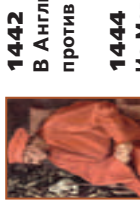
1415
Король Генрих (Энрике) Мореллаватель начинает строить каравеллы



1434
Приход к власти во Флоренции Козимо Медичи

1439

Подписание унии между католиками и православными на Ферраро-Флорентийском соборе в Бургундии



1442
В Англии и Франции процессы против колдунов

1444

Из Маавритании привезена первая партия рабов-африканцев — начало европейской работорговли нового времени

1453
Окончание Столетней войны, потеря англичанами всех владений на континенте, кроме порта Кале

1455–1485
Война Алой и Белой розы в Англии

1462
Прекращение регулярной уплаты дани Золотой Орде Русью

1464
Региомонтанус. «О различных треугольниках»



Издательский дом
ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ
представляет



Льготная редакционная подписка на II полугодие 2011 года

Подпишитесь на нашем сайте
www.1september.ru

и вы получите скидку на подписку!

БУМАЖНАЯ ВЕРСИЯ



1080
рублей

- льготная цена
на полгода

960
рублей

- льготная цена на полгода
для тех, кто подписывался
через сайт на первое
полугодие 2011 года

~~1200
рублей~~

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ



699
рублей

- льготная цена
на полгода

599
рублей

- льготная цена на полгода
для тех, кто подписывался
через сайт на первое
полугодие 2011 года

~~780
рублей~~

Справки по телефону: 8-499-249-31-38, e-mail: podpiska@1september.ru



-2011- с 22 МАРТА по 15 АПРЕЛЯ

в московском лицее № 1535

РАСПИСАНИЕ ДНЕЙ МАРАФОНА

22 марта	ОТКРЫТИЕ. День классного руководителя
23 марта	День школьного психолога
24 марта	День здоровья детей, коррекционной педагогики, логопеда, инклюзивного образования и лечебной физической культуры
	День учителя технологии
25 марта	День учителя начальной школы
27 марта	День дошкольного образования
29 марта	День учителя географии
30 марта	День учителя химии
31 марта	День учителя биологии
1 апреля	День учителя информатики

2 апреля	День учителя физики
3 апреля	День учителя математики
5 апреля	День учителя истории
6 апреля	День учителя МХК, музыки и ИЗО
7 апреля	День школьного и детского библиотекаря
8 апреля	День учителя литературы
9 апреля	День учителя русского языка
10 апреля	День учителя английского языка
12 апреля	День учителя французского языка
13 апреля	День учителя немецкого языка
14 апреля	День учителя физической культуры
15 апреля	День школьной администрации. ЗАКРЫТИЕ

Адрес лицея: ул. Усачева, дом 52 (в 3 минутах ходьбы от станции метро «Спортивная»).

Участие бесплатное. **Обязательная предварительная регистрация** на все дни марафона откроется с 20 февраля 2011 года на сайте www.1september.ru.

Условия регистрации и подробные программы каждого дня Марафона будут опубликованы в газетах нашего Издательского дома и на сайте www.1september.ru.

В дни Марафона ведущие издательства страны представят книги для учителей.

Начало работы – с 9.00. Открытие дня – в 9.30. Начало лекций и семинаров – в 10.30. Закрытие дня – в 15.00.

Каждому участнику Марафона, посетившему три мероприятия одного дня, будет выдан официальный именной сертификат о повышении квалификации (6 часов).

По всем вопросам обращайтесь по телефону: 8-499-249-31-38 или по электронной почте: info@1september.ru

Екатерина
БОЯКОВА,
кандидат педагогических наук,
старший научный сотрудник
ИХО РАО

Музыкальная игра

В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Всем известно, что игра является ведущим видом деятельности дошкольника, в игре наиболее успешно развиваются все психические процессы. Современные технологии обучения предлагают применять игровые методы, помогающие педагогу в интересной, занимательной форме преподнести воспитаннику учебный материал, а ребенку — легко его усвоить.

Вниманию читателей предлагается фрагмент системы игр на развитие у дошкольников музыкального восприятия и интереса к класси-

ческой музыке. Эти игры не требуют большой подготовки. Ведь главное — эмоциональная вовлеченность и интерес малыша к деятельности.

Первоначально данная система игр была адресована пятилетним детям. Но каждый педагог-музыкант знает возможности своих детей. Поэтому возрастные границы для некоторых игр могут быть снижены до 3-летнего возраста.

Система музыкальных игр разделена на несколько серий в зависимости от общей дидактической задачи. На одном занятии рекомендуется использовать 1–3 игры из разных серий.



М. КОВАЧ
Играющие ангелочки
1884

I СЕРИЯ. Игры на развитие художественного словаря

Дидактическая задача. Закреплять слова художественного словаря, характеризующие настроение музыкального произведения и музыкальный образ. Способствовать адекватному применению знаний о музыке в анализе музыкальных произведений. Выявлять предпочтения, побуждать к выражению мотивированной оценки.

ИГРА «КОПИЛКА»

Игровые правила. Складывать в «копилку» только те слова-определения, которые соответствуют характеру музыки.

Игровые действия. Если педагог называет слова-образы, соответствующие характеру произведения, складывать руки «чашечкой», не соответствующие — разводить ладони в стороны.

Ход игры. После прослушивания музыкального произведения педагог просит ребят сложить ладошки «чашечкой».

Педагог. *Какая Вместительная у каждого из вас копилка. Что мы будем в нее складывать? (Дети предлагают различные варианты.) Давайте собирать в копилку красивые слова, которые правильно расскажут о прослушанной музыке.*

(Педагог объясняет детям правила игры, обращая их внимание на то, что в игре нужно быть очень внимательным.)

Если слово нам подходит, то мы «закроем» его в копилку (показывает), если слово, которое я назову, не соответствует настроению музыки, то вы разведете ладошки в стороны, чтобы оно не попало в вашу копилочку.

Музыкальный руководитель обращает внимание на то, что каждое правильное слово необходимо повторять вслух.

Игра заканчивается повторением всех слов из «копилки».

ИГРА «ВОЛШЕБНЫЙ СУНДУЧОК»

Игровые правила. Самостоятельно называть прилагательные, соответствующие характеру музыкального произведения, при неправильно названном слове сундучок захлопывается.

Игровые действия. Поиск и использование «волшебного сундучка» и фишек (за каждое правильно названное слово ребенок получает цветную фишку).

Ход игры. «Волшебный сундучок» стоит на столике, закрытый красивым шелковым платком. Педагог обращает внимание детей на звучащую музыку (звук механической шкатулки) и предлагает найти то место, откуда она слышна. Дети находят «волшебный сундучок».

Педагог. *Послушайте музыку и сложите в «волшебный сундучок» слова, которыми можно рассказать о ее настроении. За каждый правильный ответ вы получите фишку. Но если прозвучит «неправильное» слово, то сундучок может захлопнуться. Побеждает тот, кто назовет больше слов и наберет наибольшее число фишек.*

Игра заканчивается повторением всех названных прилагательных, слов-образов и эпитетов.

ИГРА «ХИТРАЯ ШЛЯПА»

Правила игры. Назвать понравившееся музыкальное произведение и объяснить свой выбор.

Игровые действия. Передача шляпы.

Ход игры. После прослушивания двух и более музыкальных произведений музыкальный руководитель показывает детям яркую шляпу и говорит, что она не простая, а волшебная. Кто ее надевает, тот как заколдованный начинает много рассказывать о той музыке, которая ему больше всего понравилась. Когда рассказ закончен, надо передать шляпу кому захочешь. Игра заканчивается, когда высказались все желающие.

ИГРА «ГОВОРЯЩИЙ ШКОЛЬНИК»

Правила игры. Рассказывать о понравившейся музыке. Слушать внимательно рассказ товарища. Начинать свое повествование со слов «А мне больше понравилась... потому что...».

