

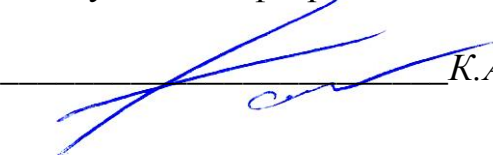
МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тульский государственный университет»

Институт горного дела и строительства
Кафедра «Городского строительства, архитектуры и дизайна»

Утверждено на заседании кафедры
«ГСАиД»
«28» января 2021 г., протокол № 6

Заведующий кафедрой


_____ К.А. Головин

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

**по проведению практических (семинарских) занятий
по дисциплине (модулю)
«История искусств»**

**основной профессиональной образовательной программы
высшего образования – программы бакалавриата**

по направлению подготовки
54.03.01 Дизайн

*с направленностью (профилем)
Дизайн интерьера*

Форма обучения: очная

Идентификационный номер образовательной программы: 540301-02-21

Тула 2021 год

ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ
методических указаний

Разработчик(и):

Королева Светлана Владимировна доц., к.иск.
(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)



(подпись)

Цель и задачи освоения дисциплины (модуля)

Целью освоения дисциплины (модуля) является последовательное ознакомление студентов с основами искусствоведения.

Задачами освоения дисциплины (модуля) являются:

-дать студентам представление, что мировой историко-художественный процесс - сложная сеть взаимных пересечений, влияний, заимствований, обменов, сближений и расхождений, что всякая культура диалогична, и в разных культурах это свойство проявлялось и проявляется в разной степени.

-в ходе обучения студенты должны освоить структуру нового периода в эстетически-художественном развитии человечества, оценивать ее как научный вывод, опирающийся на понимание закономерностей всей прошлой истории культуры и искусства.

Место дисциплины (модуля) в структуре основной профессиональной образовательной программы

Дисциплина (модуль) относится к обязательной части основной профессиональной образовательной программы.

Дисциплина (модуль) изучается в 3, 4, 5, 6 семестрах.

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю)

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, соотнесенных с планируемыми результатами освоения основной профессиональной образовательной программы (формируемыми компетенциями и индикаторами их достижения, установленными в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы, приведён ниже.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

– теоретические основы и логику развития мирового художественного процесса; основные положения и концепции в области теории и истории искусств, художественного анализа и интерпретации предметной среды; имеет представление об истории, современном состоянии и перспективах развития дизайна; значение гуманистических ценностей для сохранения современной цивилизации (код компетенции - ОПК-1, код индикатора ОПК-1.1.);

Уметь:

– рассматривать произведение искусства и дизайна в культурно-историческом контексте, в связи с религиозными, философским и эстетическими идеями конкретного исторического периода; использовать полученные знания по истории искусств в профессиональной деятельности (код компетенции - ОПК-1, код индикатора ОПК-1.2);

Владеть:

–способностью к осмыслению процесса развития материальной культуры и изобразительного искусства в историческом контексте и в связи с общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода; способностью проводить художественно-эстетический анализ, оценку произведения и явлений в современном изобразительном искусстве и художественном творчестве (код компетенции - ОПК-1, код индикатора ОПК-1.3);

Полные наименования компетенций и индикаторов их достижения представлены в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы.

Содержание практических (семинарских) занятий

| № п/п | Темы практических (семинарских) занятий |
|------------------|---|
| 3 семестр | |
| 1 | Догадки и мечтания о первобытном человечестве. Мир мегалитов и мир керамики: две художественные традиции в искусстве доантичной Европы |
| 2 | Искусство Древнего мира. Архитектурные формы античности. |
| 3 | Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера |
| 4 | Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова |
| 5 | Древний Новгород: Прикладное искусство и археология |
| 6 | Коллекция Государственного Исторического музея. Древнерусская культура 9-13 вв. |
| 7 | Коллекция Государственного музея изобразительных искусств: Древний мир и Средневековье |
| 8. | Культура и общество средневековой Европы глазами современников |
| 9. | Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина 13-середина 14 вв. |
| 10. | Византийская мозаика |
| 4 семестр | |
| 1 | Итальянское Возрождение 15-16 вв. Микеланджело: Рисунок в его творчестве |
| 2 | Итальянское Возрождение 15-16 вв. Мир Леонардо, 1452-1519 |
| 3 | Итальянское Возрождение 15-16 вв. Рафаэль |
| 4 | Рисунок мастеров итальянского Возрождения: Очерки истории, теории и практики |
| 5 | Итальянское искусство 16 в. Виньола Джакомо да Бароцци. Правило пяти ордеров архитектуры |
| 6 | Коллекция Государственного Эрмитажа. Итальянская живопись 14-17 вв. |
| 7 | Нидерландский портрет 15 века, его истоки и судьбы |
| 8 | Западноевропейское искусство 17 в. Никола Пуссен |
| 9 | Коллекция Государственного Эрмитажа. Фламандская живопись 17-18 вв. |
| 10 | Коллекция Русского музея. Русское иконописное искусство 14-17 вв. |
| 5 семестр | |
| 1 | Русское искусство 18-19 вв. Лаковая живопись в России 18-19 вв. |
| 2 | Русское искусство 18-19 вв. Дмитрий Григорьевич Левицкий |
| 3 | Русское искусство 18-19 вв. Русская керамика и стекло 18-19 вв. |
| 4 | Русское искусство 18-19 вв. Иван Николаевич Крамской: Жизнь и творчество. 1837-1887 |
| 5 | Пьетро ди Готтардо Гонзага, 1751-1831. Жизнь и творчество |
| 6 | Английское искусство 19 в. Прерафаэлиты |
| 7 | Коллекция Русского музея. Русское искусство 18-19 вв. |
| 8 | Западноевропейское искусство 18-19 вв. в коллекции Тульского областного художественного музея |
| 9 | Русское искусство 18-19 вв. в коллекции Тульского областного художественного музея |
| 10 | Архитектура Тулы 18-19 вв. |
| 6 семестр | |
| 1 | Нидерландское искусство 19 в. Жизнь Ван Гога |
| 2 | Русское искусство 19-20 вв. Михаил Врубель: Жизнь и творчество |
| 3 | Русское искусство 19 в. Иван Шишкин |
| 4 | Русское искусство 19-20 вв. Дейнека, 1899-1969 |
| 5 | Искусство 19-20 вв. Марк Шагал |
| 6 | Русское искусство 19-20 вв. Филипп Андреевич Малявин. 1869-1940 |
| 7 | Коллекций Государственной Третьяковской галереи: Русское искусство 19- 20 вв. |
| 8 | Русское искусство 20 в. От конструктивизма до сюрреализма |
| 9 | Современное искусство: Памятники Северного Кавказа: Автономные республики и Ставропольский край |
| 10 | Русское искусство 20-21 вв. Илья Глазунов: Художник и время |

Работа по изучению тем практических (семинарских) занятий

3 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Догадки и мечтания о первобытном человечестве.

Мир мегалитов и мир керамики: две художественные традиции в искусстве доантичной Европы»

Общие сведения

Понятие «Древний Восток» давно и прочно вошло в арсенал науки. Со времен африканских походов Наполеона, с 40-х гг. XIX в., когда Эмиль Ботта начал копать холм у поселения Хорсабад, написано бесчисленное количество книг и статей по древнеегипетскому и переднеазиатскому изобразительному творчеству. В отечественных и зарубежных историях искусств изложение начинается чаще всего с долины Нила и Месопотамии. Все, что предшествует IV— III тысячелетиям до н. э., характеризуется как первобытная стадия и выносится «за такт». Однако уже в 80-е гг. прошлого века мир узнает о пещерной живописи Франко-Кантабрии. Далее следует открытие и изучение мезолита, нового каменного века, энеолита. Постепенно выясняется, что к «доистории» относится гораздо больший временной промежуток, чем тот, который по установившейся периодизации входит в «историю». Более того — наряду с существованием «Древнего Востока» открывается и существование «Древнего Запада», проявившегося не только в своей географической принадлежности, но и в стилистическом своеобразии столь же рано, если не раньше Востока. Во всяком случае, художественные памятники, которые служат одним из главных свидетельств духовной эволюции дописьменной эпохи, доносят до нас две четко выраженные изобразительные концепции. Как современные лингвисты выделяют обособленные ветви и праветви древних языков, так, пользуясь инструментом искусствоведческого анализа, мы можем локализовать корневые, основополагающие стилистические течения. Они закладывают фундамент европейской культуры вплоть до античного периода, их влияние прослеживается в средневековой Европе и в Европе Нового времени. Не прямые и внешние воздействия, хотя их присутствие и значение также нельзя отрицать, а одновременное сосуществование, внутреннее взаимовлияние и взаимоотталкивание противоположных творческих систем определяют сущность отношений Востока и Запада. Невозможно во всей полноте понять одну систему, не соприкоснувшись с другой. Известный английский археолог Гордон Чайлд, начав с доисторической Британии, приходит к изучению раннего Переднего Востока и Египта. А поиски корней искусства Малой Азии, Месопотамии, Эгеиды уводят в западноевропейскую предысторию. При этом необходимо учесть, что на древнейших стадиях (эпоха камня и бронзы) в цельные стилистические районы объединены огромные территории. На Западе к центральному ядру Франции, Испании, Италии и Британских островов примыкает значительная часть Средней и Северной Европы и Африканский материк. В восточный комплекс входят Передняя Азия, Эгейские острова, Юго-Восточная Европа и Балканский полуостров. Лишь постепенно, как бы стягивая, концентрируя силы, культурное развитие консолидируется в рамках Средиземноморья. Оно создает на античном этапе антитезу «эллинского — варварского» и «римского — варварского» с тем, чтобы потом, в эпоху позднего Рима и раннего христианства, вновь устремиться на некогда родственные земли и вовлечь их в формирование новых духовных ценностей. Перед нами предстают два колоссальных ареала древнейшего изобразительного творчества, определившие направленность европейской художественной эволюции на тысячелетия вперед. Влияние искусства палеолита оказывается здесь огромным, хотя ни строй мыслей и образов, ни стилистика пещерной живописи не похожи ни на что последующее, не имеют прямых наследников и продолжателей. Мироощущение первобытного человека, его система ценностей и координат, — все настолько разнится с нами, что каждая попытка проникнуть в их глубины

оборачивается неадекватным переводом грандиозного и целостного подлинника. За гранью нашей истории, в «метаисторическом» пространстве, зарождается и проходит свой путь это «метаискусство». Но оно закладывает основы будущей культуры, служит своеобразным генофондом. Из него черпают не только прямые его продолжатели — создатели западноевропейской мегалитики. Многие открытия франко-кантабрийских мастеров живут также в энеолите Передней Азии и Юго-Восточной Европы. Не затрагивая всей полноты проблем творчества каменного века, мы остановимся лишь на тех его аспектах, которые необходимы для нашего дальнейшего исследования.

Искусство «больших камней», наследующее франко-кантабрийской цивилизации, превращающее обработанный человеком камень из микролита в макролит, в гигантское подобие нерукотворных природных нагромождений, наследует и «всемирную» масштабность палеолитической культуры. Мегалитическое мышление не замыкается только в пределах Европы. Мегалиты есть и в Полинезии, и в Индии, и в Японии, и в Беринговом море, и в Америке. При этом районы, в которых возникают памятники особой значимости, либо расположены по побережьям океанов и морей, либо так или иначе с ними связаны. Существует специальная литература, доказывающая распространение мегалитических изобразительных идей по морским путям³⁶⁵. Это очень возможно, если вспомнить, какими первоклассными мореходами были строители «больших камней». Но, видимо, дело здесь не только в заимствовании идей, но и в традициях территорий, хранящих неразрывную связь с палео- и мезолитическими культурными пластами. Здесь есть даже такие точные совпадения, которые могут указывать на еще не прослеженные закономерности развития. Так, приатлантические области, близкие к местам существования пещерных комплексов, становятся центрами западноевропейской мегалитики. А огромные территории Средней и Восточной Европы и Сибири, давшие в кроманьонскую эпоху высокие образцы стояночного искусства, и в III—II тысячелетиях до н. э. порождают искусство, более тяготеющее к вещи. Чистого мира керамики нет в истории древнего художественного творчества? Почему же, он есть. Это Малая Азия времени Чатал-Хююка и Хаджилара. Это Месопотамия, как ранняя, энеолитическая, так и наследующая ей, шумерская. Это Элам и Иран эпохи позднего неолита. Это Юго-Восточная Европа, мир балкано-дунайских и трипольских гончарных изделий и малой пластики. И это, конечно же, Крит II тысячелетия до н. э., «керамическое» цветение которого затмевает все другие многослойные его проявления. Но ведь все это — такая малость по сравнению со «всемирностью» каменных художественных традиций? Да, во всемирном масштабе эта территория невелика. Более того — она уникальна. Существенна именно уникальность, неповторимость этого замкнутого и сравнительно небольшого географического пространства с его теплым климатом и в основном соразмерной человеку природой. Именно данные районы оказываются той «лабораторией», в которой рождаются важнейшие явления будущей европейской цивилизации. Такова сила сублимации орнаментального мышления — значительное осознается и совершается в малом, будь то поверхность глиняной чаши или реальная пространственная среда. Представленная картина оказывается неполной и еще без одного художественного района — без культуры Египта, близость которого к судьбам мира мегалитов и мира керамики несомненна.

В Африке возникает мегалитическое творчество, но благодаря особым условиям оно приобретает несколько иные, чем в Европе, черты.

На рубеже IV—III тысячелетий до н. э., когда в Испании и Франции появляются ранние мегалитические погребения, в Месопотамии и Египте начинают складываться первые в истории человечества государства. В то время как в других частях Африки продолжается искусство наскальной живописи (в некоторых частях материка оно сохраняется вплоть до XX в. н. э.), на берегах Нила создаются новые социальные и художественные формы. Но в путях сложения египетской изобразительной культуры просматривается глубинная связь с породившей ее африканской почвой. Прежде всего в додинастическом Египте нет цельной системы расписной керамики как основного выразителя мировоззренческих устремлений эпохи. Неорнаментированные изделия характерны для всего североафриканского массива, для Сахары и Судана. Часть гончарной нильской продукции — колоковидные кубки тасийского периода,

посуда поселений Меримде — вообще близка керамике неолитической Европы от Иберийского полуострова до Британских островов.

Ранняя египетская керамика происходит от совершенно иного корня, чем керамика Малой Азии, Месопотамии, Персии. Гончарная традиция на берегах Нила ведет свою родословную из того же источника, что и египетская иероглифика, в надписях на камне так никогда и не проделавшая пути от изображения к знаку, так и оставшаяся «картинкой», написанной или выбитой на поверхности стелы или пилона. Не случайно в Египте широкое распространение получает производство каменных сосудов, невозможное для переднеазиатского региона не только из-за отсутствия необходимого материала, но и по совершенно иному способу художественного мышления. Позднейшее бытование каменных ваз на Крите, в центре эгейской керамической культуры, красноречиво свидетельствует об испытанном Миноей египетском влиянии.

В логике становления изобразительного творчества Египта происходит свой переход от петроглифики к мегалитическому искусству. Монументальность и неподвижность архитектуры и скульптуры долины Нила начала III тысячелетия до н. э. непосредственно иллюстрирует значение термина «мегалит» — «большой камень». Сама идея вместилища смерти — пирамиды, поразившая воображение древних и в течение всех последующих тысячелетий служившая символом древнеегипетской культуры, могла родиться только из представления о священной горе, о гигантском валуне-фетише. Нерасчлененность объема пирамиды, почти полное отсутствие внутреннего пространства делает тесную и маленькую камеру — замурованный ящик — подобной европейским дольменным или цистовым захоронениям.

Причастность архитектурного построения гробниц Хуфу, Хафра, Менкаура астрономическим культам перекликается с назначением и устройством кромлехов Западной Европы, и прежде всего — британского Стоунхенджа. О Стоунхендже напоминает и заупокойный храм фараона Хефрена в Гизе. Каменные столбы с положенными на них каменными балками — это конструкция главного круга английского кромлеха, его трилитов. Да и вообще любая дверь любой погребальной камеры или святилища Древнего царства — два косяка-блока с лежащей на них плитой — является вариацией все того же трилитного мотива. Мысль о сакральной ценности отдельно стоящего камня реализуется в излюбленной форме менгира-obeliska, начиная с солнечных храмов времени V—VI династий. Стена доминирует над чуть выступающим или врезанным рельефом. Гранитный, песчаниковый, obsидиановый блок главенствует над появившейся из него статуей, которая продолжает быть скованной этим блоком в своей строгой фронтальности, с прижатыми к бокам руками и сдвинутыми ногами. Здесь также исключен всякий порыв, всякое движение, душевное и телесное. Несмотря на тесные контакты с переднеазиатским миром, искусство Нильской долины сохраняет свойственное мегалитическому художественному кругу восприятие жизни как неорганической, неподвижной, каменной природы.

Контрольные вопросы:

1. В каких европейских странах развивалась мегалитическая культура?
2. Проанализируйте связь мегалитической культуры со строительством пирамид в Древнем Египте
3. Охарактеризуйте древнеегипетское керамическое искусство

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Искусство Древнего мира. Архитектурные формы античности»

Общие сведения

Для античной культуры характерна удивительная гармония человека и природы. Именно эта гармония давала древним грекам ощущение свободы, во многом определившей уникальность всей греческой культуры. Свою роль здесь сыграли многие факторы, в том числе, и природные.

Римский менталитет значительно отличался от греческого. Если греки были изумительно одаренным народом в области художественного и научного творчества, то римляне, как они сами признавали, имели наибольшие способности к практической деятельности. Очень образно и точно это подметил Цицерон, сказав, что греки изучали геометрию, чтобы познавать мир, а римляне — чтобы

измерять земельные участки. Эта главная черта римского склада характера наложила отпечаток на всю римскую культуру.

Но главное, что объединяет греческую и римскую культуры, заключалось в том, что отправной точкой и объектом всей античной культуры является человек, связанный с миром в единое целое. Явные черты этого мироощущения несет в себе и архитектура и пластические искусства античности.

Архитектура Древней Греции тесно связана с философией, ибо в ее основе, как и в основе древнегреческого искусства, лежали представления о силе и красоте человека, находившегося в тесном единстве и гармоническом равновесии с окружающей природной и социальной средой. А поскольку в античной Греции получила большое развитие общественная жизнь, то архитектура и искусство носили ярко выраженный социальный характер.

Наследие древнегреческой архитектуры лежит в основе всего последующего развития мирового зодчества и связанного с ним монументального искусства. Причины такого устойчивого воздействия греческой архитектуры заключаются в объективных ее качествах: простоте, правдивости, ясности композиций, гармоничности и пропорциональности общих форм и всех частей, в пластичности органичной связи архитектуры и скульптуры, в тесном единстве архитектурно-эстетических и конструктивно-тектонических элементов сооружений.

В архитектуре существенных результатов достигли и римляне. Активно культивируя греческие ордера, они привносили в них новшества, модернизировали их. Так, дорический ордер был несколько видоизменен, утяжелён, что позволило исследователям говорить о появлении нового ордера -тосканского. То же самое произошло и с коринфским ордером. Римские мастера над его капителью добавили ионический эхин и подушку с волютами, создав так называемый композитный ордер. В архитектурных сооружениях римляне активно использовали полуколонны и арки, предпочитали трёхстороннюю колоннаду, т. н. псевдопериптер. В отличие от греческой архитектуры, римская была более прагматичной. Известный римский зодчий Витрувий, сформулировавший три основных требования к архитектуре, на первое место поставил пользу, затем прочность и красоту. Греки же краеугольным камнем считали красоту. Римляне любили богатое убранство и пышную отделку зданий. Они уделяли большое внимание не только строительству храмов, театров и зданий общественно-политического назначения, для них важное значение имели и жилые дома, и виллы, и термы (бани), и мосты, и акведуки (водоводы), и дороги, и многое другое. Своеобразие архитектуры римлян также состоит в том, что они предпочитали строить на равнине и в низинах, а не на возвышенностях, как греки.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Древней Греции
2. Охарактеризуйте искусство Древнего Рима
3. В чем особенности архитектурных форм Древней Греции
4. В чем особенности архитектурных форм Древнего Рима

Практическое (семинарское) занятие № 3.

Тема: «Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера»

Общие сведения

Первые кирпичные храмы на Севере, «идеже в той земле от начала миру ничтоже бывало каменного от храмов, понеже земля удалела», появляются только в конце XV века. Это соборы на Вологодской земле — Спасо-Каменного монастыря на острове Кубенского озера (взорван в 1930-е), Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря и, наконец, Успенский Кирилло-Белозерского монастыря. Первый был возведен удельным князем Андреем Меньшим, братом царя Ивана III, второй — бывшим ростовским архиепископом Иосафом, третий — на монастырские средства. Все три собора располагались на главной дороге, ведущей к Белому морю из Москвы через Ростов Великий и Вологду.

Для их строительства были приглашены каменщики из Ростова Великого, так как перечисленные монастыри входили тогда в его епархию. Даже имя подмастерья, артель которого возводила Успенский собор, указывает на его происхождение — Прохор Ростовец. Тем не менее кирпич для строительства первого собора изготавливали в Твери, а белый

камень, применявшийся только для декора, везли из-под Твери — от Старицы, с берега Волги.

Архитектура этих трех храмов почти прямо следует той, что известна нам по памятникам эпохи великокняжеской Москвы. Первые два собора — крестовокупольные, четырехстолпные, трехапсидные, стоящие на высоких подцерковьях, с трехчастным делением фасадов лопатками, и завершающиеся тремя ярусами кокошников, которые венчают большая глава в центре и малая над юго-восточным углом. Ферапонтовский собор с трех сторон окружает галерея. Лишь Успенский не имеет подцерковья, отчего по сравнению с другими храмами кажется более приземистым.

С московскими храмами северные соборы роднила не только общность типов, но и техника кладки (сочетание кирпича и белого камня), применение подпружных арок, использование орнаментальных поясов из поребрика, бегунца, впадин и терракотовых плиток (в ферапонтовском соборе такой декор сплошь покрывает западные закомары). К сказанному надо добавить ярусы кокошников, поднимающиеся над закомарами, утопленные в стену перспективные порталы с килевидными завершениями.

Другая группа кирпичных построек, относящаяся уже к следующему столетию, знаменует собой появление нового типа монастырских зданий: трапезных палат, объединенных с небольшими храмами.

Начало каменному строительству XVI в. положила церковь Введения, построенная в древнейшей части Кирилло-Белозерского монастыря. Ее восточный фасад трехгранный, напоминает алтарные прирубы в деревянных церквях, а лопатки, «ломающиеся» на гранях, похожи на аналогичные формы в столпообразных храмах Москвы той же эпохи. К церкви примыкает одностолпная трапезная, по своим размерам уступая лишь соловецкой, построенной тридцатью годами позднее. Их осевое взаиморасположение повторили аналогичные комплексы XVI в. в Ферапонтовом, Кирилло-Белозерском и Спасо-Прилуцком монастырях под Вологдой.

Небольшую обособленную группу всего из двух храмов XVI в. составляют Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря, возведенный по программе настоятеля — будущего митрополита Филиппа, и Благовещенский в Сольвычегодске, заложенный знаменитым промышленником Аникой Строгановым. Их пятиглавие, как и в рассмотренных выше храмах, происходит от общерусского кафедрала — Успенского собора. Но в то же время они существенно отличаются от образца хотя бы своим двухстолпием, возникшим в результате появления к тому времени высокого иконостаса, полностью закрывшего восточные столпы, которые здесь превратились в стену. Это, в свою очередь, определило и необычное развитие основного объема по поперечной оси север — юг. Потому-то боковые фасады тут расчленены только на два прясла. Оба собора имеют высокий подклет, а сольвычегодский к тому же окружен двухэтажной галереей, а паперть соловецкого собора соединена переходами с трапезной церковью Успения Богородицы.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте храмовое строительство русского севера средневекового периода
2. Перечислите соборы русского севера средневекового периода
3. Охарактеризуйте архитектурные и стилистические особенности Спасо-Каменного монастыря на острове Кубенского озера, Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря и Успенский Кирилло-Белозерского монастыря

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова»

Общие сведения

Псков — один из самых древних русских городов (город был основан в 903 году), с которым связана вся истории России, от самых ее истоков. Его 1100-летие — дата, дающая толчок воображению, пробуждающая желание мысленно проникнуть в глубь веков,

заставляющая задуматься о судьбах страны. Она впечатляет тем более, что сохранились письменные документы, а также памятники архитектуры и живописи, которые являются не только произведениями искусства, но живыми свидетелями и прямыми участниками этой истории.

Историческая судьба Пскова и Псковской земли в значительной мере была определена особым географическим положением города. Он стоит на берегу большой реки Великой, недалеко от впадения ее в Псковское озеро, по которому можно пройти в соседнее Чудское озеро, а затем по вытекающей из него реке Нарве в Балтийское море. Место это было заселено издревле. Высокий мыс в месте слияния Великой с рекой Псковой был как бы самой природой предназначен для сооружения здесь надежно укрепленного поселения, а затем и крепости, получившей название Кром. По легенде, в IX веке Псковская земля была дана во владение Трувору — брату основателя Киевской Руси Рюрика. И поныне недалеко от Пскова сохраняется местность, называемая Труворово городище.

В отличие от других крупных русских городов — Чернигова, Новгорода, Полоцка, Суздаля, Смоленска, которые уже в XI–XII веках были столицами отдельных русских княжеств и земель, Псков долгое время оставался городом-крепостью, занимавшим стратегически важное место на западном рубеже Киевской Руси, а с конца XI века, со времени ее разделения на уделы, Новгородской республики. Хотя пограничное положение Пскова создавало условия для взаимовыгодной торговли с племенами и народами, населявшими Прибалтику, их отношения друг с другом постоянно осложнялись из-за территориальных претензий, которые периодически перерастали в военные столкновения. Наиболее серьезными были конфликты с немецкими рыцарями Тевтонского и Ливонского орденов, с конца XII века владычествовавших в этом краю. Одна из попыток захватить Псков, предпринятая ими в 1240 году, увенчалась успехом. Только в начале 1242 года войско новгородского князя Александра Невского освободило город.

Ансамбль Псковского кремля. Крепостные стены в Пскове начали строить в XIII веке, чтобы защитить город от немецких, ливонских и литовских захватчиков. Одной из первых в летописях упоминалась «Перси», или Довмونتова стена. Ее толщина доходила до шести метров. У стен был сооружен захаб — специальный узкий коридор для защиты внешних ворот.

В течение последующих трех столетий появились и другие сооружения. Они объединились в одну защищенную территорию — Псковский кремль, который здесь называют Кромом. К XVI веку по его периметру было сооружено 37 башен, между собой они соединялись настенными и подземными переходами. В эти годы у стен высились 17 церквей, многие из которых снесли спустя столетие.

Спасо-Преображенский Мирожский монастырь. Древнейший на территории Псковской земли ансамбль монументальной живописи — фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря — был создан по заказу новгородского архиепископа Нифонта в конце 1130-х — начале 1140-х годов, когда Псков еще всецело зависел от Новгорода и делал первые попытки добиться самостоятельности. Однако роспись храма осуществляли не новгородские, а греческие мастера, приведенные, как можно думать, из Киева. Видимо, только они могли воплотить сложную идейную программу стенописи, замысел которой связан с проповедью христианства среди населения Псковской земли, в ту пору в большей части еще языческого, с задачей изъяснения Евангелия, основных догматов православия и смысла церковных таинств.

Поганкины палаты — самое крупное светское сооружение Древней Руси, которое сохранилось до наших дней. По площади оно занимает целый квартал, а самый высокий корпус выстроен в четыре этажа. Название здание получило по фамилии своего владельца — купца Сергея Поганкина. На верхних этажах проживали сами Поганкины, на нижних размещались хозяйственные помещения и торговые лавки, а в подвалах находился склад. В 1711 году, когда умер последний представитель рода Поганкиных, палаты передали церкви.

Храм Георгия Победоносца со Взвоза построили в 1494 году. Взвозами раньше называли деревянные настилы, которые соединяли пристань с высокой частью берега.

Здание с небольшими окнами покрывала четырехскатная крыша, которую венчала маленькая главка. Основание купола украшал ряд кокошников, фигурный пояс и изразцы с мифологическими животными и птицами.

Храм Василия Великого на Горке в Пскове. Первый храм Василия Великого построили из дерева в XIV веке. Он располагался на холме у ручья Зрачка. Через 100 лет на месте обветшавшего здания появилось каменное, из известняка. Внешне храм напоминал домонгольские новгородские церкви: его венчал купол на высоком барабане, а к крыше понимались по три высоких арки — апсиды. Внутри церковь расписали псковские мастера, здесь же была создана и Тихвинская икона Божией Матери. Перед алтарем установили резной иконостас. В конце XV — начале XVI века к зданию пристроили окружную галерею и приделы. В конце следующего столетия храм пришел в упадок. Его передали Крыпецкому монастырю, службы здесь проходили только один раз в год — на Пасху.

Эталонным произведением псковской иконописи XV века, эпохи ее высшего расцвета, по праву считают «Собор Богоматери» (ГТГ). Икона иллюстрирует песнопение праздника, посвященного Богоматери, который отмечается на следующий день после Рождества Христова. Сцену благодарения Богоматери, приносимого «соборно» (т.е. совместно) ангелами и людьми, приходящими к ее трону с дарами, художник представил как таинство явления миру новой, только что взошедшей звезды — Христа. В этой иконе в полной мере проявились такие черты местной «школы» как: своевольная стихия света и цвета, любовь к диссонансам, неожиданные изменения ритма, нарушение архитектоники целого, которую особо ценили иконописцы Новгорода.

В начале XVI века Псков утрачивает свою политическую независимость и входит в состав Московской Руси. Москвичи начали чинить свои порядки. Был снят и вывезен в Москву вечевой колокол, из города выселены 300 семей коренной псковской знати, их земли были отданы переведенным сюда на жительство московским купцам и дворянам.

После присоединения Пскова к Москве влияние столичного искусства и вкусов новых заказчиков проявилось не скоро.

Контрольные вопросы:

1. В каком году был основан Псков?
2. В чем заключается особенность географического расположения Пскова?
3. Почему Псков долгое время был городом – крепостью?
4. Расскажите про ансамбль Псковского кремля.
5. Расскажите о иконе псковской школы «Собор Богоматери»

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Древний Новгород: Прикладное искусство и археология»

Общие сведения

Официальной датой возникновения Новгорода принято считать 859 год; при этом основываются на поздней Никоновской летописи (составлена в XVI веке; сведений о закладке или строительстве Новгорода под этой датой в данном источнике нет). При этом в самой летописи не сказано об основании города именно в этот год, однако под годом 6367 (859 год) приводится запись о смерти Гостомысла, новгородского старейшины, что никак не может признаваться датой возникновения Новгорода. Автором официальной даты основания города стал историк М. Н. Тихомиров, выступивший с докладом на научной конференции в Новгороде накануне 1959 года, что позволило отметить в тот год 1100-летие Новгорода.

Новгород возник на плотных глинистых почвах, не впитывающих воды дождей, паводков и талого снега. Влага до предела насыщала его культурный слой, медленно сочаась в Волхов и препятствуя проникновению воздуха. Поэтому в культурном слое Новгорода не было условий для

развития микроорганизмов, вызывающих процессы разрушения органических материалов, а металлические предметы в нем покрывались лишь поверхностной пленкой коррозии, предохранявшей их от дальнейшего разложения.

Это значит, что в новгородской почве ожидают своего открытия остатки всего, что некогда было сделано руками человека и служило ему: нижние венцы домов и пограничные частоколы усадеб, уличные и дворовые мостовые настилы, системы дренажа и фортификационные конструкции, домашняя утварь и сельскохозяйственный инвентарь, инструменты ремесленников и продукты их производства, оружие мужчин и украшения женщин, остатки одежд и детали конского убора.

Дерево в Древней Руси было основным и наиболее массовым поделочным материалом. Из дерева строились жилища и крепостные сооружения, делались мебель и домашняя утварь, посуда и инструменты, корабли и машины и многое другое. В большинстве этих изделий и сооружений утилитарная целесообразность сочеталась с красотой.

Новгородцы покрывали резным орнаментом и придавали художественную форму почти каждому творению своих рук - от детской игрушки до строгого намогильного креста. Дерево являлось наиболее податливым материалом для художественной обработки. Видовой состав древесины был довольно широк: сосна и ель, ясень и липа, лиственница и дуб, береза и можжевельник, яблоня и самшит и другие породы. Искусство резьбы по дереву, тесно связанное с повседневной жизнью, в ту пору было наиболее массовым видом художественного творчества, доступным каждому человеку. И взрослый и подросток, свободно владея ножом и резцом, могли умело обработать кусок дерева. Резчик был одновременно и творцом и исполнителем, а кроме того, и довольно часто, и потребителем своего произведения. Наиболее массовым, ярким и орнаментальным прикладное искусство из дерева было в ранний период новгородской истории в X - XII веках. Украшая свой дом, утварь, посуду, корабли, сани и многое другое, новгородцы одновременно поэтически воспевали природу и создавали предметы, которые защитили бы их от духов зла и демонов и леших и другой "нечистой силы", поскольку ими был наполнен, как они считали, весь окружающий мир.