Музыкальное воспитание широко использует игру, в том числе дидактическую, для решения образовательных задач. Применение игровых методов и приемов соответствует психологическим особенностям детей дошкольного возраста. Известный российский психолог и теоретик игры Д.Б. Эльконин указывал на необходимость использования игры для эстетического развития дошкольников. Раскрывая особенности детской игры, он подчеркивал, что в ней происходит усвоение эмоционально и интеллектуально значимых ценностей и смыслов человеческой личности, развиваются интересы.

Игровая ситуация создает психологическую установку, «настраивает» психику ребенка на выполнение музыкальной деятельности. Включение игры в занятия искусством обосновано генетическим родством этих видов деятельности. Искусство и игру связывают свобода творчества, эмоциональная насыщенность, условность действий, ситуаций, языка, то есть действие в «воображаемом поле» (Л.С. Выготский) или в «предлагаемых обстоятельствах» (К.С. Станиславский), обобщенное представление окружающей действительности, получение удовольствия, обязательное выражение отношения к происходящему и выявление личностного смысла.

Выготский видел сходство игры и искусства в эмоциональных реакциях, творческом подходе, социальной значимости. Еще на рубеже XIX и XX столетий известный педагог П.Ф. Каптерев в «Дидактических очерках» выделил «игры с преобладающим художественным элементом», в которых ребенок «предчувствует» производимые действия. Он писал, что положительный эффект этих игр заключается в постоянной новизне игровых ситуаций.

А.Н. Леонтьев называл игру «предэстетической» деятельностью, которая не отражает обобщенные действия, а воспроизводит типичные черты и имеет творческое построение. Она является «одной из возможных форм перехода к продуктивной, а именно к эстетической деятельности с характерным для нее мотивом воздействия на других людей».

Музыкальная игра является формой усвоения социального опыта. Она предполагает обязательное вовлечение индивидуального и прежде всего эмоционального опыта личности ребенка. Названному виду игры присуща процессуальность как творческая составляющая. Процессуальность придает игре постоянную новизну, неожиданность и, следовательно, привлекательность для ребенка. Специфика музыкальной игры — в тематическом построении,

передающем непрерывные импульсы познавательной активности детей и поддерживающем интерес к музыке.

В условиях музыкальной игры решение дидактических задач не требует волевых усилий. Ценность игры заключается в создании непринужденной атмосферы освоения духовных ценностей музыкального искусства. Игровой сюжет может выстраиваться как сказка или путешествие. «Воображаемым полем» может служить музыкальное или литературное произведение, сюжет, придуманный детьми. В музыкальной игре дошкольник переживает игровую ситуацию, анализирует, выстраивает свое отношение к происходящему, опираясь на свой чувственный опыт. На занятии в форме игры дети, являясь действующими лицами, исполняют одновременно роли слушателей и активных исполнителей музыки.

Хорошо зарекомендовали себя игры, использующие ассоциативные связи музыки с другими видами искусства. Тенденция к сближению различных видов искусства является одной из черт современной художественной культуры. Ученые рассматривают процесс постижения произведений искусства как высокий уровень чувственного познания, предполагающий взаимодействие разных анализаторов.

Основой межчувственных ассоциаций выступает синестезия. Синестезию иногда называют «цветным слухом». Этот термин вошел в обиход около ста лет назад. В самом общем значении синестезия обозначает межчувственные связи в психике, произвольное или целенаправленное сопоставление впечатлений, полученных разными анализаторами (слухом, зрением, осязанием, обонянием) по признаку эмоционального или смыслового подобия. Например, именно по такому принципу подбираются флаконы и коробочки для духов. Запах ассоциируется у парфюмера с определенным цветовым оттенком и геометрической формой. Синестезия — явление сузубо культурное, а не биологическое.

Целенаправленное использование живописи, музыки и литературы в воспитательно-образовательном процессе комплексно воздействует на мысли, чувства, представления ребенка. Именно эти виды искусства стимулируют художественное творчество подрастающей личности и формируют понятия о красоте. Причем синтез искусств должен представлять собой не механическое их соединение, а соединение в интересах усиления образной выразительности, взаимообогащения, взаимодополнения различных искусств.

II СЕРИЯ. Игры, основанные на вокализации

Дидактическая задача. Развивать эмоциональную отзывчивость на музыку. Способствовать осознанию выразительности музыкального образа, слуховой дифференциации музыкальной ткани произведения. Способствовать выражению ценностного отношения.

ИГРА «КОНКУРС ПЕВЦОВ»

Правила игры. Выразительно исполнить (пропеть) фрагмент мелодии.

Игровые действия. Соревнование.

Ход игры. Педагог объявляет, что проводится конкурс певцов. На любом вокальном конкурсе певцы исполняют обязательную программу, то есть одинаковые произведения, а жюри оценивает их мастерство. В обязатель-

ную программу нашего конкурса входит произведение... (называет). Выбирается жюри, состоящее из двух детей и воспитателя. После этого все желающие интонируют заданный фрагмент мелодии. Жюри, посоветовавшись, выбирает победителя. Побеждает тот, кто выразительно исполнит мелодию. В качестве приза предлагается выбрать музыкальное произведение для слушания.

ИГРА «ПРИДУМАЙ ПЕСЕНКУ»

Правила игры. Внимательно слушать музыку. Сочинить свою музыку подобного настроения.

Игровые действия. Превращения с помощью волшебных слов.

Ход игры. После слушания музыки, например «Осенней песни» П.И. Чайковского, педагог говорит о том, что на музыкальных занятиях звучало очень много разных произведений об осени и каждое имело свое неповторимое настроение. У одного композитора осень нежная и печальная, у другого — ветреная, бурная, у третьего — светлая и задумчивая.

Педагог. *А какую музыку об осени сочинили бы вы, если бы были композиторами? Давайте произнесем волшебные слова, которые помогут нам совершить чудесное превращение. Помогите мне их вспомнить.*

Дети называют знакомые им волшебные слова. Слова произносятся хором. После этого дети исполняют творческие вокальные импровизации.

III СЕРИЯ. Игры, основанные на двигательном и пантомимическом моделировании характера музыки

Дидактическая задача. Развивать эмоциональную отзывчивость, музыкальное мышление, воображение. Побуждать к осознанию свойств музыкальной речи, различению выразительных интонаций, пауз, акцентов, особенностей характера, динамики, темпа, регистров.

ИГРА «ПОЮЩИЕ РУКИ»

Правила игры. Передать характер музыкального произведения и отдельных его частей пластическими движениями рук.

Игровые действия. Действие в воображаемом поле.

Ход игры. После слушания музыки педагог предлагает детям представить, что они жители сказочной страны, в которой люди не умеют разговаривать. Он подводит дошкольников к открытию, что передавать информацию и общаться можно не только с помощью речи, но и с помощью языка движений, мимики. Дети приходят к выводу, что можно «разговаривать» и «петь» руками.

Педагог обсуждает с ними варианты различных движений. Плавная музыка передается волнообразными движениями всей руки, отражая направление мелодии вверх или вниз; круговые движения кистей изображают быструю, кружащуюся музыку; легкое встряхивание кистями — легкое стаккато; несильное постукивание пальцами одной руки по ладони другой — осторожное, затаившееся движение и так далее. Передача темпа и динамики достигается разной амплитудой, скоростью и силой движений.

ИГРА «ХУДОЖНИКИ»

Правила игры. Передать характер музыкального произведения и отдельных его частей с помощью пластических движений рук.

Игровые действия. Действие в воображаемом поле.

Ход игры. Педагог предлагает детям представить себя художниками. Но художниками не обыкновенными, рисующими картины красками, а музыкальными художниками, изображающими музыку невидимой музыкальной кисточкой. Задача художника: нарисовать каждый звук музыки, заметить все оттенки настроения. Далее игра проходит как предыдущая.

ИГРА «ТАНЦУЮЩИЕ ЗВУКИ»

Правила игры. Передать характер музыкального произведения и отдельных его частей с помощью танцевальных и пластических движений.

Игровые действия. Действие в воображаемом поле.

Ход игры. Педагог спрашивает у детей, что такое балет. Дети отвечают, что это музыкальный спектакль, в котором артисты не разговаривают между собой, а передают свои чувства с помощью выразительной пластики. Музыкальный руководитель предлагает дошкольникам поиграть в балет. Каждый придумает свой танец и расскажет движениями о той музыке, которая больше понравилась.

ИГРА «ЖИВАЯ КАРТИНА»

Правила игры. Передача общего характера музыкального образа с помощью выразительной пластики, пантомимы.

Игровые действия. Использование стилизованной рамы для картины, действие в воображаемом поле.

Ход игры. Дети осмысливают художественную идею и передают ее в статичной пластике тела. После прослушивания музыки педагог вводит детей в игру. Он рассказывает о том, что в музеях выставляют на обозрение зрителей картины и скульптуру. Музеи бывают разные, и в них могут выставляться самые необыкновенные экспонаты. В нашем музее проходит выставка «живых картин».

Натягивается лента-рамка, и дети, застыв в выразительной позе, изображают свои представления о целостном музыкальном образе.

ИГРА «СКУЛЬПТОРЫ»

Правила игры. Передача характера музыкального образа с помощью пантомимы.

Игровые действия. Действие в воображаемом поле.

Ход игры. Игра преследует те же обучающие цели, что и игра «Живая картина». В ней дети действуют парами. Вхождение в игру происходит подобно предыдущей игре.

Педагог предлагает детям поиграть в скульпторов. Дети разбиваются на пары. Один ребенок исполняет роль скульптора, а другой — «глины». Ребенок-скульптор придает «глине» форму в соответствии с собственными впечатлениями о прослушанной музыке. Ребенок-«глина» должен быть послушным, «мягким» и податливым, как настоящая глина. Когда работа над «скульптурой» завершена, скульптор рассказывает всем о своем художественном замысле, средствах, которыми он передан.

IV СЕРИЯ. Игры, основанные на синестезии с графическими образами

Дидактическая задача. Различать музыку разного характера и развивать восприятие средств музыкальной выразительности (мелодической линии, ритма, формы и так далее) на основе наглядных моделей.

ИГРА «МАСКИ»

Правила игры. Подобрать графическую картинку, соответствующую настроению музыкального произведения.

Игровые действия. Подбор соответствующего графического изображения маски.

Ход игры.

1-й вариант.

Педагог. *На лице каждого человека можно прочитать все его чувства. Если он улыбается, значит, ему весело, радостно. Если человек нахмурил брови, значит, он рассержен, даже зол. Посмотрите, на картинках нарисованы маски, которые помогают узнать, какое настроение передал в музыке композитор. (Рассматривает с детьми графические изображения с разными выражениями лиц-масок.) Послушайте музыку и выберите те маски, которые точно соответствуют характеру музыки.*

Дети могут отвечать хором или по одному. Выбор производится коллективно.

2-й вариант.

Проводится так же, только каждому ребенку раздается по 3–4 карточки с нарисованными масками. После прослушивания музыкального произведения нужно поднять ту карточку, которая соответствует характеру данной музыки.

ИГРА «НАРИСОВАННЫЙ ЗВУК»

Правила игры. Подобрать графическое изображение, соответствующее звучанию музыкального инструмента.

Игровые действия. Выбор карточки.

Ход игры. На музыкальных занятиях дети знакомятся с историей создания и звучанием разных музыкальных инструментов. Данная игра обобщает знания детей, способствует лучшему запоминанию особенностей звучания музыкальных инструментов симфонического оркестра.

Дети внимательно рассматривают графические изображения, сравнивают их между собой. После этого педагог объясняет правила игры: после прослушивания музыки надо подобрать к звуку каждого музыкального инструмента картинку. Когда картинка подобрана, музыкальный руководитель предлагает объяснить свой выбор и охарактеризовать музыкальный инструмент. Например, звук скрипки можно схематично изобразить в виде волнистой линии, арфы — в виде расходящихся кругами волн, флейты — в виде искрящихся звездочек, барабана — в виде равномерно расположенных больших кругов (или квадратов), звук трубы — в виде фигуры с множеством острых углов и так далее.

ИГРА «ЗООСАД»

Правила игры. Подобрать графическое изображение, соответствующее рисунку и характеру мелодической линии.

Игровые действия. Выбор карточки.

Ход игры. В игре используются произведения из цикла «Карнавал животных» К. Сен-Санса. В ходе игрового действия дети сравнивают на основе ассоциаций графическое

изображение с яркой характерной мелодией. После прослушивания пьес названного симфонического цикла педагог просит детей подобрать к каждому произведению карточку с графическим изображением, которая наиболее точно отражает характер мелодической линии. Игра проводится подобно игре «Нарисованный звук».

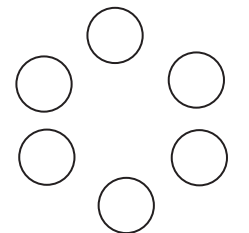
ИГРА «СКАЗОЧНЫЙ ЛЕС»

Правила игры. Подобрать графическое изображение и слова-образы, соответствующие выразительным особенностям музыки.

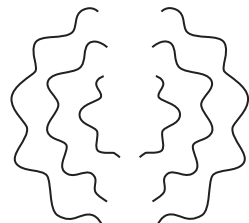
Игровые действия. Выбор карточки, подбор слов-образов, эпитетов, действие в воображаемом поле.

Музыкальные произведения: К. Глюк. «Мелодия», И. Бах. «Токката» из «Токкаты и фуги» ре минор, Р. Шуман. «Порыв», М. Мусоргский. «Гном».

Ход игры. Педагог приглашает детей погулять в сказочном лесу, где каждое дерево имеет отличную от других деревьев форму листьев, ствола. У каждого дерева есть свой характер и своя музыка. Дети слушают музыкальные произведения и на основе ассоциаций подбирают карточки с графическими изображениями «сказочных» деревьев.



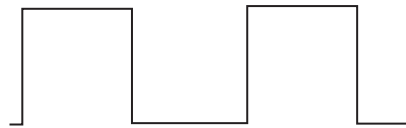
Слон



Аквариум



Кукушка
в чаще леса



Королевский
марш львов



(1)



(2)

У СЕРИЯ. Игры, основанные на синестезии с художественными образами

Дидактическая задача. Развивать эмоциональную отзывчивость на музыку разного характера. Способствовать осознанию семантики выразительных средств живописи и музыки по общности и различию настроений и средств выражения.

ИГРА «ПОРТРЕТЫ»

Правила игры. Подобрать произведение изобразительного искусства, соответствующее характеру музыки.

Игровые действия. Подбор картины. Дети подходят к той картине, которая соответствует настроению понравившейся музыки.

Произведения живописи: «Богатыри» В. Васнецова (1), «Девушка в оранжевом платке» Ф. Сычкова (2) (или «Вихрь» Ф. Малявина), «Крестьянка с васильками» А. Венецианова (3).

Музыкальные произведения: Т. Альбинони. «Адажио», И. Бах. «Токката» ре минор, П. Чайковский. «Трепак» из балета «Щелкунчик».

Ход игры. Музыкальный руководитель просит детей рассказать, что изображено на картинах, и определить их настроение. Спрашивает, о чем думают люди, нарисованные на них.

Педагог. Картина В. Васнецова призывает нас быть мужественными и смелыми, в картине А. Венецианова рассказано о раздумьях крестьянской девушки, а вместе с женщинами с картин Ф. Малявина и Ф. Сычкова хочется пуститься в пляс. Хотя художник не говорит ни одного слова, он разговаривает с нами при помощи линий и красок, а мы все понимаем. «Разговаривать» могут человеческие жесты, выражение лица. На своем языке говорят и музыкальные звуки. Послушайте музыку и попробуйте понять ее настроение.

После прослушивания и обсуждения музыки педагог узнает у ребят, какое из произведений им понравилось, и просит подойти к той картине, настроение которой соответствует настроению понравившейся музыки.