Наиболее излюбленным декором являлись "звериный" и растительный орнаменты с плавными узорами лент бесконечной плетенки. Позже, в XIII - XIV веках, в связи с развитием товарности ремесла и распространением христианства, искусство языческой орнаментации приходит в некоторый упадок. В резьбе по дереву начинают превалировать элементы геометрического орнамента. Основой всех видов резьбы по дереву служила так или иначе выраженная система выемок в глубь материала. Резец четко очерчивал на поверхности тонкий контур изображения, прокладывая по дереву узкую двухгранную канавку - порезку. Другим приемом орнаментики была плоскорельефная резьба: дерево между узорами выбиралось, в силу чего фон понижался, а границы рельефного рисунка немного сглаживались. Достаточно распространенной была и трехгранно-выемчатая резьба, а также прорезь, чаще всего применявшаяся в архитектурном декоре. В украшении ковшей, ложек, разной посуды чаще всего применялась объемно-рельефная резьба.

Грамоты берестяные - письма и записки на березовой коре. Первая берестяная грамота была найдена в Новгороде 26 июля 1951 года. На сегодняшний день в Новгороде найдено 753 грамоты. Берестяные грамоты образовали прочный мост между специфическими источниками археологии и традиционным кругом письменных источников, дав возможность судить об уровне городской культуры по письмам и запискам, полученным или написанным самими жителями изучаемых в процессе раскопок древних усадеб. Многие из этих усадеб утратили, казалось бы, неизбежную анонимность и обрели своих былых владельцев, порой хорошо известных по летописным сообщениям.

Древнейшая из обнаруженных в Новгороде берестяных грамот относится к первой половине XI века, самая поздняя к середине XV века, когда на смену бересте пришла широко распространившаяся бумага. Тексты берестяных писем выдавливались с помощью специального инструмента - "стилоса" (по-древнерусски "писало"), изготовленного из железа, бронзы или кости. Противоположный острiu конец писала оформлялся для писания по воску на деревянных дощечках - церах (лопаточкой стирали написанное по воску). На восковых дощечках маленькие новгородцы выполняли и первые уроки овладения грамотой.

Широкое распространение берестяное письмо получает с XII века. В числе найденных берестяных грамот письма-распоряжения феодалов зависимым от них людям, крестьянские жалобы, донесения сельских старост, черновики завещаний, хозяйственные и ростовщические записи, сообщения политического и военного характера, школярская шутка, частные письма разнообразного бытового содержания, ученические упражнения, судебные документы. Разнообразие почерков

берестяных грамот, частная переписка, эмоциональный характер многих писем, надписи на различных предметах, сделанные с целью их узнавания, многочисленные писала, дощечки (церы) для обучения письму свидетельствуют, что кроме профессиональных книжников и писцов, грамоте обучались почти все слои населения.

Берестяных грамот, датированных XI в. и рубежом XI - XII в. найдено уже 27 и число их ежегодно увеличивается.

Бытовое содержание писем на бересте отразилось и на особенностях их языка - он близок к живой разговорной речи. Благодаря этому они открыли ученым новые слова, выражения, мысли и способы их высказывать. Лингвистический анализ берестяных грамот из Новгорода (особенно раннего периода) выявил существование древненовгородского диалекта, характерной чертой которого является наличие многих признаков, связывающих его с западнославянскими языками (преимущественно с севернолихитскими). Это открытие заставило историков по-новому рассмотреть проблему происхождения Древнерусского государства, а лингвистов - историю русского языка.

Контрольные вопросы:

1. Назовите дату основания Новгорода
2. Особенности археологических находок новгородской земли
3. Охарактеризуйте прикладное искусство Новгорода
4. Какое значение в прикладном искусстве Новгорода имело дерево
5. Расскажите про берестяные изделия древнего Новгорода

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Коллекция Государственного Исторического музея. Древнерусская культура 9-13 вв.»

Общие сведения

Древняя Русь в IX - сер. XIII вв. Период образования древнерусского государства, традиционно ведущий отсчет от 862 г. — года призвания на княжение Рюрика — до монгольского нашествия на Русь в 1238 г. В эту эпоху было принято христианство, сложилась первая русская правящая династия - Рюриковичи, развивались градостроительство, военное дело, ремесло. История Древней Руси в Историческом музее представлена богатейшей коллекцией экспонатов.

В основу оформления зала Исторического музея легла белокаменная резьба стен Георгиевского собора, построенного в 1234 г. в городе Юрьеве Польском. В пространстве декоративного портала размещены подлинные детали убранства храмов, представляющие древнерусское зодчество.

Большой раздел экспозиции посвящен прикладному искусству. Древнерусские клады, в состав которых входят украшения княжеско-боярского женского убора, происходят из крупнейших центров Древней Руси XI–XIII вв. – Киева, Владимира, Чернигова. Во время монгольского нашествия жители городов прятали ценные вещи, закапывая их в землю, замуровывая в стены церквей. Вернуться за ними удалось не всем. Так в руки археологов попали бесценные сокровища древнерусской культуры, яркие свидетельства безграничного таланта мастеров той эпохи.

Замечательны трехбусинные височные кольца. Вытягивая золотую или серебряную проволоку толщиной в человеческий волос, мастер скручивал (скал) несколько драгоценных ниточек в изящный объемный узор.

Особенно красивы большие серебряные колты из урочища Святое Озеро Черниговской земли. На цепочках-ряснах или лентах они подвешивались у висков к головному убору и, покачиваясь при движении, издавали аромат.

Особого мастерства требовала техника перегородчатой эмали. На золотую поверхность напаивали контуры рисунка тончайшей золотой проволочкой или пластинкой в форме желобка. В образовавшиеся ячейки засыпали стеклянный порошок – эмаль. При нагреве эмаль прочно соединялась с поверхностью изделия. Для получения того или иного цвета требовалась своя температура нагрева. Эмальерное дело было вершиной древнего прикладного искусства, овладение им свидетельствовало о высочайшем уровне мастерства.

В экспозиции размещены образцы мелкой пластики, получившей широкое распространение на Руси. Нательные кресты и иконки, которые люди носили с собой, сделаны из самых разнообразных материалов – дерева, шифера, разных сортов поделочного камня, янтаря. Каждая из этих вещей поражает тонкостью работы, изяществом, изысканным вкусом.

В зале демонстрируются фрагменты смальты, кусочки цветного стекла, которые использовались при создании монументальной настенной мозаики. Уникальная фреска XII в. из Переяславля Залесского «Сошествие во ад» в нише декоративного портала – один из древнейших образцов этого вида искусства на Руси.

Здесь же представлены великолепные произведения бронзолитейного дела – две арки из церкви во Вщиже. На одной из них хорошо читается надпись: «Господи, помози рабу своему Конст...». Арки исполнены в сложной технике литья по восковой модели, которую русские мастера применяли для изготовления высокохудожественных изделий. Весьма часты находки голосников – глиняных емкостей, которые монтировались в стены храмов для улучшения акустики.

В музейной экспозиции также представлен лекальный кирпич из Вщижа. Удивительно живописно выглядели стены соборов Южной Руси, украшенные фигурным кирпичом. В Северо-Восточной Руси возводили великолепные белокаменные храмы, стены которых сплошь покрывались изящной резьбой. Образцы этой резьбы представлены капителями колонн внешнего убранства Успенского собора во Владимире постройки Андрея Боголюбского.

Особого внимания заслуживает голова мужчины – деталь высокого белокаменного рельефа одного из рязанских храмов. Несмотря на неполную сохранность, скульптура не утратила выразительности.

В зале экспонируется уникальный памятник XIII в. из Новгорода – резное деревянное тябло (доска) алтарной преграды. Оно располагалось над Царскими вратами. На тябле изображен Деисус. Главное место в композиции отведено фигуре Иисуса Христа, справа и слева – обращенные к Спасителю в молитвенной позе фигуры Богородицы и Иоанна Крестителя. Этот памятник – один из древнейших образцов деревянной резьбы.

В музее представлены памятники древнерусской книжности и литературы. В короткий срок, прошедший со времени принятия христианства, Русь освоила все жанровое разнообразие литературы Средневековья. В витрине размещена переводная литература, летописание, произведения торжественные и учительные, богослужебные книги, жития святых, хождения, христианская энциклопедическая литература. Хроника Георгия Амартола XI в. легла в основу начальной части «Повести временных лет». «Шестоднев» Георгия Писиды, написанный в XII в., – одна из многочисленных средневековых энциклопедий, раскрывающих перед любопытствующим взором величественную картину мироздания.

Особый интерес представляют произведения оригинальные, возникшие на русской почве, написанные русскими авторами. Проповеди первого русского митрополита Иллариона (XI в.), епископа Кирилла Туровского (XII в.) являются лучшими образцами литературного древнерусского языка. «Хождение» игумена Даниила, описывающее путешествие русского монаха в Святую землю, «Слово Даниила Заточника», восхваляющее службу при дворе великого князя, пережили своих авторов и свое время.

Русские мастера добились больших успехов в искусстве оформления книги. Как хранилище бесценного сокровища – знания книга богато украшалась. В разделе выставлены образцы книжного искусства – прекрасно выделанный пергамен страниц, яркие киношные заставки, книжные миниатюры, по изысканности и великолепию не уступавшие произведениям эмальерного искусства.

«О светло светлая и прекрасно украшенная Русская земля, всякими красотами преисполненная еси...» – так писал о Руси автор неоконченной поэмы «Слово о погибели Русской земли», живший в XIII в. Это время называют «золотым веком русской истории», временем ее наивысшего расцвета, прерванным монгольским завоеванием в середине XIII в.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте древнерусское искусство 9-13 вв.
2. Охарактеризуйте предмету прикладного искусства, представленные в экспозиции 9-13 вв. Государственного Исторического музея
3. Расскажите про предметы мелкой пластики (9-13 вв.), экспонирующиеся в Государственном Историческом музее
4. Расскажите про образцы древнерусской книжности и литературы, представленные в Государственном Историческом музее

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Коллекция Государственного музея изобразительных искусств: Древний мир и Средневековье

Общие сведения

Искусство Древнего Египта. В зале искусства Древнего Египта экспонируется около 800 экспонатов, представляющих все периоды истории развития страны фараонов, начиная с IV тысячелетия до н.э. до IV века до н.э. Это деревянные и каменные саркофаги, статуи, рельефы, предметы быта и погребального культа, мумии людей и животных, папирусы, сосуды и украшения, статуэтки божеств и амулеты. Сам зал оформлен архитектурными элементами, характерными для древнеегипетского храма: потолок расписан, ложные балки поддерживаются изящными колоннами в форме связки папируса. Это придает залу особую атмосферу и сразу настраивает входящего на общение с древнеегипетским искусством. Наиболее древние экспонаты египетской коллекции ГМИИ – это каменные орудия труда (ок. VI – V тыс. до н.э.), а также шиферные палетки и глиняные расписные сосуды культур Нагада I – III (IV тыс. до н.э.). Наряду с богатым и разнообразным массовым материалом – жертвенными дарами, происходящими из гробниц и предназначенными для благополучной жизни после смерти – в коллекции ГМИИ представлены выдающиеся произведения древнеегипетского искусства (верхняя часть статуи царя Среднего царства Аменемхета III, статуэтки жреца Аменхотепа и жрицы Раннаи, косметическая ложечка Нового царства и другие).

Искусство Древнего Ближнего Востока. За 100 с лишним лет с момента открытия Музея экспозиция, внешне оставаясь легко узнаваемой, претерпевала постоянные преобразования. Узнаваемость экспозиции обеспечивают слепки ассирийских рельефов, приобретенные И.В. Цветаевым к открытию Музея изящных искусств. Долгое время они являлись основными экспонатами зала, который потому и назывался Ассирийским. Слепки, и сегодня остающиеся в зале, были изготовлены в муляжных мастерских крупнейших европейских музеев: Британского и Переднеазиатского музеев (с рельефов из Северо-западного дворца Ашшурнацирапала II в Кальху (первая половина IX в. до н.э.)) и Лувра (со статуй крылатых быков (из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине (конец VIII в. до н.э.)) и льва (из уже упомянутого дворца в Кальху) с человеческими головами. По мере пополнения музейного собрания в экспозиции появлялось все больше подлинников, а сам зал назывался то Переднеазиатским, то залом Искусства древних цивилизаций. Теперь он условно называется залом Искусства древнего Ближнего Востока, т.к. вмещает памятники культуры и искусства не только Передней Азии, Египта и Закавказья, но и Средней Азии. Без преувеличения можно сказать, что это самый сложный зал музея. Хронологически он охватывает семь с половиной тысяч лет истории человечества на территории от Египта и Восточного Средиземноморья до Нисы, столицы Парфянского государства. Это своего рода зал научных сенсаций и археологических открытий.

Древняя Троя и раскопки Г. Шлимана. Коллекция из 259 предметов, часто называемая «Золото Трои» или «Сокровище Приама», хранится в ГМИИ им. А.С. Пушкина с 1945 года. Ее составляют предметы, происходящие из кладов, обнаруженных Генрихом Шлиманом во время раскопок Трои в 1872–1890 гг. Это различные украшения, сосуды, антропоморфные фигурки, топоры-молотки, изделия из горного хрусталя и т.д. Из семнадцати кладов, с 1881 года хранившихся в Берлине, в Москву попали предметы из тринадцати – те, что в 1939 году были отнесены немецкими специалистами к категории «невосполнимых» – преимущественно изделия из драгоценных металлов и камня. Другие вещи из тех же кладов, главным образом изготовленные из бронзы и глины, находятся в Государственном Эрмитаже.

Античное искусство. Кипр. Древняя Греция. Этрурия. Древний Рим. Коллекция античных памятников Музея относится к числу наиболее значительных в его собрании, охватывая период с конца III тысячелетия до н.э. по начало IV века. В четырех разделах новой экспозиции представлены самые интересные и характерные памятники основных художественных регионов и центров античного Средиземноморья.

Первый раздел – искусство древнего Кипра, острова, лежащего на пересечении морских и торговых путей Восточного Средиземноморья. В его памятниках нашли отражение традиции и черты самых разных культур.

Второй раздел посвящен искусству Древней Греции. Особенно разнообразна коллекция расписной керамики, начиная с самых ранних образцов – микенских сосудов XIV–XIII вв. до н.э. со скромным декором, в котором преобладают линейные мотивы, и до краснофигурных ваз Аттики и Южной Италии IV в. до н.э., украшенных сложными многофигурными композициями, часто на мифологические сюжеты.

Третий раздел экспозиции знакомит с искусством Древней Италии, в начале I тысячелетия до н.э. заселенной многочисленными народами – латинами, умбрами, осками, певцетами и другими.

Четвертый, заключительный раздел экспозиции посвящен искусству Древнего Рима. Впервые большое место отведено предметам декоративно-прикладного искусства – сосудам из стекла и

керамики, мозаикам и фрагментам фресковых росписей, декоративный рельефу и бронзовой утвари, всему тому, что наполняло и украшало повседневный быт римлян.

Искусство Северного Причерноморья. Зал посвящен археологическим исследованиям ГМИИ им. А.С. Пушкина. Систематические научные раскопки Пантикапея были начаты лишь в 1945 году совместной Боспорской экспедицией ГМИИ им. А.С. Пушкина и Институтом истории материальной культуры АН СССР (Институт археологии РАН), созданной по инициативе проф. В.Д. Блаватского. С 1959 по 1976 гг. экспедицию возглавляла заведующая Отделом археологии ГМИИ им. А.С.Пушкина И.Д. Марченко, с 1977 г. по настоящее время ею руководит заведующий Отделом искусства и археологии Древнего мира Музея В.П. Толстиков. Раскопки позволили не только сформировать уникальный раздел коллекции Музея, значительная часть которого представлена в новой экспозиции, но и обогатили науку ценнейшими материалами по истории и архитектуре столицы Боспора. Открыта и воссоздана система застройки значительной части акрополя Пантикапея, о котором сообщает древний географ Страбон. Другой античный автор Диодор Сицилийский свидетельствует, что на акрополе находилась резиденция Спартокидов – базилика. Но этими данными, по существу, ограничиваются сведения об акрополе столицы Боспора. Поэтому особую важность приобретают результаты раскопок Боспорской экспедиции, позволившие впервые наметить этапы формирования центра столицы Боспора.