ИГРА «БЫСТРО — МЕДЛЕННО»

Правила игры. Составлять пары произведений живописи и музыки, сходные по темпу.

Игровые действия. Подбор картины, действие в воображаемом поле, движение в заданном темпе.

Музыкальные произведения: П. Чайковский. «Камаринская», М. Равель. «Павана Спящей красавицы».

Художественные произведения: Ф. Малявин. «Вихрь», Е. Лансере. «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе».

Ход игры. Музыкальный руководитель приглашает совершить кругосветное путешествие. Выясняет у детей, какие средства передвижения они знают и с какой скоростью, как быстро можно на них доехать до места назначения. Дети вспоминают различные способы передвижения: пешком, на машине, на самолете, на воздушном шаре и так далее. Педагог играет несколько музыкальных отрывков и предлагает двигаться в темпе музыки: идти тихо по лесу, быстрым маршем на параде, убежать от дождя, ехать на машине к бабушке в гости, лететь на самолете в другую страну, скакать на лошади по полю.

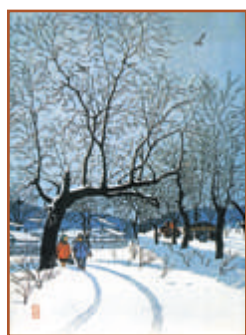
Педагог. Быстро или медленно можно передвигаться не только на транспорте. Бывает быстрая и медленная музыка, «быстрые» или «медленные» картины.



(4)



(3)



(5)



(6)

Детям предлагается послушать несколько музыкальных произведений, рассказать о них и подобрать соответствующие по темпу живописные полотна.

ИГРА «ТИХО — ГРОМКО»

Правила игры. Составить пары произведений музыки и живописи, сходные по динамике.

Игровые действия. Выбор картины.

Музыкальные произведения: М. Мусоргский. «Слеза», К. Дебюсси. «Празднества».

Художественные произведения: И. Шишкин. «Полесье. Болото. Журавли», Ф. Малявин. «Бабы».



(7)



(8)

Ход игры. Музыкальный руководитель просит детей вспомнить и назвать тихие и громкие звуки окружающего мира. Затем предлагает послушать музыкальные произведения и подобрать к ним картины.

Педагог. К тихой музыке подберите «тихую» картину, а к громкой — «громкую».

ИГРА «ЛИНИИ»

Правила игры. Подобрать пары произведений музыки и живописи по сходству мелодической линии и линии в живописи.

Игровые действия. Выбор картины.

Музыкальные произведения. 1-й вариант: П. Чайковский. «Подснежник», И. Бах. «Шутка», С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти», Р. Шуман. «Бабочка».

Художественные произведения. 1-й вариант: И. Левитан. «Осень. Усадьба» (4), Ли Ден Хи. «Рассвет» (5), Ван Гог. «Оливковая роща» (6), И. Шишкин. «На севере диком...».

Музыкальные произведения. 2-й вариант: К. Глюк. «Мелодия», С. Рахманинов. «Концерт для фортепиано с оркестром» № 1, ч. 1 (фрагмент), Р. Шуман. «Порыв», М. Мусоргский. «Гном».

Художественные произведения. 2-й вариант: Г. Сорокина. «Вид на плотину в имении Спасское», Н. Рерих. «Заморские гости» (7), А. Лентулов. «Москва», Т. Гейнсборо. «Собиратели хвороста» (8).

Ход игры. Игра проводится подобно игре «Сказочный лес».

VI СЕРИЯ. Игры, основанные на синестезии с тактильными образами

Дидактическая задача. Способствовать осознанию выразительности музыкального образа, а также фактуры музыкальной ткани на основе ассоциативной связи осязательных и слуховых впечатлений. Развивать образность словаря, воображение.

ИГРА «БАБОЧКИ»

Правила игры. К каждой музыкальной пьесе подобрать по сходству только одно тканое полотно; отмечать признаки сходства.

Игровые действия. Выбор «нарядов» бабочкам.

Ход игры. После прослушивания музыки Р. Шумана «Бабочки» (№ 1–5) педагог говорит, что сегодня бабочки собрались на карнавал.

Педагог. Каждая бабочка долго подбирала себе платье. Ведь платье должно быть не только красивым, подходить цвету глаз, хорошо сидеть на фигуре. Оно должно соответствовать настроению, характеру каждой бабочки. Бабочки крутились перед зеркалом, но никак не могли выбрать себе подходящее платье. Давайте поможем бабочкам нарядиться на карнавал.

Педагог показывает планшет с бабочками, изготовленными из тканей разной фактуры (шелка, бархата, органзы, парчи, гипюра), просит рассмотреть внимательно каждый наряд и подобрать для каждой музыкальной бабочки бальное платье. По окончании игры ребята придумывают танцы бабочек.

Елена
СПИРИНА,
учитель МХК ГОУ ЦО 1441
«Бронная слобода», Москва

Презентация выставки художника-импрессиониста

РОЛЕВАЯ ИГРА

Э то второй урок по теме «Импрессионизм — новое Возрождение», или «Многообразие художественных течений в зарубежном изобразительном искусстве».

Цели урока:

- развитие способностей к самостоятельному освоению и оценке наследия художников, а также выявлению особенностей их творчества;
- отработка принципа «обучение через сотрудничество» (работа в малых творческих группах).

ХОД УРОКА

Урок проходит в форме пресс-конференции.

Класс разбивается на группы:

- Работники выставочного зала: директор и его помощники.
- Работники музеев (группы по 2–3 человека), представляющие творчество одного из художников-импрессионистов.
- Журналисты (можно придумать названия газет, журналов или телевизионных каналов).

Работники выставочного зала оформляют класс, помогают развешивать «картины» (иллюстрации), делать подписи и руководят пресс-конференцией, а также отвечают на вопросы журналистов. Например, почему для данной выставки выбрано творчество именно художников-импрессионистов (*такие вопросы могут служить для повторения материала, пройденного на предыдущем уроке*).

Представители музеев готовят пресс-релиз о творчестве выбранного художника и делают краткое сообщение. Музей можно выбрать реальный, например Эрмитаж, ГМИИ им. Пушкина, Орсе и пр., или назвать, например, музей Клода Моне, музей Огюста Ренуара и др. С точки зрения освоения особенностей творчества художников-импрессионистов, лучше, если учащиеся выберут музей одного из художников, тогда пресс-релиз будет кратким сообщением о жизни, творчестве или картинах, «привезенных» на выставку. Ребята могут вместо пресс-релиза представлять информацию о художнике в форме видеосюжета или презентации.

Журналисты задают вопросы (заранее подготовленные, а также возникающие в процессе обсуждения), а по окончании пресс-конференции готовят статьи в свою газету. При этом журналистские статьи могут быть критическими или информационными. Журналисты могут задавать вопросы как представителям музеев, так и работникам выставочного зала. Важно, чтобы статья, теле- или радиорепортаж соответствовали статусу и информационной на-

О. РЕНУАР
Зонтики
1883



правленности издания. В моей практике были случаи, когда ребята выбирали «Московский комсомолец» или «Спорт-экспресс».

Если позволяет время, можно на следующем уроке провести обсуждение журналистских статей. Таким образом, класс фактически становится редакционной коллегией. Если такого времени нет, то в классе оформляется стенд, представляющий собой газету для всех желающих ознакомиться с содержанием статей.

Самое главное при подготовке урока — распределить роли так, чтобы не было сторонних наблюдателей: ребята должны представлять художника либо СМИ, тогда урок проходит интересно. Участники могут работать самостоятельно или малыми группами, получая оценку в зависимости от своего участия в работе.

Необходимо заранее объяснить ребятам, как проходит пресс-конференция, что такое пресс-релиз и в какой форме они должны отчитаться, если являются представителями прессы. Часть вопросов прессы готовится заранее (домашняя подготовка к уроку), а другие возникают в процессе обсуждения. При этом возможны провокационные вопросы со стороны учеников.