Эллинистический и римский Египет, коптское искусство. В этом зале представлены экспонаты Греко-римского периода истории Египта (IV в. до н.э.– IV в. н.э.) и небольшая часть коллекции коптских тканей (IV–VIII вв. н.э.).

Экспонаты, относящиеся к Греко-римскому периоду являются красноречивыми свидетельствами проникновения в памятники древних египтян новых пластических решений. Это касается, в частности, расписных гипсовых масок I–II вв., которые, сохранив свое первоначальное назначение – идентифицировать в загробном мире неповторимую индивидуальность умершего, – по точности и реалистичности исполнения сравнимы с древнеримским скульптурным портретом. Эти маски клали на лицо мумии поверх пелены таким образом, что голова оказывалась приподнятой. Тем самым подчеркивалась идея возрождения умершего. Глаза по египетскому обычаю нередко инкрустированы стекловидной пастой, а прически соответствуют римской моде эпохи императоров.

Среди памятников римского времени очень важны т.н. фаюмские портреты – написанные темперой или восковыми красками на тонких кипарисовых пластинах и крепившиеся к мумии льняными бинтами поверх пелены, выполняя роль маски мумии. Группа таких масок впервые была обнаружена в Фаюмском оазисе, давшем название всем аналогичным артефактам. Коллекция фаюмских портретов ГМИИ, насчитывающая 22 экземпляра (в зале выставлено 16), принадлежит к числу наилучших собраний этого рода и дает представление о фаюмском портрете на протяжении его развития с к. I в. по IV в., от позднеантичного иллюзионизма до раннехристианской условности. Большинство экспонируемых портретов отличаются искусной манерой письма, ярким и сложным колоритом, выразительностью и достоверностью портретных образов.

В зале экспонируются три погребальные пелены римского времени. Такие пелены, в которые заворачивали умерших, были фактически заменой саркофага, т.к. на них, как правило, изображался сам покойный с избранными богами (например, Осирисом и Анубисом), а также писались магические тексты для благополучной загробной жизни.

Наглядное представление о мумификации данного периода дает мумия женщины с позолоченной маской и очень декоративно выполненной укладкой бинтов в виде ромбовидных кассет, украшенных бронзовыми бляшками.

В зале представлены образцы т.н. коптских тканей – тканых изделий, найденных в греко-римских и христианских погребениях IV – VIII вв. Это предметы одежды, церковного и домашнего обихода: туники, шали, завесы, покрывала, скатерти и др. Они украшались декоративными вставками, как правило, выполненными шерстяными нитями по льняной или шерстяной основе. Мотивы весьма разнообразны: это геометрические и растительные орнаменты, изображения животных, птиц, охоты, мифологических персонажей, библейские сцены. Ткани можно разделить на две группы: двухцветные, или пурпурные, и полихромные, отличающиеся ярким насыщенным колоритом. Изображения на тканях наделялись благожелательной и охранительной символикой.

Греческий дворик. Греческий дворик – один из самых больших и красивых залов музея, где экспонированы слепки с сохранившихся статуй и рельефов Парфенона (447–432 гг. до н.э.), портик храма Эрехтейон в натуральную величину, портик храма Гефеста на Афинской агоре – торговой площади, а также макет Афинского Акрополя.

Акрополь – верхний город – древняя крепость Афин, расположенная на вершине скалы, поднимающейся на 80 метров над уровнем моря (её размеры 300 x 130 м). Знаменитые сооружения Афинского Акрополя были созданы во второй половине V в. до н.э. после победы, одержанной греками в греко-персидских войнах (500 – 449 гг. до н.э.). Общий замысел ансамбля принадлежит афинянину Фидию (ок. 500 – 431 гг. до н.э.), одному из величайших скульпторов Древней Греции.

С западной стороны расположен торжественный вход на Акрополь – Пропилеи (Большие ворота), украшенные двумя дорическими портиками. Справа от них, на скальном выступе, – храм, посвященный Афине Победительнице, вершину скалы венчают два прекрасных храма – Эрехтейон и Парфенон.

Небольшой по размерам Эрехтейон (421–406 гг. до н.э.), посвященный богам Афине и Посейдону, а также древнейшему мифическому царю Аттики Эрехтею, имеет четыре разных по размерам и формам портика. Южный портик со статуями девушек-кариатид вместо колонн воспроизведен в зале в натуральную величину. Мерное расположение фигур, ниспадающие глубокие складки дорических пеплосов, напоминающие каннелюры колонн, дополняют гармонию архитектурных форм.

Центральное место в композиции Афинского акрополя занимает величественный храм Афины Девы – Парфенон, построенный архитекторами Иктином и Калликратом в 447–438 гг. до н.э. Храм сильно пострадал от взрыва в XVII веке, в период турецкого владычества, когда венетианцы, осадив Акрополь, обстреляли Парфенон, превращенный турками в пороховой склад.

Небольшой макет-реконструкция дает представление о первоначальном облике Парфенона. По своему плану Парфенон – дорический периптер размерами 70 x 31 x 13 м, окруженный сорока шестью колоннами. Совершенные пропорции храма, прекрасная соразмерность всех его частей и точный расчет масштабов здания по отношению к холму Акрополя делают его шедевром греческого зодчества. В зале воспроизведен юго-восточный угол храма в натуральную величину, высота колонн храма – 10,4 м.

Скульптурные композиции во фронтонах Парфенона (437–432 гг. до н.э.), созданные Фидием совместно с учениками, воссоздают легенды о богине Афине, покровительнице города. На восточном фронте мастер запечатлел сцену рождения богини из головы громовержца Зевса. Тема западного фронтона – спор Афины с Посейдоном за господство над Аттикой. В древности на фронтонах было около пятидесяти статуй, до наших дней дошли поврежденными только одиннадцать.

Одновременно с работой над мраморными скульптурами Парфенона Фидий выполнил драгоценную хрисоэлефантинную (из золота и слоновой кости на деревянной основе) фигуру Афины, находившуюся в главном помещении храма. Она имела 12 метров в высоту, на её изготовление ушло 1200 кг золота. Описание этой скульптуры оставил римский писатель I века Плиний Старший. Целый ряд античных статуй до некоторой степени отражает её первоначальный облик. Наиболее соответствует описанию небольшая (около 1 м) статуя богини Афины Варвакион, выполненная из мрамора во II веке. Культовая статуя богини, находившаяся в Парфеноне, стояла на высоком постаменте, украшенном рельефами. Афина была представлена в величавой и торжественной позе, в длинной одежде, сиявшей золотом. На её голове – шлем, декорированный изображениями сфинкса и крылатых коней, на груди – панцирь-эгида с изображением головы Медузы Горгоны. На ладони богини – двухметровая фигура крылатой богини Ники, другой рукой Афина опиралась на щит, рядом с которым было изображение священного змея Эрехтония из позолоченной меди. Щит украшали рельефные изображения битвы греческих героев с амазонками и борьбы олимпийских богов с гигантами. Сохранилось римское мраморное повторение щита Афины Парфенос с изображением битвы с амазонками (Лондон, Британский музей). В V веке статую Афины Парфенос увез в Константинополь византийский император Феодосий II, и там, спустя сто лет, она погибла во время пожара.

На Афинском акрополе находилась также выполненная Фидием бронзовая статуя Афины Лемнии. Она получила название от острова Лемнос, куда переселилась группа афинян, преподнесших в дар родному городу скульптуру богини – покровительницы полиса. Статуя известна в римских мраморных копиях, слепки с которых находятся в экспозиции.

В Греческом дворике рядом с творениями Фидия можно видеть и скульптурный портрет выдающегося политического деятеля Афин, оратора и полководца Перикла работы скульптора Кресилая. С Периклом Фидия связывало духовное единство и личная дружба. По инициативе Перикла народное собрание Афин приняло решение о создании ансамбля храмов и статуй на вершине Афинского акрополя, которое воплотили в жизнь Фидий и его ученики.

В зале представлен целый ряд слепков с работ учеников и последователей Фидия, исполненных в третьей четверти V в. до н.э. и сохранившихся в римских мраморных копиях. В их числе большая статуя Афины, видимо, выполненная первоначально в хрисозлефантинной технике скульптором Колотом для святилища Афины в Элиде.

Величавый и благородный стиль искусства Фидия сказывается в статуях бога-врачевателя Асклепия, главного греческого бога Зевса и богини мира Эйрены с богом богатства Плутосом на руках. Последняя была отлита из бронзы и находилась на торговой площади (агоре) в Афинах. Она наглядно выражает идею мира, несущего богатство и процветание. Её создатель – Кефисодот Старший был отцом и первым учителем прославленного скульптора IV в. до н.э. Праксителя, ярко выразившего в скульптуре идеалы нового этапа в развитии греческого искусства эпохи поздней классики.

Искусство Древней Греции. Временем наивысшего расцвета искусства и культуры Древней Греции стал V век до н. э., эпоха искусства греческой классики. Ей посвящен зал, получивший название Олимпийского. В гипсовых слепках здесь представлены наиболее известные произведения этого периода. Рубежом, условно отделившим классику от архаики, стали греко-персидские войны (500–449 гг. до н. э.).

Отголоском начавшихся греко-персидских сражений звучат композиции фронтонов храма Афины Афайи на острове Эгина (500–480 гг. до н. э.). На западном фронте представлен бой за тело павшего воина, на восточном фронте, как предполагают, нашел отражение миф о войне Геракла против Троянского царя Лаомедонта. В центре обоих фронтонов находилось изображение Афины, которая покровительствовала главным героям.

Скульптурная группа, созданная Критием и Несиодом (ок. 477 г. до н. э., реконструкция), является памятником реальным героям, тираноубийцам Гармодию и Аристоклону, восставшим в 514 году до н. э. против насилия и произвола правителя Гиппарха. Группа была установлена на рыночной площади и уже в древности воспринималась как первый общественный памятник.

Статуя возничего (ок. 470 г. до н. э.), найденная в святилище Аполлона в Дельфах, составляла часть более сложной композиции, включавшей богиню Нику, коней и повозку; Она была сделана по специальному заказу в честь победы в конных ристаниях.

Выдающимся памятником ранней классики являются рельефы алтаря, за которым по месту их находки закрепилось название «трон Людовизи» (470–460 гг. до н. э.). В центре представлено рождение Афродиты из пены морской. Две нимфы (или мойры) помогают богине подняться и держат перед ней покрывало. Женские фигуры по сторонам алтаря олицетворяют две ипостаси любви: обнаженная флейтистка-гетера и закутанная в одежды супруга, воскуряющая ароматные зерна.

Завершают ранний этап развития искусства греческой классики скульптурные изображения в храме Зевса в Олимпии (465–456 гг. до н. э.). Торжественная композиция, изображавшая жертвоприношение в честь Зевса перед началом ристаний, украшала восточный фронтон храма. С западной стороны ей соответствовала битва греческого племени лапифов с дикими полулюдьми-полуконями кентаврами. Метопы Олимпийского храма впервые представили ставшие каноническими изображения двенадцати подвигов Геракла. Тема победы отражена и в замечательной статуе Ники, созданной скульптором Пэонием из Менде (420 г. до н. э.). Статуя находилась перед восточным фасадом храма Зевса в Олимпии.

Искусство высокой греческой классики (середина V века до н. э.) представлено в музее творчеством Мирона, Фидия (см. экспозицию в Греческом дворике) и Поликлета. Мирон (середина V в. до н. э.) был старшим из них. Его статуя Дискобола (460–450 гг. до н. э., реконструкция), изображает метателя диска в миг краткой остановки между двумя фазами стремительного движения. Другое прославленное изваяние Мирона — группа Афина и Марсий (460–450 гг. до н. э., реконструкция) иллюстрирует греческий миф о победе богини Афины, которая олицетворяет разумное начало, над диким лесным божеством Марсием, воплощающим дикость необузданных страстей и сил природы.

Аргосский скульптор Поликлет (ок. 480–430 гг. до н. э.) создал трактат об идеальных пропорциях мужественного и сильного мужского тела – «Канон». Его принципы были воплощены в статуе копьеносца, по-гречески «Дорифора» (420 г. до н. э., реконструкция) и юноши с победной повязкой («Диадумена»).

Искусство Эгейского мира. Выставленные в зале экспонаты знакомят в слепках и воспроизведениях с искусством III–II тысячелетия до н. э. (так называемой эпохи бронзы), существовавшим на территории Греции, островов Эгейского моря и побережья Малой Азии, а также искусством эпохи геометрики (IX – VIII вв. до н.э.) и архаики (VII – VI в. до н.э.).

В витрине № 1 представлены копии сосудов из древней Трои, города в северо-западной части Малой Азии, относящиеся к III тысячелетию до н.э. Эти лепные сосуды, украшенные схематическими изображениями человеческих лиц, использовались, очевидно, в культовых целях.

Наивысшего расцвета культура эпохи бронзы достигла во II тысячелетии до н.э. на о. Крит. В витрине № 1 находятся копии изделий из цветного фаянса – ритуальные статуэтки богинь или жриц, изображения животных, поражающие верностью передачи натуры.

На территории Греции в середине – второй половине II тысячелетия до н.э. существовала Микенская культура, центрами которой были города Пелопонесса – Микены, Тиринф и др.

Гальванокопии драгоценных изделий из царских гробниц «златообильных Микен» — погребальных масок (среди них так называемая «маска Агамемнона»), кубков, мечей, бляшек (витрины №№ 2, 3) достаточно точно передают характер искусства материковых центров. Особенно интересны выразительные сцены ловли и приручения диких быков, изображенные на двух рельефных кубках из Вафио.

В эпоху IX—VIII веков до н. э., которую называют гомеровской, наивысшего расцвета достигло гончарное искусство. Религиозно-магическое мировоззрение, свойственное этому времени, проявляется в доминировании геометрического орнамента, элементы которого наделялись определенной магической силой. Геометризации подвергались изображения людей и животных. Монументальные вазы (середина VIII в. до н.э.), обнаруженные на Дипилонском кладбище в Афинах, были частью надгробий на могилах афинских аристократов.

Период VII–VI веков до н. э. в истории греческого искусства получил название архаики. В конце VII века до н. э. возникли первые дошедшие до нас памятники монументальной скульптуры – статуя богини Артемиды с острова Делос (середина VII в. до н. э.), статуя с острова Самос, посвященная богине Гере (575– 550 гг. до н. э.), Ника Архерма (ок. 550 г. до н. э.), изображающая крылатую богиню в стремительном беге. Статуи юношей (куроры), такие как Аполлон Тенейский (сер. VI в. до н. э.), устанавливали в честь атлетов, победивших на общегреческих состязаниях, и героев-воинов. Они могли служить также надгробными памятниками и приношениями богам.

В последней трети VI века до н. э. созданы статуи девушек (кор), найденные на афинском Акрополе. Статуи посвящались Афине и стояли перед древним храмом, разрушенным в 480 году до н. э. В экспозиции воспроизведена одна из наиболее выразительных статуй, получившая название «задумчивая кора».

Греческое искусство поздней классики и эллинизма. Искусство поздней классики.

Период 410–323 годов до н. э. вошел в историю древнегреческого искусства как период поздней классики, представленной в зале на примере слепков с оригиналов и более поздних римских копий произведений наиболее крупных скульпторов эпохи – Скопаса, Праксителя, Лисиппа и Леохара.

Скопас, выходец с острова Парос, работал в 380–330 гг. до н.э. Прославленная уже в древности «Неистовая менада» Скопаса дошла в уменьшенной и сильно поврежденной римской копии, сохранившей все пластическое богатство исступленного движения вакханки, совершающей жертвоприношение.

Искусство современника Скопаса – афинянина Праксителя (вторая треть IV в. до н. э.) полно чувственной неги и ленивого покоя. Его работы известны по римским копиям – «Отдыхающий сатир», «Аполлон Саврактон» (убивающий ящерицу).

Ближе всего к достоверным работам Праксителя статуя вестника богов Гермеса, который несет на воспитание нимфам сына Зевса, младенца Диониса (ок. сер. IV в. до н. э.). Пракситель первым решился изобразить обнаженное женское тело в статуе Афродиты Книдской (сер. IV в. до н. э., слепок с римской копии).

Леохар (ок. 390/85– после 320 г. до н. э.) – автор, получивший всемирную известность благодаря статуе Аполлона Бельведерского. Названная так по месту своего хранения в ватиканском Бельведере, она представляет собой мраморную римскую копию с бронзового греческого оригинала. Бог искусств и солнечного света стремительным и легким движением посылает из лука стрелу, дабы поразить чудовищного змея Пифона.