О. РЕНУАР
Завтрак гребцов
1881



О. РЕНУАР
Мадам Анрио
1876

О. РЕНУАР
Качели
1876



Учитель в связи с этим должен быть либо пресс-секретарем выставочного зала и ведущим конференции (предоставлять слово и контролировать время), либо представителем какого-либо издания, чтобы самому задавать вопросы, меняя таким образом течение обсуждения. Легче контролировать ход пресс-конференции, будучи ведущим, но при наличии в классе сильного лидера (лидеров), на которого можно положиться, учитель делегирует эти полномочия одному или нескольким учащимся.

ЛИТЕРАТУРА

Вентури Л. От Мане до Лотрека. — СПб.: «Азбука-классика», 2007.

Импрессионизм (Иллюстрированная энциклопедия) / Сост. И.Т. Мосин. — СПб.: ООО «СЗКЭО «Кристалл», 2004.

Камминг Р. Живопись. Шедевры европейской живописи с комментариями: Серия «Домашний музей» — М.: Слово, 1997.

Предтеченская Л.М., Пешикова Л.В. Мировая художественная культура. Методические рекомендации для преподавания мировой художественной культуры. 10 класс: Пособие для учителя. — М.: Фирма МХК, 2001.

Ревалд Д. История импрессионизма — М.—Л.: Искусство, 1959.



О. РЕНУАР
Алина с сыном Пьером
1886

Александр
МАЙКАПАРЛИТЕРАТУРНАЯ
ПРОГРАММА
ШЕДЕВРА«Лаокоон»:
Вергилий
и старые
мастера

История Лаокоона входит в троянский цикл мифов. Однако о ней нет речи в «Илиаде» Гомера (приблизительно VIII век до н.э.). Миф о Лаокооне впервые получил литературное оформление во «Взятии Илиона» древнегреческого автора Арктина Милетского (775–741 гг. до н.э.). Лаокоону посвятил трагедию Софокл (496/5–406 гг. до н.э.); до нас дошел небольшой ее фрагмент.

Сведения о Лаокооне встречаются у разных античных – греческих и римских – авторов. Самое пространное изложение мифа мы находим у Вергилия (70–19 гг. до н.э.) в его «Энеиде». Более позднее повествование о Лаокооне имеется у Гигина (64 г. до н.э. – 17 г. н.э.) в его «Мифах», оно восходит, как свидетельствует Мавр Сервий Гонорат в своих «Комментариях» к «Энеиде» (IV в.), не к Вергилию, а к раннему изложению этого сюжета у греческого поэта Эвфориона Халкидского (III в. до н.э.).

Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768), великий знаток искусства Античности, наметил чрезвычайно мудрый план воспитания художественного вкуса у юношества: «Мое предложение состоит в следующем. Сперва, посредством объяснения прекраснейших мест из древних и новых писателей, в особенности поэтов, следует разбудить сердце и чувство и подготовить их к самому созерцанию прекрасного во всех его проявлениях, ибо этот путь ведет к совершенству. Необходимо одновременно приучать его глаз к рассматриванию прекрасного в искусстве, что в известной степени может происходить во всех странах. <...> На юноше, пропитанном образами Рафаэля, можно будет со временем проследить, что должен почувствовать тот, кто только что увидел ватиканского Аполлона и Лаокоона».

И несмотря на то что другой великий Иоганн – Гёте – утверждал, рассуждая об отношении к Вергилию и искусству поэзии в целом хотя бы на одно мгновение сравнивать законченнойшее, мастерское произведение скульптуры с эпизодической трактовкой этого сюжета в «Энеиде», мы все-таки начинаем с античных рассказов о Лаокооне.

Литературный первоисточник

Античные литературные источники по-разному излагают миф о Лаокооне. Так, по одному из вариантов (Петроний, ок. 14–66 гг., «Сатирикон»), дети Лаокоона – близнецы, тогда как ватиканский «Лаокоон» (и последующие

АГЕСАНДР, ПОЛИДОР
И АФИНОДОР
Лаокоон
40–20 до н.э.
Ватикан, Рим



воспроизведения этого сюжета) представляет их как разных по возрасту братьев. По одной из версий мифа, змеи задушили только детей Лаокоона, сам же он остался жив, чтобы вечно оплакивать свою судьбу.

Античная эпоха знала воплощения этого мифа в живописи. Сюжет с Лаокооном имеется в так называемом Доме Менандра в Помпеях.

Самым известным вариантом драматичной истории Лаокоона (иначе – Лаокоонта) является рассказ Вергилия в его поэме «Энеида»:

*Новое знаменье тут — страшней и ужаснее прежних —
Нашим явилось очам и сердца слепые смутило:
Лаокоонт, что Нептуна жрецом был по жребию избран,
Пред алтарем приносил быка торжественно в жертву.
Вдруг по глади морской, изгибая кольцами тело,
Две огромных змеи (и рассказывать страшно об этом)*

*К нам с Тенедоса плывут и стремятся к берегу вместе:
Тела верхняя часть поднялась над зыбями, кровавый
Гребень торчит из воды, а хвост огромный влачится,
Влагу взрывая и весь извиваясь волнистым движеньем.
Стонет соленый простор; вот на берег выползли змеи,*

*Кровью полны и огнем глаза горящие гадов,
Лижет дрожащий язык свистящие страшные пасти.
Мы, без кровинки в лице, разбежались. Змеи же прямо
К Лаокоонту ползут и двоих сыновей его, прежде
В страшных объятьях сдавив, оплетают тонкие члены,*

*Бедную плоть терзают, являют, разрывают зубами;
К ним отец на помощь спешит, копьем потрясая, —
Гады хватают его и огромными кольцами вяжут,
Дважды вокруг тела ему и дважды вокруг горла обвившись
И над его головой возвышаясь чешуйчатой шеей.*

*Тщится он разорвать узлы живые руками,
Яд и черная кровь повязки жреца заливают,
Вопль, повергающий в дрожь, до звезд поднимает несчастный, —
Так же ревет и неверный топор из загрибка стремится
Вытрясти раненый бык, убегая от места закланья.*

Энеида. Кн. 2. Пер. С. Ошерова

Лаокоон

Конец I в. до н.э.
Дом Менандра, Помпеи

Поэма «Энеида» (*Aeneid*) – последнее произведение Вергилия. Это эпическое изложение истории путешествия троянского принца Энея и его спутников и их обустройства в Лации. Для римлян эпохи Вергилия эта поэма служила иллюстрацией старой легенды, согласно которой

римляне ведут свою родословную от античных героев и, следовательно, через них от богов.

В известных хронологических таблицах, составленных по «Лаокоону» (шедевр, его находка и последующая история), обычно остается большая лакуна между упоминанием о скульптурной группе у Плиния и датой обнаружения ее в 1506 году. Между тем в Средние века при создании кодексов с текстами Вергилия (Вергилий почитался как великий поэт, мудрец и философ; Данте в «Божественной комедии» получает его в качестве проводника в путешествии по Аду и Чистилищу) художниками иллюстрировались многие эпизоды. Внизу мы приводим одну из таких иллюстраций, изображающую смерть Лаокоона, в кодексе, датированном приблизительно 400-м годом.

Находка эпохи Возрождения

14 января 1506 г. (дата известна точно) некий Феличе де Фреди, владелец виноградника на Эсквилине (один из семи холмов в Риме), нашел скульптурную группу, которую знатоки тут же идентифицировали как изображение троянского жреца Лаокоона и его сыновей. 1 июня того же года, когда статую, купленную папой Юлием II у виноградаря (сохранились документы этой сделки), перевозили в Ватикан, в Риме звонили во все колокола, и это событие было отпраздновано публично. С того времени статуя считалась оригинальным творением родосских скульпторов (Плиний Старший в своей «Естественной истории», XXXVI, 37, называет их имена: Агесандр, Полидор и Афинодор), выполненным на рубеже античной и христианской эпох.