Главным произведением Лисиппа (370–300 гг. до н. э.) является статуя «Апоксиомен» – атлета, очищающего себя скребком от песка палестры – площадки для атлетических соревнований. В статуе «Отдыхающий Гермес» посланец богов изображен в момент мимолетного отдыха. В копии эллинистического времени, сделанной в Пергаме, дошло выполненное Лисиппом изображение великого греческого полководца Александра Македонского.

Искусство эпохи эллинизма. Длительный период войн, начавшийся после смерти Александра, завершился распадом его державы на ряд самостоятельных государств. Этот этап, продлившийся до образования Римской империи, принято называть эллинистическим. Важную роль в развитии искусства эллинизма сыграло Пергамское царство, где сложилась своеобразная художественная школа. В честь победы пергамцев над галатами (галлами) на святилище, окружавшем храм Афины, были воздвигнуты статуи, известные нам по римским копиям – «Умиравший галл» и «Галл, убивающий себя и свою жену» (III в. до н. э.).

Выдающимся шедевром пергамского искусства стал рельефный фриз, украшавший алтарь Зевса (ок. 180 г. до н. э.). Он изображал битву между олимпийскими богами и гигантами, змееногими сыновьями богини земли Геи. Слепки в зале воспроизводят лишь наиболее яркие эпизоды битвы: Афина повергает гиганта Алкионея, крылатая Ника венчает ее победным венком; Зевс направляет свои молнии в повелителя гигантов Перфириона; Аполлон одерживает победу над Эфиальтом; богиня ночи Нюкс бросает чашу со змеями в своего противника.

Героическим пафосом пронизана статуя Ники Самофракийской (ок. 190 г. до н. э.), которая была воздвигнута в честь победы родосцев над сирийским царем Антиохом III. Установленная в святилище на мысе острова Самофракия, статуя изображала богиню, опускающей на нос боевого корабля, и была обращена к морскому простору.

Прославленным шедевром эллинистического искусства стала статуя Афродиты (Венеры) Милосской (ок. 120 г. до н. э.). На постаменте статуи, найденной в 1821 году, сохранилось имя скульптора – Александра из Антиохии на Меандре. Вплоть до наших дней статуя Венеры Милосской воспринимается как высшее воплощение гармонии и благородного совершенства.

Для эпохи эллинизма характерны изображения правителей, представленных в облике богов или героев (статуя сирийца Деметрия I Сотера, правил в 162–150 гг. до н. э.). Новым явлением в скульптуре стали жанровые статуи (Голова кулачного бойца из Олимпии работы Силаниона, «Точильщик», изображение палача-раба, готовящегося к казни силена Марсия).

С конца XV века широкую известность получила найденная при раскопках в Риме драматическая скульптурная группа «Лаокоон с сыновьями, погибающие в тисках змей» (40–20 гг. до н. э.). Троянский жрец Лаокоон призывал своих сограждан не доверять ахейцам и не впускать в город деревянного коня, в котором укрылись вражеские воины. За это он был наказан богами – сограждане его не послушались, и это привело к гибели Трои.

Искусство Древней Италии и Древнего Рима. История Древнеримского государства охватывает период в двенадцать столетий, от легендарного основания Рима в 754/53 году до н. э. до падения Западной Римской империи в 476 году нашего летоисчисления. Древний Рим оставил последующим поколениям богатое культурное наследие

Этот раздел экспозиции знакомит зрителя с древнеримским искусством в слепках, бронзовых отливках, гальванопластических копиях и реконструкциях. Представление о характерных чертах древнеримского зодчества может дать оформление самого зала. Прототипом его послужили «Золотой дом» Нерона I века н. э. и термы Диоклетиана рубежа III и IV веков. Здесь использованы типичные для римской архитектуры сводчатые конструкции, гладкоствольные колонны с пышными коринфскими капителями, которые поддерживают раскреповки – выступы антаблемента, богато украшенного рельефами и росписями потолка.

Древнейшая культура на территории Италии была создана племенами этрусков, которые в IX веке до н. э. занимали территорию на северо-западе полуострова, а около середины VI века до н. э. овладели областями Средней Италии. Этруски славились обработкой металлов – железа и особенно бронзы. Наиболее ранние сохранившиеся на территории Рима скульптурные памятники – произведения этруских литейщиков. Среди них бронзовое изваяние Капитолийской волчицы (вторая четверть. V в. до н. э.). Статуя была установлена на Капитолийском холме Рима в честь легендарного основания Вечного города Ромула (Рим по латыни – Roma), одним из двух братьев-близнецов, вскормленных, по легенде, волчицей после убийства их матери весталки Реи Сильвии.

Выдающееся создание этруского скульптора – портрет мужчины (кон. III–нач. II в. до н. э.), который долгое время считали изображением Марка Юния Брута, первого консула Римской республики, возглавившего заговор против Юлия Цезаря (44 г. до н. э.).

Во II веке до н. э. Рим подчинил себе Грецию. С этого времени в практику римлян вошел обычай делать копии с прославленных греческих статуй. Под воздействием греческой пластики возникают монументальные общественные памятники. Герои этих изображений – римские граждане, предстающие в момент публичных деяний. Представитель известного римского рода Авл Метелл изображен в позе оратора, произносящего речь на форуме (ок. 100 г. до н. э.). Статуя, несомненно,

портретна. Второй тип общественной статуи – изображение тогатуса, римлянина, облаченного в официальную римскую мужскую одежду тогу (покрывало, плащ) и совершающего жертвенное возлияние (I в. до н. э.).

Специфической особенностью римского ваяния был портретный бюст. Ранние портреты точно отображают индивидуальные физиономические особенности, но не претендует на исчерпывающую характеристику портретируемого («Портрет старого римлянина», сер. I в. до н. э.).

В эпоху Республики получает распространение римский повествовательный рельеф. Около 30 года до н. э. перед храмом Нептуна в Риме, который был построен цензором Гнеем Домицием Агенобарбом, был сооружен алтарь. Рельефы, украшающие его, однако относятся к более раннему времени (115–100 гг. до н. э.). На трех сторонах изображены морские божества и свадебный поезд бога морей Нептуна и Амфитриты. Четвертый рельеф, иной по стилю, представлял реальную сцену – запись имущества римских граждан (ценз) и связанное с ней жертвоприношение богу Марсу.

К концу I века до н. э. Рим превратился в крупнейшую мировую державу. Эпоха Августа (27 г. до н.э.–14 г. н. э.) казалась «золотым веком» – временем мира, спокойствия и процветания. Статуя Октавиана Августа, найденная в Прима Порта (посл. четв. I в. до н. э.), являет его во всем величии народного трибуна с поднятой в ораторском жесте рукой и победителя, о чьих подвигах рассказывают рельефы на панцире. У ног императора – крылатый Эрот на дельфине, свидетельство божественного происхождения его рода. Другая статуя Августа (нач. I в. н. э.) представляет его в тоге римского сенатора – она подчеркивает патриотизм цезаря и уважение к обычаям древности.

Портреты императоров, видных исторических деятелей и простых римлян занимают большую часть экспозиции зала. Они интересны как документальные свидетельства истории Рима и как памятники, отражающие эстетические вкусы и умонастроения ее различных периодов. Портрет друга и родственника Октавиана Августа – полководца Агриппы (25 г. до н. э.) еще сохраняет индивидуальность образа энергичного человека сильной воли, твердого характера.

Одним из значительных памятников эпохи ранней империи стал алтарь Мира (13–9 гг. до н. э.). Он был сооружен в Риме на Марсовом поле по решению Сената после победоносного присоединения Августом к римской державе Испании и Галлии. Рельефы алтаря прославляли Рим, императора и возвещали эпоху стабильности и процветания, провозглашенную Августом. Скульптурные фризы изображали священный пейзаж с Аполлоном, прародителя римлян бога войны Марса, персонификации моря, Италии и Рима, легендарного предка Вечного города – Энея, а также жертвенные процессии во главе с Августом, его супругой Ливией и членами императорской фамилии.

В эпоху императоров из династии Флавиев (вторая половина I в.) подчеркнуто помпезными и величественными становятся изображения императоров, что не мешает стремлению к точности передачи характера. Представление о них может дать статуя императора Нервы (96–98 гг. н.э.) в образе Юпитера. Правдивы портреты преемников Августа, созданные в первой половине I века н. э. – низменного и коварного деспота Нерона, матери Нерона Агриппины-младшей, императора Тита Флавия Веспасиана (69–79 гг. н. э.). Беспощаден по своей правдивости портрет вольноотпущенника-ростовщика Луция Цецилия Юкунда (60-е гг. I в. н. э.), который был найден в его доме в Помпеях.

Во II веке н. э. римский портрет достиг одной из вершин в своем развитии. Наиболее характерен портрет императора Адриана (время его правления 117–138 гг. н.э.). Для искусства эпохи Адриана характерна связь с эллинской культурой. В образе идеально прекрасного юноши предстает изображение любимца императора Антиноя (ум. 130 г. н. э.). Портрет Антиноя (перв. четв. II в.) отличается тончайшая моделировка поверхности мрамора, которая передает облик изнеженного и капризного юноши.

Признаки надвигающегося кризиса отчетливо наметились в правление Марка Аврелия (161–180 гг. н.э.) и его преемника Коммода (180–192 гг. н.э.). Портрет «философа на троне» императора Марка Аврелия, представленного в жреческом венке и покрывале наиболее ярко выразил мироощущение, отмеченное пессимизмом и покорностью судьбе. Элегическая задумчивость и отрешенность лежат на лицах юноши (ок. 150 г. н.э.) и молодого негра (150–160 г. н.э.) – не исключено, что это изображение эфиопа философа Мемнона.

В III веке Римская держава вступила в полосу глубокого кризиса, который усилил духовные искания и предельно обнажил человеческие характеры. Один из наиболее ярких образов, созданных в начале этой эпохи, – портрет императора Каракаллы (ок. 125 г. н.э.).

К IV столетию в искусстве римского скульптурного портрета обозначились тенденции к повышенной духовной экспрессии и гиперболизации образов. К этому периоду относятся портреты

Константина Хлора (293–306 гг. н.э.), правителя западных провинций империи и Максимиана Дазы (305–313 гг. н.э.), жестокого и суеверного правителя Египта и Сирии.

Представление о монументах, которыми украшали храмы, площади и общественные здания римских городов, дают колоссальная аллегорическая скульптурная группа Нила (втор. пол. I в. н. э.) и трехметровая статуя Юноны Соспиты (втор. пол. II в. н. э.). Изображение Нила находилось перед храмом Сераписа и Исиды в Риме.

Большое место в экспозиции зала занимают гальванопластические воспроизведения металлических изделий, посуды и утвари, предметов гладиаторского снаряжения. Небольшие бронзовые статуэтки служили приношениями богам. Особенно был популярен образ бога торговли Меркурия – его погрудное изображение в крылатом головном уборе украшает даже гирию. Разнообразны формы подставок для светильников (в виде дерева, хмельного силена, головы негра). Многие вещи происходят из раскопок Помпей. Среди них товарные весы, отличающиеся уникальным архитектурным оформлением. Примечательны образным решением фигурные бронзовые гири в виде свиней. Характерны для римского быта складные столики с богато украшенной столешницей. Для нагрева воды римляне использовали бронзовые сосуды, напоминающие русский самовар – внутри сосуда помещался металлический цилиндр, куда клали раскаленные угли. Во время раскопок Помпей в казарме для гладиаторов были обнаружены шлем и поножи, в которых они выступали на арене. Гладиаторское снаряжение украшено мифологическими сценами и изображением победоносной богини Ромы.

Европейское искусство Средних веков. В зале представлены слепки и копии с выдающихся произведений раннехристианского, византийского и западноевропейского искусства средних веков. Средневековым в истории западноевропейской культуры принято считать период с V по XV век, от падения Западной Римской империи в 476 году до начала эпохи Возрождения. Средневековье создало культуру, отличную от античности. Эта эпоха была временем господства в Европе монотеистической христианской религии, отличавшейся стремлением к системности и развитым богословием. В рамках господствующего религиозного мировоззрения средневековое искусство отразило новое положение человека в мире, рожденное феодальным обществом, утверждало новые духовные и моральные ценности, на их основе создало свою эстетику.

Предпосылки для формирования образного строя средневекового искусства сложились в эпоху поздней античности, когда зародилось христианство и оформился институт Церкви. Для раннехристианских произведений характерна иносказательность: видимое лишь намекало на потаенный смысл изображенного. Таков характерный для раннего христианства «Добрый пастырь». Образ сохранил свое значение вплоть до V века, но изменил свою трактовку.

В 395 году Римская империя разделилась на Западную и Восточную. Восточную Римскую империю позднейшие историки называли Византией, от имени мегарской колонии Византий, на месте которой римский император Константин I основал новую столицу империи Константинополь. В наибольшей сохранности дошли памятники византийского круга V–VI веков в церквях итальянского города Равенна. Копии с равеннских мозаик представлены в зале.

Византийцы, наследники античного мира, сохранили высокое профессиональное мастерство, им принадлежало неоспоримое первенство во владении техникой мозаики, которой они обучали европейских мастеров. Под воздействием византийских образцов были выполнены в XIII веке мозаики собора св. Марка в Венеции (в зале выставлены копии в мозаичной технике XIX века).

Иную картину развития являет в средние века искусство западноевропейских стран. Варварские завоевания сокрушили древнюю цивилизацию. Приобщение пришлых народов к античной культуре, прежде всего к римской, шло извилистым и трудным путем. Развитие искусства Западной Европы прошло несколько этапов, среди них наиболее значительными были два – романский (X–середина XII века) и готический (вторая половина XII–XV века). Своеобразной прерамболой романики явилось искусство Священной Римской империи, возрожденной в X веке немецкими императорами династии Оттонов. Одним из важных центров оттоновского времени был епископский город Хильдесхайм, где в литейной мастерской были созданы выдающиеся произведения средневекового искусства.

В X–XII веках важным художественным центром Западной Европы стала область долины Мааса (современная Бельгия). Слепок с выдающегося произведения маасского литейщика, которым мог быть Ренье де Юи, выставлен в зале.

Родиной готики (название условное: деятели Возрождения считали искусство этого времени порождением племени готов, разгромивших в V веке Рим) была Франция, королевский домен Иль-де-

Франс, где новое искусство зародилось в 30-е–40-е годы XII века. В зале представлены слепки со скульптур самых прославленных готических соборов Франции в Шартре, Париже, Реймсе и Амьене.

К концу первой трети XIII века французская готика проникла в соседние страны. Во владениях германского императора в 1230-х годах «французская манера», как именовали готику современники, на первых порах проявила себя в скульптуре. На протяжении первой половины XIII столетия возникли выдающиеся скульптурные ансамбли в Страсбурге, Бамберге, Наумбурге. Слепки с этих произведений представлены в зале.

Особый путь развития в XIII и XIV веках прошла Италия. Здесь рано стали формироваться гуманистические воззрения, были живы знания и воспоминания об античной культуре, памятники которой сохранялись в Италии. Уже в XIII веке здесь закладываются основы культурного движения, получившем в дальнейшем название Возрождения. Предтечами итальянского Ренессанса были поэт Данте, живописец Джотто и скульптор Никколо Пизано, слепок с центрального произведения последнего – проповеднической кафедры пизанского баптистерия, представлен в зале.

В XIV веке новые веяния стали ощутимыми и на севере Европы, в Нидерландах. Нидерландский скульптор Клаус Слютер, работавший во французском Дижоне, создал один из монументальнейших скульптурных памятников своего времени – «Колодец пророков».

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте экспонаты искусства Древнего Египта, представленные в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
2. Охарактеризуйте экспонаты Эллинистической и римского Египта, коптского искусства, представленные в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
3. Охарактеризуйте экспонаты Искусства Древней Греции, представленные в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
4. Охарактеризуйте экспонаты Европейского искусства Средних веков, представленные в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Культура и общество средневековой Европы глазами современников»

Общие сведения

Средневековая культура - европейская культура в период с 5 в. н.э. до 16 в.

Натуральное хозяйство было примитивным, производительные силы и техника развивались медленно. Голод, войны, эпидемии уносили множество жизней, и человек чувствовал острую необходимость защиты от опасностей, функцию взяла на себя христианская церковь.

Постепенно христианская религия стала влиять на все стороны жизни человека, приоритеты общества, с одной стороны, способствуя развитию просвещения, росту научных знаний, формированию высоких нравственных и эстетических идеалов, с другой, ограничивая развитие культуры рамками клерикализма, ориентируя на восприятие культурных реалий через призму религиозного мировоззрения.

Резкое сословное разграничение - обозначились 3 потока: высшее сословие (духовенство) стало создателем клерикальной (церковной) культуры, рыцарство - куртуазной (придворной), низшие общественные слои - фольклорной (народной).