Эта скульптурная группа сразу же привлекла к себе внимание римских интеллектуалов, все помыслы которых были захвачены идеей возрождения Античности. Они сразу же признали в ней шедевр античной скульптуры. Папа Юлий II, которого скульптура привела в восторг, призвал Микеланджело полюбоваться ею, и скульптор, пришедший со своим другом Джулиано да Сангалло, подтвердил ее античное происхождение. Джулиано тут же воскликнул: «Это же Лаокоон, упоминаемый Плинием Старшим!» Микеланджело отозвался: «*Portento d'arte*» (итал. – чудо искусства). Острым профессиональным взглядом Микеланджело определил, что скульптура сделана из двух кусков мрамора (Плиний утверждал, что из единой глыбы).

Плиний очень высоко ценил эту статую и считал, что ей следует отдать предпочтение перед всеми другими изображениями этого сюжета в живописи или в бронзе. Он также за-



НЕИЗВЕСТНЫЙ МАСТЕР
Смерть Лаокоона
Около 400 г. Апостольская
библиотека, Ватикан

свидетельствовал, что видел статую во дворце императора Тита. По-видимому, это дало основание для поздней легенды, согласно которой скульптура была найдена в термах Тита (якобы в подтверждение этого в упомянутых термах до сих пор показывают нишу, где ее будто бы обнаружили).

Папа Юлий II приказал обустроить для статуи подходящее место. В ватиканском Дворе статуй (Бельведер) для «Лаокоона» была сооружена специальная ниша (архитектор Джулиано да Сангалло).

Эта скульптурная группа была одним из многих античных творений, которое было сразу же правильно определено с сюжетной точки зрения и атрибутировано благодаря свидетельству Плиния Старшего. Несмотря на это, время создания и стиль скульптуры были предметом долгой дискуссии и породили в высшей степени конфликтующие между собой гипотезы.

Чтобы упростить изложение сложных вопросов происхождения этой скульптуры, стоит сказать, что, согласно одной из теорий, она является копией, сделанной в эпоху императора Тиберия (42 г. до н.э. – 37 г. н.э., римский император с 14 г.) названными скульпторами, но при этом оригинал относится к так называемой Пергамской школе (II в. до н.э.). В настоящее время искусствоведы склонны считать оригинал созданным в эпоху императора Августа, приблизительно в 40–20-х гг. до н.э.

При сопоставлении всех этих дат приходишь к выводу: в данном случае мы вправе говорить не о пластическом памятнике, проиллюстрировавшем литературную программу, а, наоборот, о литературном сюжете, который породил скульптурный шедевр. Но даже у крупных искусствоведов вопрос, кто на кого повлиял, получает весьма туманный ответ. Э. Гомбрих, крупнейший современный искусствовед, пишет: «В ней (в скульптуре. – А.М.) представлен эпизод из «Энеиды» Вергилия». Тогда как правильно было бы сказать наоборот: «В эпизоде из «Энеиды» передан сюжет этой скульптуры».

Влияние шедевра на скульпторов и живописцев

Попробуем наметить здесь хронологию наиболее важных событий, связанных с жизнью этого скульптурного шедевра после его обнаружения.

Влияние этого открытия мы видим уже у Микеланджело – в «Тондо Дони» (другое название – «Мадонна Дони») в обнаженных фигурах на заднем плане, служащих фоном для основной группы.



МИКЕЛАНДЖЕЛО
Тондо Дони
(Мадонна Дони)
Ок. 1507. Галерея Уффици,
Флоренция

Стендаль обронил примечательную фразу: «Микеланджело, свидетель этих открытий (античных скульптур. – А.М.) и того восторга, который они вызывали, сам мог бы почувствовать все обаяние новизны, если бы его властный гений самыми корнями своими не был связан с потребностью внушать людям страх, чтобы руководить ими». Стендаль тонко чувствовал, что Микеланджело не вписывается полностью в то русло Возрождения, которое является именно возрождением античных художественных форм. И его восхищение Лаокооном, очевидно, не свидетельствовало о егоприятии всей эстетики античного искусства.

Первое изображение античного «Лаокоона» было сделано итальянским художником Джованни Антонио да Брешиа в 1506–1508 гг.

Вскоре появилась гравюра (на меди) по этому рисунку. И рисунок и гравюра примечатель-

ДЖОВАННИ
АНТОНИО ДА БРЕШИЯ
Лаокоон
1506–1508
Музей Дворца искусств,
Дюссельдорф



Лаокоон
Гравюра (на меди)
по рисунку Джованни
Антонио да Брешиа
Около 1506–1508
Британский музей, Лондон

БАЧЧО БАНДИНЕЛЛИ
Лаокоон. Реплика
1520–1525. Галерея Уффици,
Флоренция



ны тем, что доказывают: на тот момент фигура старшего сына была отделена от отца.

Некоторое время спустя гравюру «Лаокоон» исполнил знаменитый римский гравер Марк-антонио Раймонди.

Гравюра доказывает, что в это время скульптура еще не была реставрирована, то есть у нее не были восстановлены утраченные фрагменты.

В 1510 г. Якопо Сансовино, Дзаккери Дзакки да Вольтерра, Алонцо Берругете (испанец) и Веккьо да Болонья выполнили восковые копии «Лаокоона». Лучшей оказалась работа Сансовино. Вот что об этом пишет Вазари:

«Браманте <...> взял Якопо под свое покровительство и заказал ему большую восковую копию Лаокоона. Подобные же копии для отливки одной бронзой были им заказаны и другим.



ТИЦИАН
Вакх и Ариадна
1520–1523. Национальная
галерея, Лондон

После того как все копии были закончены, Браманте показал их Рафаэлю Санцио из Урбино, чтобы узнать, которая из четырех лучшая. Рафаэль же определил, что Сансовино при всей своей молодости далеко превзошел всех остальных, после чего по решению Доменико, кардинала Гримани, Браманте было поручено отлить из бронзы копию Сансовино, которая после снятия с нее формы и отливки из металла получилась великолепной. Когда же после шлифовки она была передана кардиналу, он хранил ее до самой своей смерти как нечто, не уступающее по своей ценности античному оригиналу, а перед смертью он как величайшую редкость завещал ее светлейшей венецианской Синьории, которая, продержав ее много лет в шкафу залы Совета Десяти, в конце концов подарила ее в 1534 году лотарингскому кардиналу, увезшему ее с собой во Францию».

Около 1520–1525 гг. Баччо Бандинелли сделал бронзовую реплику скульптуры, реставрировав правую руку Лаокоона.

Эта реплика дала старт множеству последующих повторений этой, быть может, самой знаменитой античной скульптурной группы.

К 1521 году бронзовую миниатюрную копию «Лаокоона» создал Сансовино. Примечательно, что скульптор в данном случае учел реставрацию Бандинелли. Нужно сказать, что все попытки реставрации античной скульптуры основаны на догадках и художественных пристрастиях самих реставраторов. Эти реконструкции всегда несли на себе печать своего времени и его художественного стиля.

Пропустим несколько моментов в истории реконструкции и воплощений античного оригинала и скажем о трех его отражениях в творчестве великих мастеров – Тициана, Рубенса и Эль Греко.