В противовес ошибочному обыденному представлению о средневековье как о "сумерках культуры" следует отметить, что именно в это время начинают применяться машины, появляются ветряные мельницы, водяное колесо, рулевое управление др.

В 11-13 веках созданы светские школы в Париже, Оксфорде, Болонье и др., появились университеты. Как правило, они имели 3 факультета - богословский, юридический и медицинский. Особого расцвета в этих учебных заведениях достигла медицина (например, знаменитый врач Парацельс создал лекарства из неорганических соединений).

Назначение искусства мыслилось в том, что оно возвышало душу человека, обогащало ее божественными образами, облегчало понимание божественного миропорядка.

В литературе излюбленным жанром были жития святых; в скульптуре - изображения Христа, Богородицы, святых; в живописи - икона; в архитектуре - собор. Все поступки человека рассматривались с точки зрения конфликта добра и зла, Бога и Сатаны, распространены темы рая, чистилища и ада.

Ведущее место заняла архитектура. Это вызвано потребностью в строительстве храмов. Возникли художественные стили.

Романский стиль (от лат. *romanus* - римский). Религиозные сооружения романского стиля отличаются монументальностью конструкций, использованием полукруглых арок и сводов, опирающихся на колонны. Пример - башни, крепости XII в.

Готический стиль (от итал. *gotico* - готский, варварский) пришел на смену романскому стилю в Европе 13-14 вв. и также связан с религией. Для готических соборов характерны вертикальность композиций, их устремленность ввысь, к Богу, стрельчатые (а не полукруглые) арки, обширные интерьеры с огромными прорезными окнами, украшенными многоцветными витражами, пышный декор с использованием золотой краски, резьбы по дереву. Пример - собор Парижской Богоматери.

Куртуазное искусство представлено героическим эпосом ("Песнь о Роланде", "Песнь о Нибелунгах"), любовной лирикой трубадуров и миннезингеров, образами батальной и портретной живописи, в которых основными были светские мотивы, земная жизнь человека.

Специфическое явление - поэзия вагантов (от лат. "вагантес" - бродячие) - бродячих студентов, сочинявших вольнодумные и смелые стихи и песни, критиковавших общественные пороки.

В жизни простого народа большое значение имели пословицы и поговорки, анекдоты, пляски, хоровые и обрядные песнопения, героические баллады и сказания о подвигах народных героев (например, баллады о Робин Гуде). Распространение получили представления уличных театров различных жанров: моралите (небольшие серьезные пьесы, посвященные нравственным проблемам и содержащие назидательный вывод - "мораль") и фарс (забавные сценки бытовой проблематики).

Таким образом, средневековое искусство во всех многообразных проявлениях отразило специфику становления сословной культуры феодального общества. Противоречивая и многогранная культура западноевропейского средневековья сформировала новые смыслы природы и человеческого бытия, принципы познания и обучения, которые стали основой естественнонаучного и гуманитарного знания, стимулировали развитие нового искусства, подготовили условия для духовного взлета Ренессанса.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте временные рамки европейской средневековой культуры
2. Охарактеризуйте средневековое общество
3. В чем заключалось назначение искусства?
4. Какое значение имела архитектура в средневековый период?

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина 13-середина 14 вв.»

Общие сведения

Русская живопись XIII в., в силу сложившихся политических обстоятельств, почти не была затронута новым обращением к эллинистической традиции, которое было характерно для главных течений в искусстве Византии. Русские художники начали знакомиться с приемами византийского классицизма лишь на рубеже XIII-XIV вв., причем на первых порах лишь в ограниченном масштабе. Тем не менее, значение русского искусства XIII в., и прежде всего живописи, в истории национальной культуры исключительно велико. Именно искусство показывает нам со всей отчетливостью, что между опиравшейся на киевское наследие великой домонгольской традицией, с одной стороны, и новым духовным и культурным подъемом Руси, центром которой в XIV в. постепенно становилась Москва, не существует зияющего разрыва, лакуны. Искусство XIII в. — свидетельство непрерывности русской культурной истории, преемственности между ее «киевским» и «московским» периодами.

Иконы и миниатюры Новгорода и Северо-Восточной Руси. «Стиль Студеницы» и его варианты. Большая группа икон и миниатюр первой половины XIII в. обнаруживает, на первый взгляд, прочную связь с комниновским наследием. Для них характерны богатая ритмика композиций, эластичные гибкие линии, изысканный колорит с благородными переливами многочисленных цветовых оттенков, специфические «плави» ликов с оливковыми тенями, отчего лики кажутся относительно темными. Этот стиль, который можно было бы обозначить как поэтический и «ретроспективный», восходит к наиболее устойчивому направлению в византийской живописи XII в., в котором полнее всего отразилось самое существо византийской культуры комниновского периода:

ее исключительная одухотворенность, бесплотность фигур, гармония внутренней жизни, скорбная задумчивость и сосредоточенная созерцательность. Среди памятников XII в. образцом такого искусства является икона «Богоматерь Владимирская».

Сама поэтика этого искусства, духовный строй его образов нашли отклик в глубинных основах русской культуры. На Руси он получил новое дыхание, причем в русских произведениях все более важную роль начинает играть плавный, певучий силуэт, постепенно становящийся существенной приметой русской иконописи. Сохранившиеся русские произведения XIII в. дают несколько разновидностей нового стиля. «Деисусный чин» с изображением Спаса, Богоматери и Предтечи был передан в ГТГ из Успенского собора Московского Кремля, куда в XVI в., при Иване Грозном, собирали иконы из многих древних городов. «Деисусный чин», скорее всего, украшал темплон неизвестного нам храма. В этой иконе все гармонично: и пропорции изображений, и интервалы между ними, хотя линии и рельеф стали, в сравнении с живописью XII в., более ровными, спокойными. С большой деликатностью в этой иконе совмещены три оттенка характеристик. В спокойном лице Христа, с некрупными чертами, появилось выражение сердечной участливости, пока еще чуть намеченное, которое впоследствии, в XV в., станет важной особенностью русского образа Спасителя. Изображение Богоматери словно взято более крупным планом, оно массивнее. Золотая кайма мафория, образующая раму вокруг лика, подчеркивает величие Царицы Небесной. Между тем, изображение Иоанна Предтечи, с его обильными и беспокойными прядями волос, со скорбно сведенными бровями, выдает более прочную, хотя и не буквальную, связь с традицией «динамического» стиля в искусстве XII в. Масштабностью форм, величием облика изображенных «Деисусный чин» отдаленно напоминает фрески 1233 г. в соборе Рождества Богородицы в Суздале.

Русское искусство этого «ретроспективного» направления всегда обнаруживает благородное чувство меры, сдержанность, в том числе и в колорите. Рядом с многочисленными переливающимися оттенками теплых и холодных охр небольшие вкрапления киновари (уста Богоматери) и ультрамарина (Ее чепец) выглядят как сияющие драгоценные камни.

Воспроизводя гармонию и ритм комниновской живописи, мастера «очищают» их, опуская детали форм и выделяя основные контуры. Изображение становится более лаконичным, сосредоточенная созерцательность духовного мира приобретает особую глубину. Икона «Успение Богоматери» (ГТГ) происходит из монастыря Рождества Богородицы (Десятинного) в Новгороде. Несмотря на то, что в композиции иконы есть некоторая жесткость, иногда свойственная новгородским произведениям, а именно — строгая симметрия, изокефалия, геометризм, в ней с такой глубиной выражено чувство возвышенной скорби, сдержанной печали, что вспоминаются не только лучшие византийские памятники, но и античные надгробные рельефы. Скорбь выражают все апостолы, а также святители. Ни одна поза, ни один жест или силуэт не повторяются, они образуют лишь ритмические соответствия, музыкальные переключки. Настроение скорби передается не только склоненными головами, поникшими плечами, но и руками, поднятыми то к подбородку, то к губам или шее, словно для того, чтобы удержать стон и не нарушить достоинства и тишины последнего прощания.

Укрупнение и обобщение форм, величавость фигур и внутренняя сила, читающаяся на ликах, появляются и в искусстве византийского мира уже в конце XII в., причем еще более ярко сказываются на рубеже XII-XIII вв. (например, в росписи капеллы Богоматери в монастыре Св. Иоанна Богослова на острове Патмос). Аналогичное направление в русском искусстве представляет собою своеобразную версию широкого византийского художественного течения, причем версию исключительно яркую, с явственным отпечатком национальной традиции, что сказывается в особой четкости композиционной структуры, интенсивности цвета и поэтике образа.

Центральным памятником этого течения является икона «Богоматерь Знамение» (или «Богоматерь Влахернитисса», иногда ее называют также «Богоматерь Великая Панагия» или «Ярославская Оранта»), в ГТГ. Икона происходит из Ярославля, города, который еще недавно не играл особой роли, а в XIII в., когда многие города Северо-Восточной Руси начали разрастаться и превратились в центры отдельных княжеств, стал вторым по значению городом в Ростовском княжестве.

В общих чертах икона воспроизводит иконографию одного из чрезвычайно почитавшихся чудотворных образов во Влахернском храме в Константинополе, ту самую, которая была использована в новгородской чудотворной иконе «Богоматерь Знамение», около 1130-х годов.

«Димитрий Солунский на престоле» (ГТГ) близок по стилю к «Богоматери Знамение» из Ярославля. Икона происходит из небольшого города Дмитрова, где была церковь Св. Димитрия, заново возведенная из кирпича, вероятно, около 1212 г.

Центральный памятник этой группы — «Богоматерь Умиление» из Белозерска (ГРМ). В основе ее иконографии, изображающей Богоматерь с Младенцем, Который обнимает Мать за шею и прижимается щекой к Ее щеке, лежит знаменитая византийская икона первой трети XII в. «Богоматерь Владимирская» (ГТГ). Многие историки искусства справедливо полагают, что по иконе из Белозерска можно судить о первоначальной композиции «Богоматери Владимирской», от которой, как известно, сохранились только лики Богоматери и Христа. Но в собственно художественном плане между этими иконами мало сходства, в иконе из Белозерска византийская основа изменена. Христос изображен не нежным младенцем, а отроком, почти подростком, Богоматерь тоже выглядит не столь юной (искусство XIII в. вообще тяготеет к изображению более зрелого, взрослого, оформившегося, ср. св. Димитрия в иконе из Дмитрова, который представлен средовеком). Голова Богоматери укрупнена, что подчеркнуто широким красным нимбом. В композиционном решении важен и общий контур плеч, и — особенно — силуэты светлых рук с тонкими пальцами, обнаженных до колен ножек Христа, а также образованные этими формами Строгий лик Богоматери, печальный взор Ее преувеличенно огромных глаз, почти взрослая серьезность Христа переводят иконографию Богоматери Гликофилусы из утонченно-лирического толкования «Богоматери Владимирской» в атмосферу суровой скорби,

Новгород и Северо-Восточная Русь. Наиболее резкий разрыв с предшествующей традицией обнаруживается в иконе «Св. Никола» из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ). По общей схеме она повторяет «Св. Николу» конца XII в. из Новодевичьего монастыря: крупное поясное изображение святого в среднике, а на полях — различные святые. Правда, схема иконы ГРМ несколько усложнена: на самом фоне иконы, по сторонам головы святого, представлены разноцветные медальоны, синие и красные, окруженные белыми точками (как эмали, окруженные жемчугом), а в медаллонах — святые, благочестиво повернутые к св. Николу: св. Афанасий Александрийский, апостол Иуда, св. мученик Анисим и св. великомученица Екатерина.

Псков. В ином ключе решена икона «Илья Пророк в пустыне», с житием, из погоста Выбуты близ Пскова (ГТГ). Она скомпонована при помощи удивительно свободных, округлых и эластичных линий, широких и мягко окрашенных цветовых поверхностей — серебристо-голубых, коралловых, терракотовых, пурпурных. Ее образы, в отличие от только что рассмотренных произведений, лишены резкости и напора, им присуща спокойная уверенность и сила. В центральной части иконы представлена сцена, соединяющая два библейских сюжета: «Кормление Ильи вороном» (3 Царств, 17:3-7), что рассматривалось как ветхозаветный прообраз Евхаристии, и изображение Ильи, слушающего небесный глас (3 Царств, 19:11,12). Тематикой Теофании, откровения Божества продиктован пафос композиции.

Искусство второй половины XIII века. Произведения, дошедшие до нас от второй половины XIII в., были созданы главным образом в двух активно действовавших тогда художественных центрах. Это, прежде всего, Ростов, который взял на себя ведущую роль в политической и культурной жизни Северо-Восточной Руси, поскольку другой крупный центр региона, Владимир, был слишком жестоко разорен татарами и долго не мог восстановить свои силы. В Ростове была кафедра епископа, и при ней, вероятно, действовала иконописная мастерская. Оттуда иконы расходились по всей огромной епархии, включая Вологду и далекие северные края. Возможно, что, наряду с Ростовом, в этом крае действовали и другие, но незначительные мастерские. Вторым крупнейшим художественным центром оставался Новгород.

Иконы, сохранившиеся от второй половины XIII в., — это либо храмовые, сюжет которых отвечал посвящению престола, помещавшиеся в нижнем ярусе алтарной преграды или в специальном киоте, либо чтимые иконы Христа и Богоматери, тех или иных святых, а также процессионные двусторонние иконы.

Состав икон, дошедших до нас от двух больших русских регионов, где сохранялась и возрождалась художественная жизнь, неодинаков. Среди сохранившихся произведений Ростова и всей Северо-Восточной Руси преобладают изображения Богоматери с Младенцем в различных иконографических изводах, встречаются изображения Спасителя и архангелов, а иногда — святых. В целом такой состав отвечает общевизантийской традиции. Между тем, в Новгороде наиболее весомую роль играют изображения святых, и даже в композиции с Богоматерью и Христом активно включаются многочисленные фигуры различных святых.

От Северо-Восточной Руси сохранилось несколько святынь, прославленных чудотворных икон, которые со временем приобрели не местное, но общерусское почитание. Это, прежде всего, «Богоматерь Феодоровская», сейчас хранящаяся в Богоявленском кафедральном соборе в Костроме. Характерной особенностью «Богоматери Феодоровской» является положение ножек

Христа, согнутых, но раздвинутых словно в шаге. Изображение сохранило первоначальную композицию, но сама живопись сильно стерта и переписана в 1636 г. по инициативе патриарха Филарета и царя Михаила Феодоровича, поскольку этот образ сыграл большую роль в избрании на царство этого первого царя из династии Романовых. На обороте изображена неизвестная мученица (иногда ее называют Параскевой) в ярко-красных одеждах, украшенных золотым растительным орнаментом.

К числу наиболее ранних ростовских произведений, исполненных в новой манере второй половины столетия, относится «Богоматерь Умиление (Страстная)» (Калязинский музей, ныне на реставрации в Москве.). Судя по положению обнаженных ножек Младенца, икона воспроизводит чудотворную икону «Богоматерь Феодоровская». Композиция обогащена дополнительным иконографическим мотивом: фигурами ангелов, которые держат орудия страстей Христовых — копие и трость. Подобная иконография, восходящая к византийским образцам XII в. (ср. фреску 1192 г. в Лагудера, Кипр) получила на Руси название «Богоматерь Страстная». Грубоватые контуры, упрощенная живопись, местами жидкая и прозрачная, яркие сочетания локально положенных красного, желтого, голубого цветов — все это сообщает новую выразительность и отроческому облику Христа, и узкому лику Богоматери с запоминающимся рисунком черт.

Вереница ростовских икон XIII в. замыкается «Спасом Нерукотворным» из Введенской церкви в Ростове (ГТГ), в котором, как и в «Архангеле Михаиле» из Ярославля, уже ощущается приближение новой эпохи: слитность композиционных элементов, чуть-чуть заметная встревоженность в выражении лица, в отличие от невозмутимости, непоколебимого торжества в более ранних ростовских иконах.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте русскую живопись 13-14 вв.
2. Расскажите про икону «Св. Никола» из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ).
3. Расскажите про икону «Богоматерь Феодоровская», хранящаяся в Богоявленском кафедральном соборе в Костроме

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Византийская мозаика»

Общие сведения

Моза́ика (фр. *mosaïque*, итал. *mosaico* от лат. (*opus*) *musivum* — (произведение), посвящённое музам) — техника создания изображений и декорирования какой-либо поверхности прикреплением к общей основе кусочков материалов, различающихся по цвету, фактуре, текстуре. Разновидность инкрустации. Мозаичное искусство интенсивно развивалось в Византии и испытало расцвет в VI—VII веках («золотой век»), в период после окончания иконоборчества — IX—XV века, «македонского возрождения» и «палеологовского ренессанса».

Применяя античные методики в составлении мозаик, мастера Византии сформировали собственную технику в создании произведений. Частицы прозрачной и матовой смальты, а порой и камешки разнообразной формы и размеров склеивались в связующей основе под различным углом наклона. Такая техника позволяла солнечному свету переливаться различными оттенками на мозаичных полотнах.

Тематику мозаичных композиций составляли сюжеты из Библии. Они как будто переносили верующих в другой мир. Лики Христа, изображения ангелов и пророков, а также возвеличивание власти помазанника Божьего стали главными сюжетами мозаичных произведений Византии. При этом сюжет с библейскими персонажами обязательно создавался на золотом фоне, который символизировал роскошь и богатство. Таким образом византийские мозаичисты хотели создать эффект сопричастности зрителя с изображением.

До настоящего времени сохранились известные всему миру мозаики Равенны — города, расположенного в северной части Италии. В этом городе в 6 веке нашей эры лучшие мастера мозаичного искусства декорировали стены церкви Сан Витале. Солнечный свет, попадающий из арочных проемов галерей и купола, дает возможность мозаике сверкать всеми оттенками цветовой палитры. По обеим сторонам от окон находятся мозаики, изображающие императора Юстиниана и его супруги Феодоры со свитой.

На первом мозаичном полотне изображен император Юстиниан, который преподносит подношение церкви в виде золотой чаши. Его голову украшает диадема, мастер также увенчал ее нимбом, чтобы показать, насколько сильно император привержен религии. Юстиниан облачен в

цветные одежды, декорированные золотом. По правую сторону от императора изображены двое придворных и несколько стражников, фигуры которых закрывает парадный щит с монограммой Христа. С левой стороны от Юстиниана - старец в одежде сенатора и епископ Максимиан, держащий в руке крест, а также два дьякона. Абсолютно точная симметрия левой и правой сторон мозаичного полотна формируют у зрителя ощущение равновесия и гармонии.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите про технологию мозаики
2. Расскажите про одну из первых мозаик церкви Сан Витале в Равенне
3. В чем особенность мозаичного искусства?

4 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Итальянское Возрождение 15-16 вв. Микеланджело: Рисунок в его творчестве»

Общие сведения

Микеланджело Буонарроти (1475-1564) великий итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт, мыслитель. Один из величайших мастеров эпохи Ренессанса.

Несомненно, гением делает талантливого человека непобедимая комбинация качеств – талант и трудолюбие. Эти качества в высшей степени были присущи Микеланджело. Отложив в сторону кисти и краски, он до конца жизни не расставался с сангиной (красноватым мелком) и итальянским карандашом.

В творческой деятельности Микеланджело рисунку было отведено особое место: по некоторым свидетельствам Микеланджело считал его «единственным искусством, частью которого являются все остальные искусства и из которого они проистекают». В немалой степени благодаря Микеланджело рисунок, бывший ранее вспомогательным средством, в период Высокого Возрождения становится самостоятельным жанром.

Образ легендарной царицы Пальмиры, потерпевшей поражение в соперничестве с Римом, привлекал внимание многих Ренессансных художников. Высокообразованная свободолюбивая красавица прекрасно владела греческим, латинским и древнегреческим языками. Организованный ею культурный кружок посещали греческие литераторы и философы. Своё восхищение прекрасным образом «царицы пустыни» Микеланджело выразил в подарочном рисунке «Зенобия».

Иногда предназначение его подарочных рисунков было совершенно необычным – в качестве учебных пособий. Среди них – рисунок «Клеопатра», по которому друг Микеланджело Томмазо Кавальери учился рисовать.

Микеланджело был глубоко верующим католиком. Всю жизнь его творчество было тесно связано с Церковью. Постепенно у художника сформировалось своё представление о христианстве, о чём свидетельствуют некоторые его рисунки. Дружба с поэтессой Витторией Колонна, которая интересовалась вопросами религии, обострила его религиозные чувства. В 1540-х годах появилась серия рисунков на религиозные сюжеты, многие из которых были посвящены Виттории.

Микеланджело был прекрасным рисовальщиком. Его мастерство было таким высоким, что стало эталоном для многих поколений художников. Интересуясь, прежде всего, формой и объёмом, он часто предпочитал изображать детали (торсы, руки, головы) и выбирал самые сложные ракурсы и жесты, чтобы передать борьбу материи и духа. Для создания пластической выпуклости форм наряду с контуром Микеланджело использовал перекрёстную штриховку.

Контрольные вопросы:

1. Какое значение рисунок занимал в творчестве Микеланджело Буонарроти?
2. Назовите известные Вам рисунки Микеланджело Буонарроти

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Итальянское Возрождение 15-16 вв. Мир Леонардо, 1452-1519»

Общие сведения

LeonardodiserPierodaVinchі стал первенцем у сэра Пьеро, и появился на свет в 1452 году, 14 апреля. Свое имя гений получил от Екатерины, которую называли то владелицей таверны, то крестьянкой. Парнишка не был рожден в брачных отношениях, при этом его отец стремился быть частью его жизни. После пяти лет жизни с матерью Пьеро забрал мальчика, он был женат, но не имел детей. Леонардо хорошо обеспечивали и относились с теплотой, однако на наследство он претендовать не мог. Природа Тосканы со своей живописностью окружала Леонардо в период его безмятежной детской поры, он любил этот край весь жизненный путь, и передал его красоту потомкам с помощью пейзажных изображений.

Сильно изменилась жизнь мальчика после переезда во Флоренцию, в городе правили Медичи, помогая искусству в развитии, поэтому в это время развивалась культурная революция. Леонардо попал в центр событий, застал пик славы, в которой ему была суждена великая роль. Он с ранних лет проявлял одаренность в рисовании, и отец отправил его учиться в студию с передовыми возможностями. Леонардо повезло работать с наставником, лишенных средневековых взглядов - Андреа дел Вероккио.

Благодаря техническим и научным достижениям живопись могла стать более реалистичной, средневековые плоские рисунки заменяли близкие к природе, но это требовало знаний в области линейной перспективы, стоило разобраться с тенью и светом. Для таких навыков важны науки: геометрия, математика, физика, а также знание принципов создания чертежей, оптические основы. У Вероккио он обучался точным наукам, особым рисовальным техникам, осваивал моделирование и скульптуру, работал с кожей, гипсом и металлом. Быстрое раскрытие таланта юноши позволило ему в скором времени обойти преподавателя в живописи.

К местной гильдии художников Леонардо присоединился в 1472 году, а через несколько лет открыл свое помещение для работы. В те времена художники приближались к ремесленникам, и десяток лет художник работал на основе соглашений, схожих с торговыми. Когда правителю Милана требовался скульптор, Леонардо вдохновился, ведь к тому времени он занимался оружием и изобретением машин. Он предложил себя на должность как художник и архитектор, но прежде всего инженер. Он обещал придумать пушки, машины с броней, катапульты и другие вариации техники военного назначения. Однако его наняли только для создания бронзового коня, который так и не был завершен, при этом в Милане художник пробыл 17 лет. За это время его знания в механике и военном деле значительно преумножились, в этом промежутке вышли многие его изобретения.

Благодаря Леонардо в свет вышли многие чертежи, в том числе: рисунки станков для печати, ткачества, печей металлургической сферы, устройства для обработки дерева. Его идеи великолепны для того времени, к примеру задумка винта для вертолета, шарикоподшипники и поворотный кран. И это далеко не все достижения! Леонардо придумывал устройства для измерения продвижения ветра, разводной ключ и даже телескопический тип лестницы. Весомое место занимала военная техника, в том числе танк, лодка для перемещения под водой, устройство для катапультирования. Его работы стали начальной задумкой, по которой впоследствии смогли создать прожектор, ласт, экскаватор.

Милан Леонардо покинул в 1499, город захватили войска Людовика XII, далее художнику пришлось много ездить, а к пятидесяти годам он смог снова попасть во Флоренцию. Здесь он начинал как подмастерье, а вернулся уже в процессе написания работы «Мона Лиза», работал при дворе Людовика XII.

Леонардо был среди первых, кто понял, что добиться успеха в изображении людей и природы можно только при глубоком изучении. Начав с видимой составляющей, он углубился в глубинные процессы и механизмы, знания наук помогали видеть целое, как набор частей. К нему пришло понимание взаимосвязи природы, гармонии и красоты, все подчиняется определенному закону. Творение он назвал «Божественная или Золотая пропорция», такой принцип имел известность в Египте, но художник брал все от природы и своего опыта.

«Мадонна в гроте» (около 1483 г.). В данной работе талант был раскрыт полностью, а художник показал себя состоявшимся, место работы было в церкви. Все нюансы работы были тщательно оговорены, а в подписанные бумаги вошло все вплоть до тона одежды, и отходить от задумки было нельзя. Встреча Иоанна Крестителя и Иисуса прошла в глубине грота, где они с матерью скрылись от Ирода, поскольку он считал малыша угрозой для власти.

Композиция отличается целостностью и передает невероятный уровень гармонии, все участники связаны взглядами, а также жестами. Художник не сумел справиться с работой в оговоренный срок, что стало причиной суда и необходимости создания более поздней вариации на данную тему.

«Благовещение» (1472-1475 гг.). Это полотно относится к началу творчества, оно предназначалось в один из монастырей около Флоренции. Многие склонны думать, что не только он над ним работал. Панель достаточно объемна, и показывает архангела Гавриила, прилетевшего с доброй вестью о будущем рождении сына. Рисунок окружен цветами, указывающими на безгрешность, а также чистоту женщины, а низкая стена служит отсылкой к Богоматери. У многих интерес вызывают крылья, они очень похожи на птичьи, но впоследствии в грубоватой манере были сделаны длиннее.

Поскольку художнику было 20 лет, его полотно получило несколько ошибок, к примеру, рука выглядит крупнее, и словно приближена к зрителю. Также стоит присмотреться к складкам одежд, Леонардо писал, как его учил Вероккио. Одежда похожа на тяжелую, будто каменную, тогда почти у всех художников была заметна резкость и угловатость. Леонардо смог это изменить, и направить остальных.

«Мона Лиза» (1503-1506 гг.). За жизнь художника вышли только около 20 живописных полотен, при этом многие остались не доведенными до конца, что пугало заказчиков. Один из монахов рассказывал о его работе: один день он работал кропотливо и много, а затем мог несколько дней просто всматриваться в рисунок, не делая мазков совсем. Леонардо не разлучался с МонаЛизой до последних дней, работа не большая 77х53 см, но сразу производит впечатление и выглядит монументально.

«Автопортрет» (около 1515 г.). В ту пору многие прятали свое изображение в глубине полотен, есть вероятность того, что на работе «Поклонение Волхвов» на подготовительном изображении он брал для молодого пастуха свои черты. Но подтверждения нет, точное изображение Леонардо – «Автопортрет». На нем он выглядит утонченно и одухотворенно, имея длинную бороду и густые брови. Эту работу он создал приблизительно в 60 лет.

Смерть настигла гения в 1519 году, во второй день мая. Спустя столько лет он остался гением, обладателем уникального разума, провидцем, творцом, о нем говорят, как об обладателе практически сверхчеловеческих способностей.

Контрольные вопросы:

1. Кто был наставником Леонардо да Винчи
2. Какие науки осваивал Леонардо да Винчи в мастерской Андреа Вероккио?
3. Расскажите про картину «Мадонна в гроте»
4. Расскажите про картину «Благовещение»
5. Расскажите про картину «Мона Лиза»

Практическое (семинарское) занятие № 3 **Тема: «Итальянское Возрождение 15-16 вв. Рафаэль»**

Общие сведения

Рафаэль Санти (28 марта или 6 апреля 1483, Урбино – 6 апреля 1520, Рим) – великий итальянский живописец, график и архитектор, один из ярчайших представителей Высокого Ренессанса.

Слава, окружавшая Рафаэля при жизни, была феноменальна. Особого размаха она достигла, когда мастер стал папским живописцем. Под сводами ватиканских дворцов за ним, совсем еще молодым и грациозно-красивым, всё время следовала по пятам свита восхищённых учеников. На улице к ним присоединялись простые итальянцы. Это было поклонение, чем-то сродни религиозному – всем хотелось хоть минуту побыть под сенью «дивного гения». К ореолу таланта добавлялось обаяние самой личности Рафаэля, всегда деликатного, любезного и – как ни удивительно в подобных обстоятельствах – скромного; его внешняя привлекательность лишь довершала дело. На толпу Рафаэль действовал магнетически. Люди были уверены: природа и Бог явили им в лице художника своё совершеннейшее творение.

Отец Рафаэля Джованни Санти тоже был художником. Не исключительным, как его сын, но и не из последних. Они жили в городе Урбино, правила которым династия кондотьеров да Монтефельтро. Герцог Федерико, а позднее его сын Гвидобальдо задумали перестроить дворец Монтефельтро и создать «идеальный город», на годы вперёд обеспечив работой архитекторов, художников и позолотчиков. Герцоги зазывали к себе знаменитых художников – Пьеро делла Франческа, Паоло Уччелло... Так что круг знакомств (и приобретаемых знаний) урбинского придворного художника Санти быстро расширялся. А новые люди, приезжавшие в Урбино, узнавали его по тому, что Джованни почти всегда брал с собой на работу маленького сына Рафаэлло – на

редкость красивого ребёнка, как будто задуманного природой исключительно для того, чтобы служить моделью для ангелочков-путти.

Но когда Рафаэлло было 8, его нежная мать умерла (она воскреснет вскоре в образе многих мадонн на картинах Рафаэля). Отец женился снова. Мачеха Бернардина не была ласкова к чужому мальчишке. Джованни Санти начал задумываться о том, что пора уже отдать Рафаэля в учение к кому-нибудь более искусному, чем он сам. Но не успел. Рафаэлю шёл 12-й год, когда он полностью осиротел. После смерти Джованни опекуны и родня Рафаэля постановили: юношу, который демонстрировал исключительные задатки, отвезут в ближайший город Перуджу, учиться к знаменитому Пьетро Ваннуччи, прозванному Перуджино.

В школе Перуджино Рафаэль, наделённый необыкновенной восприимчивостью, без труда перенял у учителя плавность линий и свободу расположения фигур в пространстве. Пройдёт совсем немного времени, и, во-первых, его ученические копии невозможно будет отличить от оригиналов Перуджино, а во-вторых, обнаружится, что рафаэлевская лёгкость в изобретении сюжетов, врождённое чувство гармонии и меры и не по дням, а по часам растущая виртуозность оставляют далеко позади всех, кто учится с ним бок о бок.

Однажды, выполняя церковный заказ в Сиене, юный Рафаэль услышал от сиенцев восторженные рассказы о великолепных фигурах с картонов Леонардо и еще более прекрасных, которые исполнил, вступив с да Винчи в соревнование, Микеланджело. Шли первые годы XVI века, деятельность обоих в то время была связана с «кобылейю Ренессанса» Флоренцией. Впечатлённый Рафаэль решает, что «и не видел еще настоящего искусства». Откинув соображения выгоды или удобства, он решает не возвращаться ни в Урбино, ни в Перуджу, а ехать напрямик во Флоренцию.

Это время, первые несколько лет нового века, в творчестве Рафаэля иногда называют «периодом мадонн». Действительно, темы для церковных росписей и станковых картин Рафаэль Санти пробует разные, но Дева и Младенец – его самый сокровенный, самый любимый сюжет. К этому образу он возвращается снова и снова, бесконечно варьирует позы, жесты, одежду, композицию, наделяя Мадонну и ее Сына чувствами и телесностью, жизнью и живостью. Впрочем, мадонн Рафаэль будет писать и после Флоренции. В их изображении он всё дальше уходит от строгости урбинской школы: его Мадонна из Алтаря Колонна еще восседала на троне, как у старых мастеров, но новые, уже именно и только рафаэлевские мадонны – держат в руках книжку, забавляют младенца вуалью, любят щеглёнка, усаживают маленького Иисуса на ягнёнка, сидят в кресле. Иногда Рафаэль усложняет композицию, вводит дополнительные фигуры: маленького Иоанна, безбородого (вопреки традиции) Иосифа, папу Сикста и святую Варвару... Эти новые мадонны поражают зрителей своей одушевлённостью, в них ощутил, как выразился Вазари, «трепет живой плоти».

Как когда-то, в 1504-м году, бросил всё ради Флоренции, так и теперь, в 1509-м, Рафаэль оставляет все начатые произведения, наскоро перепоручив их товарищам, чтобы попасть в Рим, куда его призвал воссевший на папский престол Юлий II. Рафаэлю Санти всего лишь 25 лет и его картины с мадоннами сделали ему имя, но в Италии столько замечательных мастеров, почему выбор папы падает именно на него?