Гравюра по рисунку Тициана, безусловно, самый экстравагантный гротеск. Композиция получила название «Обезьяний Лаокоон». Персонажи представлены здесь в обликах обезьян. Часто этот рисунок (и гравюра) объясняли как сатиру на Бандинелли. Стендаль утверждал: «Тициан тоже, чтобы посмеяться над несносным



ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
Лаокоон. Рисунок
1600 – 1608. Картинная
галерея старых мастеров,
Дрезден

ТИЦИАН
Обезьяний Лаокоон
1566



История создания реплики живописно изложена у Вазари в жизнеописании Баччо Бандинелли: «После приезда кардинала от короля Франциска к папе прибыли два посла, которые, увидев статуи Бельведера, не могли нахвалиться Лаокооном. Находившиеся при них кардиналы Медичи и Биббиена спросили их, понравились ли бы подобные вещи королю, на что они ответили, что такой подарок был бы весьма щедрым. Тогда кардинал сказал: «Его Величеству будет послано или это самое, или нечто подобное, такое, что никакой разницы между ними не будет». И, решив заказать другого Лаокоона, воспроизводящего древнего, он вспомнил о Баччо и послал за ним и спросил его, хватит ли у него духу создать Лаокоона, равного старому. Баччо ответил на это, что у него не только хватит духу создать не то что равного старому, а превосходящего его своим совершенством. Кардинал приказал ему приступить

к работе, и Баччо, пока еще не прибыл весь мрамор, вылепил модель из воска, получившую большое одобрение, а кроме того, сделал белилами и углем картон, равный по размерам мраморному подлиннику. Когда же мрамор был доставлен, Баччо распорядился, чтобы ему сделали для работы в Бельведере крытую будку, и, приступив к старшему сыну Лаокоона, выполнил его так, что и папа и все, понимавшие в этом толк, остались довольны, так как его статуя почти ничем не отличалась от древней. Тогда он приложил руку и к другому юноше, а также и к статуе отца, расположенной в середине, но далеко в этом не ушел, так как папа скончался и место его занял Адриан VI, а Баччо вместе с кардиналом Воронилем во Флоренцию, где продолжал изучать рисунок».

К работе над копией «Лаокоона» Баччо вернулся уже после смерти папы Адриана VI, и она заняла у него еще два года.

тщеславием Бандинелли, заказал превосходную гравюру на дереве, изображающую трех обезьян — одну большую и двух маленьких, — в позах Лаокоона и его сыновей». У Тициана есть еще один намек на Лаокоона — фигура Вакха на картине «Вакх и Ариадна».

В 1600–1608 гг. в Италии жил Рубенс, великий фламандский живописец. Именно тогда им был сделан рисунок с бельведерского «Лаокоона». Рубенс не был бы Рубенсом, если бы не интерпретировал античную статую в собственном стиле.

Эль Греко, стиль живописи которого никак не вяжется с идеей объективной реставрации какого бы то ни было памятника искусства предшествующих времен, создал абсолютно оригинальное творение на сюжет «Лаокоона». Здесь, вероятно, уместно сравнение позиции Эль Греко с подходом Пикассо, создававшего свои интерпретации известных живописных сюжетов.

Эль Греко, конечно, знал выставленную в Ватикане античную скульптуру. Но более основательно он знал саму историю «Лаокоона» и интерпретировал ее совершенно самостоятельно. Кстати, это единственный у Эль Греко античный сюжет. Для художника он имел, очевидно, особый духовный смысл. Вид Толедо, символизирующий Трои, написан на этой картине, по-видимому, с той же точки, что и на картине, которая так и называется — «Вид Толедо». К крепостным воротам города приближается конь; он, как ни странно, выглядит вполне реальным, отнюдь не каким-то особым — троянским.

Горизонтальный формат не характерен для испанских работ Эль Греко, которые становились со временем все более и более удлинёнными по вертикали. Но и в этой — горизонтальной по формату — работе ее вертикальная (в художественном плане) суть подчеркивается, во-первых, довольно высоким горизонтом, во-вторых, устремленными вверх фигурами по краям.

Особое значение этой картине придают две фигуры справа. Для них так и не найдено удовлетворительного общепринятого объяснения. Высказывались разные предположения, кто бы это мог быть: Парис и Елена, Адам и Ева, Посейдон и Кассандра, Аполлон и Артемида. После реставрации картины в 1955–1956 гг. на ней проступила еще одна голова и пятая нога между двумя этими фигурами. Нужно полагать, что художник несколько не имел в виду этой новой фигуры и просто не успел внести нужные изменения в композицию. Картина осталась незаконченной.

Реплику античного «Лаокоона» мы находим в еще одной картине — Алессандро Аллори (1535–1607). Влияние маньеризма здесь очевидно.

Влияние шедевра на эстетическую мысль

В 1755 г. Винкельман опубликовал ставший эпохальным в истории осмысления Античности трактат «Размышления о подражании греческим творениям в живописи и скульптуре» (1755). Главным в античном искусстве он считал «благородную простоту и спокойное величие как в позе, так и в выражении». В связи с нашей темой — соотношение литературного источника и пластического его воплощения — примечательна мысль Винкельмана:

«Как глубина морская остается всегда спокойной, как бы ни бушевало море на поверхности, точно так же и изображения греков обнаруживают среди всех страстей их великую и твердую душу. Эта душа видна и в лице Лаокоона, — и не только в лице, даже при самых жестоких его муках. Боль, отражающаяся во всех его мышцах и жилах, боль, которую сам как будто чувствуешь, даже не глядя на лицо и на другие части тела Лаокоона, лишь по его мучительно сведенному животу, эта боль, повторяю, ни в какой мере не искажает ни его лица, ни позы. Лаокоон не испускает того страшного крика, который описывает Вергилий, говоря о своем Лаокооне; характер раскрытия рта не позволяет этого: мы слышим скорее глухой, сдержанный стон. Телесная боль и величие духа с одинаковой силой и гармонией выражены в этом образе».

Мы могли бы процитировать эту мысль именно по трактату Винкельмана, но преднамеренно приводим ее в том виде, как излагает ее другой

ЭЛЬ ГРЕКО
Лаокоон
Ок. 1610
Национальная галерея искусств, Вашингтон



АЛЕССАНДРО АЛЛОРИ
Лаокоон и его сыновья
Конец XVI в.

БЕНЖАМЕН ЗИКС
Зал Лаокоона
Париж. Ок. 1800



замечательный авторитет в эстетике — Готхольд Эфраим Лессинг, поскольку он полемизирует с Винкельманом. Он даже вынес название скульптуры в заголовок своего трактата — «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). В нем он отстаивал более позднее происхождение группы и не прочь был допустить зависимость ее от Вергилия. Лессинг говорит, что различия, замечаемые между описанием Вергилия и группой, объясняются легче и естественнее, если предположить, что скульпторы работали в зависимости от поэта, а не наоборот.

Спор между этими крупнейшими немецкими эстетиками возник, казалось, по частному вопросу: почему в известной скульптурной группе гибнущий жрец Лаокоон изображен издающим не безумный вопль, а приглушенный крик? Винкельман увидел в этом стоическое величие духа — выражение национального характера греков. Лессинг держался другого мнения: суть дела в специфике скульптуры. То, что может выразить повествовательное искусство, не дозволено пластике. У поэта шире диапазон выразительных средств. Это не значит, что поэзия выше живописи и скульптуры. Просто есть различие в предмете и способах изображения. Некоторые поэтические образы не годятся для живописца, и, наоборот, иные картины при попытке передать их стихами или прозой теряют силу воздействия.

Недооцененной в истории осмысления этого античного шедевра до сих пор остается роль Н.М. Карамзина. Его суждения о скульптуре были сформулированы раньше, чем Гёте опубликовал о ней свою глубокую статью. Карамзин, посетивший Италию в 1789 г., писал в своих «Письмах русского путешественника»:

«Надобно удивляться древнему искусству, которое умело влагать душу в мрамор, и прекрасную душу. М* с восхищением говорил нам о Лаокооне: я видел эту группу, один из прекраснейших памятников греческого искусства и, по мнению некоторых, произведение Фидиасова резца. (Карамзин относит скульптурную группу к V в. до н.э., когда творил Фидий; это мнение было распространено во времена Карамзина. — А.М.) Утверждают, что она подала Вергилию мысль к описанию несчастного Лаокоонова конца (очень важное наблюдение причинно-следственной связи скульптуры и поэмы. — А.М.). Смотря на нее, прочитал я несколько раз сие место в бессмертной Энеиде,

которая была у меня в руках... С какою живостью изображена физическая боль в лице терзаемого старца! Как сильно изображена в нем и горесть несчастного родителя, который видит гибель детей своих и не может спасти их! — Фидиас был Поэт».

Гёте посвятил скульптуре отдельную статью «О Лаокооне», опубликованную в № 1 журнала «ПроPILEI» за 1797 год. Суждение об этом шедевре, как, в сущности, и все суждения Гёте об искусстве, очень глубоко и совершенно не устарело.

Гёте не интересует хронология и авторство скульптуры. Все его внимание сосредоточено на психологической стороне драмы и на пластическом ее выражении. Поэт дает восторженный отзыв о скульптуре, находя в ней удовлетворенными все требования, какие только могут быть предъявлены к художественному произведению, вполне совершенному, и которым можно наслаждаться без каких-либо побочных знаний и разъяснений.

За десять лет до опубликования этой своей статьи Гёте посетил Италию и собственными глазами увидел «Лаокоона». Однако когда он писал статью, он, очевидно, сверял свои впечатления с гравюрой (это был обычный способ в то время составить себе впечатление о подлиннике; еще Винкельман настойчиво рекомендовал те или иные гравюры как надежный образ оригиналов), о чем свидетельствуют некоторые его замечания, например, что младший сын только обвит змеей, но не укушен ею. Это не так. При всей тщательности граверы допускали в своих копиях — произвольно, а порой и преднамеренно — неточности и ошибки.

● ● ●

Мы начали наш рассказ о Лаокооне стихами Вергилия. И закончить его хотелось бы тоже стихами — Байрона. В его «Паломничестве Чайльд Гарольда» есть строки (Песнь IV):

И дальше — в Ватикан! Перед тобой
Лаокоон — вершина вдохновенья.
Неколебимость бога пред судьбой,
Любовь отца и смертного мученья —
Все здесь! А змеи — как стальные звенья
Тройной цепи, — не вырвется старик,
Хоть каждый мускул полон напряженья,
Дракон обвил, зажал его, приник,
И все страшнее боль, и все слабее крик.

Перевод с англ. В. Левика

В судьбе ватиканского «Лаокоона» в июле 1798 г. произошел важный поворот. Скульптура была перевезена в Париж по условиям Толентинского договора между Наполеоном Бонапартом и папой римским в качестве контрибуции. В Париже она была помещена в Музей Наполеона (Лувр) и открыта для всеобщего обозрения 9 ноября 1800 года.

От реставраций старых итальянских мастеров было решено отказаться. Восстановленные детали скульптуры были удалены и оставлены в Риме. В Париже был устроен конкурс на новую реставрацию. Никто из скульпторов, однако, не принял в нем участия. И «Лаокоону» восстановили руки, сделанные еще в конце XVII в. французским скульптором Жерардоном, посетившим в свое время Рим.

Как скульптура выглядела в Париже, можно судить по сохранившемуся рисунку одного очевидца — Бенжамена Зикса.

В Ватикан «Лаокоона» вернули англичане в 1816 г. после падения Наполеона.

Елена
КНЯЗЕВА

Рогир ван дер Вейден.

Портрет Антуана Бургундского

Исторический портрет — прекрасный источник для изучения людей, событий и быта прошлого, если этот источник достоверен.

Когда один из последних и лучших портретов Рогир ван дер Вейдена попал в брюссельский музей, считалось, что на нем изображен Карл Смелый, но сомнения оставались, и полотно получило название «Портрет рыцаря ордена Золотого Руна со стрелой». Только в 1893 г. справедливость была восстановлена — на портрете Антуан Бургундский («великий бастард Бургундский», 1430?–1504) — внебрачный сын герцога Филиппа Доброго и Жанны де Пресле. Основанием для идентификации стали несомненные портреты Антуана — на медалях и картине кисти Пьера Кустена, где он выглядит старше, что не мешает заметить сходство.

Вскоре была найдена еще одна версия портрета Антуана кисти Рогир ван дер Вейдена с подписью на наклейке на обороте картины «Карл Смелый». Под наклейкой оказалось изображение эмблемы Антуана Бургундского — барбакан*, с которого падает горящее бревно, и вторая половина его девиза: *«ainsi le veul»*. Такое изображение встречается на полях манускриптов (Антуан был страстным библиофилом), реверсах медалей, портрете Кустена. В хрониках сохранились записи о том, как Антуан выступал под знаком барбакана во время военных кампаний и на турнирах, например на празднестве «Золотого дерева», организованном им самим к бракосочетанию брата Карла с Маргаритой Йоркской.

В 1452 г. Антуан Бургундский был посвящен в рыцари, в 1456 г. — пожалован орденом Золотого Руна**.

Таким он предстает на парадном погрудном портрете со знаком ордена на золотой цепи и стрелой в руке. В рыцарские времена стрела была распространенным мужским атрибутом: военным и церемониальным. В руках Антуана она символизирует его королевский пост в гильдии Св. Себастьяна (стрелков из большого лука) в Брюгге. Оперение стрелы окрашено по местной традиции (каждый город красил оперения по-разному).

Приглядитесь к изображению руки на портрете. Манерность, с которой Антуан держит стрелу, сразу выдает аристократическое происхождение героя, тонко подчеркнутое художником.

Победитель турниров, храбрый воин, коллекционер манускриптов и старинного оружия, Антуан Бургундский служил верой и правдой своему отцу и сводному брату и был таким же любимым сыном Филиппа Доброго, как и Карл Смелый. Несмотря на официальный запрет короля Франции, Антуан пользовался гербом герцогов Бургундских, но с бризурой — узкой перевязью, указывающей на его незаконное рождение. Также им и его потомками была унаследована форма нашламника герцогов Бургундских в виде филина.

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

<http://lariviere.livejournal.com/13317.html>

Материалы к уроку по теме
«Рогир ван дер Вейден» вы найдете
на диске-приложении к № 4/2011



* Барбакан — фортификационное сооружение, предназначенное для защиты входа в крепость. Предшественник бастионов и рavelинов.

** Филипп III Добрый, создавая в Брюгге династический рыцарский орден Золотого Руна (в день свадьбы с инфантой Португалии Изабеллой), старался объединить и преумножить рассеянные владения Бургундской династии.



П. КУСТЕН
Портрет Антуана
Бургундского
1478

Портрет Антуана
Бургундского
1461–1462. Королевский
музей изящных искусств,
Брюссель

П. КУСТЕН
Портрет Антуана
Бургундского
1470-е. Замок Конде,
Шантийи



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
Портрет Карла Смелого,
герцога Бургундского
Около 1460. Музейный центр
Берлин-Далем



Н. ФЬОРЕНТИНО
(СПИНЕЛЛИ)
Медаль в честь
Антуана Бургундского
Вторая половина XV в.



Реверс медали
с эмблемой Антуана
Бургундского

ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ГАЗЕТА
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

Выходит два раза в месяц

РЕДАКЦИЯ

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

НА ОБЛОЖКЕ: РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН.
Святой Лука, рисующий Мадонну. Фрагмент

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ:

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

Газета распространяется
по подписке

Цена свободная
Тираж 5000 экз.
Тел. редакции:
(499) 249-3410
Тел./факс:
(499) 249-3138
E-mail:
artred@1september.ru
Сайт:
art.1september.ru

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № 77-7241 от 12.04.01
в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 13.01.11, фактически 13.01.11
Заказ №
Отпечатано в ОАО «Чеховский полиграфический комбинат»
ул. Полиграфистов, д. 1, Московская область, г. Чехов, 142300

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

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

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



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

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: Артем Соловейчик (генеральный директор)
Коммерческая деятельность: Константин Шмарковский (финансовый директор)
Развитие, IT и координация проектов: Сергей Островский (исполнительный директор)
Реклама и продвижение: Марк Сартан
Мультимедиа, конференции и техническое обеспечение: Павел Кузнецов
Производство: Станислав Савельев
Административно-хозяйственное обеспечение: Андрей Ушков
Педагогический университет: Валерия Арсланьян (ректор)

ГАЗЕТЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

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