Предполагают, что способствовал этому великий архитектор Донато Браманте, ближайший советник папы, который, как и Рафаэль, был родом из Урбино, и даже, возможно, являлся родственником художника.

Юлий II сменил на престоле порочного папу Александра VI (урождённого Родриго Борджиа), погрузившего Ватикан в разврат, невооруженность и братоубийственные распри. Новому папе предстояло реформировать святой престол, вернуть его на путь христианской добродетели. Не желая обосновываться в тех стенах, в которых жил его одиозный предшественник, Юлий II велел уничтожить все напоминавшие о нём портреты и фрески. Он говорил: «Самые стены повинны казни за то, что сохраняют память об этом Иуде!» Расписать новыми фресками парадные комнаты папского дворца приглашаются многие именитые художники и Рафаэль в их числе. Работа предстояла огромная. Комнаты, расписанные при Юлии II, останутся в мировой культуре под названием «ватиканские станцы» (от итал. stanza – комната) или «станцы Рафаэля» (самые известные из них – Станца делла Сеньятура и Станца д'Элиодоро). Легенда гласит, что в один день папа со скандалом уволил 20 художников – остался один Рафаэль. В то утро Юлий II, бывший не в лучшем расположении духа, оценивал степень готовности работ, переходя от одной фрески к другой. Увидев и оценив «Афинскую школу» Рафаэля, он приказал тотчас же сбить со стен то, что писали другие художники, и прогнать их. «А ты работай, мой мальчик, – якобы, сказал Рафаэлю папа. – Только ты один знаешь, что и как нужно делать».

Следующий папа, Лев X, был к Рафаэлю не менее благосклонен. Едва ли не каждое утро он встречался с Браманте и Рафаэлем для обсуждения работ по возведению собора св. Петра, а после кончины Браманте назначил Рафаэля руководить этим колоссальным строительством. Но говорят, что архитектор родился в Рафаэле не тогда, когда он составил новый, базиликальный план собора, а гораздо раньше, когда он числился еще учеником Перуджино и в картине «Обручение Марии» написал свой идеальный храм.

Лев X, опасаясь, как бы коварные французы, уже сманившие к себе Леонардо да Винчи, не искусили и Рафаэля, с одной стороны, задаривает его, а с другой – заваливает работой. По заказу папы Рафаэль работает над картонами для шпалер, предназначавшихся для Сикстинской капеллы, а также берётся за грандиозный проект лоджий внутреннего двора Ватикана, начатый еще Браманте. В 1513-1518 году по его проекту были возведены 13 аркад (так называемые ложи, или лоджии Рафаэля), которые его ученики расписали 52-мя фресками на библейские сюжеты. Всё это в совокупности называют «Библией Рафаэля».

При Льве X Рафаэль стал и вовсе очень богат. Вблизи Ватикана он выстроил роскошный дом, спроектированный им самим в антично-римском стиле. Знакомые шутили, что такому дому для полноты совершенства недостаёт только красивой хозяйки, но от настойчивых попыток себя женить Рафаэль с изяществом уклонялся. Известно, что такие попытки предпринимал в Риме кардинал Библиена, а в Урбино – любимый дядя Рафаэля, которого тот, рано осиротевший, называл вторым отцом. Для обоих Рафаэль находил самые убедительные формулировки, пояснявшие, что женитьба не слишком поможет, а честнее говоря, может даже помешать искусству.

Контрольные вопросы:

1. Какую роль в творческой судьбе Рафаэля Санти сыграл Перуджино?
2. Почему Рафаэля Санти называют живописцем мадонн?
3. Какую роль в творческой судьбе Рафаэля Санти сыграла жизнь во Флоренции?
4. Какую роль в творческой судьбе Рафаэля Санти сыграл папский Рим?

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Рисунок мастеров итальянского Возрождения: Очерки истории, теории и практики»

Общие сведения

В эпоху Возрождения слово «рисунок» трактовалось и очень широко - как художественная организация пространственной формы (аналогично обращению с термином «дизайн» в наше время). Во всяком случае, созданная Джорджо Вазари в 1560 году во Флоренции художественная академия именовалась Академией рисунка, да и в своем знаменитом трактате - «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» - Вазари подводит под термин «рисунок» все три вида искусства: архитектуру, скульптуру и живопись.

И все же рисунок как вид искусства, хоть и подсобный, существовал уже в эпоху средневековья. Так, время сохранило альбом рисунков, среди которых есть и рисунки с натуры, французского архитектора второй половины XIII века Виллара Оннекурского. Что же касается ренессансной Италии, то в ней рисунок достаточно рано эмансипировался во вполне полноценный вид искусства и уже был предметом коллекционирования. Страстным собирателем рисунков был Джорджо Вазари. В жизнеописании художников, начиная с Чимабуэ (1240 - ок. 1302) и Джотто (1266/76-1337), он опирается и на анализ рисунков собственной коллекции. Кроме того, предметом своеобразного собирательства стали и легенды о рисунках прославленных художников. К этому разряду исторических свидетельств относится рассказ о знаменитом джоттовском «О». В ответ на просьбу придворного папы римского «нарисовать что-нибудь, дабы послать это его святейшеству», Джотто «взял лист и на нем, обмакнув кисть в красную краску, прижав локоть к боку, как бы образуя циркуль, и сделав оборот рукой, начертил круг столь правильный и ровный, что смотреть было диво».

Рисунки эпохи Возрождения подразделяются на композиционные (выполненные по воображению) и натурные, среди которых есть беглые наброски, впоследствии получившие название «кроки», и подробные штудии природных объектов. Как те, так и другие могли выполнять служебную функцию в подготовке произведений иных видов искусства. Переходной по отношению к

монументальной живописи фазой рисунка были крупномасштабные изображения, переносимые на штукатурку при помощи графической сетки, поквратно.

Рисунки эпохи Возрождения подразделяются на композиционные (выполненные по воображению) и натурные, среди которых есть беглые наброски, впоследствии получившие название «кроки», и подробные студии природных объектов. Как те, так и другие могли выполнять служебную функцию в подготовке произведений иных видов искусства. Переходной по отношению к монументальной живописи фазой рисунка были крупномасштабные изображения, переносимые на штукатурку при помощи графической сетки, поквратно.

Но задолго до Леонардо, с XIV века в Италии создавались трактаты, в которых огромное внимание уделялось вопросам методики обучения рисунку и тому, как материально-технически оснастить художника и подготовить его к работе в рисунке. Таковым является «Трактат о живописи» флорентийского живописца Ченнино Ченнини (ок. 1370- нач. XV в.).

Начинающему рисовальщику Ченнино Ченнини советует: «Начинай рисовать с образца легкие вещи, рисуй как можно больше, чтобы упражнять руку, легко касаясь дощечки штифтом, чтобы то, что ты начал рисовать, было едва заметно, постепенно усиливая штрихи... Чем сильнее ты хочешь сделать контур, тем больше к ним возвращайся... Пусть руководителями твоими, когда ты смотришь, являются луч солнца, луч твоего глаза и твоя рука». В главе под названием «Почему ты должен возможно больше рисовать и копировать произведения мастеров» Ченнино Ченнини пишет: «Постоянно трудись и наслаждайся, копируя попадающиеся тебе лучшие произведения великих мастеров». А в следующей главе, убеждающей читателя (начинающего художника) в том, что постоянное рисование с натуры важнее копирования произведений мастеров, автор трактата говорит: «Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесет тебе огромную пользу».

Большое влияние на возможные пластические решения рисунка оказывают инструменты и пигменты, используемые при нанесении изображения на поверхность того или иного материала. Как в письме, так и в рисунке материалы и инструменты необходимо рассматривать в их совокупности: разные инструменты и разные пигменты при соприкосновении с материалами, обладающими определенными структурами и различными фактурами изобразительных поверхностей, выражают себя неодинаково.

Серебряный карандаш является самым прочным из всех «сухих» материалов. Рисовать серебряным штифтом можно только по грунтованной поверхности (грунтовать приходилось даже пергамент). При оксидировке след серебряного карандаша приобретает слегка коричневатый оттенок. Он не поддается стиранию, а потому требует особой ответственности при рисовании. В этой технике, излюбленной в эпоху Возрождения, создавались не столько предварительные наброски, сколько законченные изображения. Особо часто обращались к серебряному штифту в портретном жанре, что определялось самой спецификой жанра портретного рисунка: «Длительность процесса живописной работы и сравнительно ограниченные колористические возможности раскрытия образа в искусстве портретистов Раннего Возрождения способствовали тому, что художнику часто было достаточно натурной зарисовки, чтобы потом написать на ее основе, иногда спустя некоторое время, портрет в красках. Но такая особенность творческого метода, в свою очередь, вызвала необходимость в тщательно проработанном портретном рисунке с натуры. И не случайно, что на всем протяжении кватроченто, и даже в XVI веке, почти все сохранившиеся портретные рисунки отличаются не только очень большой тщательностью исполнения, но и той художественной завершенностью образа, которая позволяет рассматривать эти рисунки (независимо от их подготовительных функций) как полноценную и вполне самостоятельную область графики».

В XVI веке, в связи с развитием производства цветной бумаги, а следовательно, и отсутствием необходимости в ее грунтовке, техника серебряного карандаша становится редкостью. К ней обращаются, правда, еще и в XVII веке при исполнении портретных рисунков, «... но чаще для набросков в записных книжках с листочками из пергамента, грунтованного желтым (или пожелтевшим) меловым слоем. В XVIII веке серебро употребляется для рисования миниатюр, в XIX в Англии и Австрии его пытаются восстановить стилизаторы типа прерафаэлитов».

Из других материалов «сухой» техники рисунка следует назвать такие, как уголь, «черный мел», или «итальянский мел» (сравнительно мягкую шиферную породу, включающую в себя каменный уголь), «парижский карандаш», или «искусственный черный мел», сангину, или «красный мел», «жирный уголь», пастель и графит.

«Жидкие» техники рисунка предполагают применение таких красящих материалов, как чернила, тушь, бистр, сепия. Техника акварели и гуаши большинством исследователей, по

справедливости, относится более к живописи, нежели к графике. Чернила в старину изготавливали из «дубовых орешков» (наростов на листьях дуба). Эти чернила содержат железо, при окислении проедающее бумагу. Тушь готовили из печной или свечной копоти с прибавлением клеевой воды. Рецепт изготовления туши дает Ченнино Ченнини: «Возьми полную лампу льняного масла и поставь ее зажженной под вполне чистый сосуд так, чтобы пламя лампы отстояло от дна сосуда на два или три пальца; дым, исходя из пламени, будет стелиться по дну сосуда, образуя слой копоти. Немного подожди, возьми сосуд и чем-нибудь соскреби эту краску, т.е. копоть, на бумагу или в какой-нибудь сосуд. Эта краска сама по себе очень мелка, и нет надобности ее молоть и растирать».

Контрольные вопросы:

1. Какую роль в эпоху Итальянского Возрождения играл рисунок?
2. На какие виды подразделяются рисунки в эпоху Возрождения?
3. Расскажите про «сухую» технику рисунка Итальянского Ренессанса
4. Расскажите про «жидкую» технику рисунка Итальянского Ренессанса

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Итальянское искусство 16 в. Виньола Джакомо да Бароцци. Правило пяти ордеров архитектуры»

Общие сведения

Джакомо Бароцци (1507—1573 гг.) родился в местечке Виньола близ Модены. Виньола — непосредственный продолжатель великих мастеров начала XVI в., принимавший участие в завершении таких выдающихся памятников этого времени, как двор Бельведера, Канцеллерия, собор св. Петра и Капитолий — был последним крупным мастером эпохи Возрождения в Риме.

Виньола разработал собственную систему математического пропорционирования античных ордеров, руководствуясь «исключительно одной произвольной мерой, называемой модулем и разделяемой в каждом ордере на определенное количество частей». Автор знаменитого трактата особо подчеркивал, что написал его «исключительно для собственных надобностей, не вкладывая в него иных целей». Однако его простота и лаконичность пришлись по душе «многим господам, желающим научиться без особого труда понимать всю область искусства, относящуюся к этим украшениям». Поэтому труд Виньолы был переведен на многие европейские языки и превратился в общедоступную «шпаргалку» для многочисленных поклонников искусства итальянского Возрождения. Книга оказала огромное влияние на повседневную архитектурную практику Европы XVII – середины XIX веков.

Архитектурный ордер (от фр. *Ordre* – система, строй, порядок) – художественно осмысленная система пропорциональной взаимосвязи несущих и несомых элементов стоечно-балочной конструкции

Ордерная система впервые встречается в зодчестве Древней Греции VII века до нашей эры. До этого времени в истории архитектуры были известны те или иные формы стоечно-балочной системы (Древний Египет, ахеменидский Иран, Сирия и др.), основу которой составляли стойки (столбы, колонны) и балки, несущие тяжесть перекрытия.

В зодчестве Древней Греции и Рима были обнаружены математические закономерности в размерных соотношениях элементов этой стоечно-балочной системы, найдены художественно выразительные формы, соответствующие этой конструкции, сложились универсальные приемы ее практической реализации в различных постройках.

В культовой архитектуре классической Греции (V–IV вв. до н.э.) эта конструктивная схема была художественно обработана до такой степени, что превратилась в универсальный архитектурный «модуль», равно пригодный для использования в зданиях самого различного назначения.

Развитие ордера шло по пути усовершенствования и усложнения пропорций его частей и их архитектурно-декоративной обработки. В античном зодчестве Греции сложились основные варианты ордеров – дорический, ионический и коринфский.

В античном Риме, наряду с греческими образцами, широко использовались новые разновидности ордеров – тосканский (храм в Орвьето, нач. V в. до н.э.) и композитный (триумфальная арка императора Тита, I век).

Архитектурный ордер состоит из трех частей: главная часть ордера – колонна, вторая часть, расположенная под колонной, – пьедестал, третья часть, расположенная над колонной, – антаблемент.

Тосканский ордер (Реконструкция этрусского храма-ареостилия (по Витрувию) – классический пример этрусского ордера). Родиной тосканского ордера является Этрурия (современная провинция Тоскана в Северной Италии). Здесь он сложился в VI–IV вв. до н.э. По свидетельству Витрувия, колонна тосканского ордера характеризуется гладким, резко сужающимся кверху стволом на грубой круглой базе. Ствол завершается «распластанным» эхином и высокой абакой, которые своей суммарной высотой «нередко превосходили верхний диаметр ствола колонны». Еще древние римляне считали, что тосканские колонны «должны быть в нижней части толщиной в седьмую часть их высоты, а высота должна равняться третьей части священного участка...».

Дорический ордер (Дорическая колонна Пропилей (Афинский акрополь). Вторая разновидность простого ордера. О его происхождении Витрувий пишет следующее: «Прежде всего они (греки) построили храм Аполлону Панионийскому.... Когда они хотели расставлять в этом храме колонны и, не зная их соразмерности, искали способов, как добиться того, чтобы колонны и для несения тяжести были приспособлены и на вид сохраняли безупречную изящность, они вымерили след мужской ноги и стали откладывать эту меру в высоту человека. Найдя, что размер ноги составляет шестую часть высоты человека, они перенесли эту пропорцию на колонну и размер толщины стержня у его основания шесть раз отложили в высоту, включив сюда и капитель. Так дорическая колонна стала представлять в зданиях пропорцию, крепость и красоту мужского тела...».

Ионический ордер (Храм Артемиды в Эфесе (сер. VI в. до н.э. – IV в. до н.э.)). Первая разновидность сложного ордера. О его происхождении Витрувий в своей книге «Об архитектуре» пишет следующее: «Впоследствии они (греки) построили в честь Дианы храм нового ордера; при этом, изыскивая его внешнее отличие, они путем таких же заимствований (от человека) придали ему грациозность женщины: прежде всего толщину колонны они сделали в восьмую часть её высоты, чтобы она была на вид более высокой. В основание колонны они положили вместо подошвы (подножия) базис; на капители они приделали с правой и с левой стороны завитки, свисающие, как на причёске завитые кудри; лицевую сторону они украсили расположенными наподобие волн волнообразным резным украшением (киматием) и свисающими фестонами, а по всему стволу колонны спустили каннелюры, словно складки на столах (одеяниях), носимых женщинами. Таким образом, они изобрели два различных типа колонны: одну – по виду похожую на обнаженного мужчину, другую – по своему украшению и соразмерности напоминающую изящную женщину...».

Коринфский ордер (Впервые коринфская колонна была применена в храме Аполлона в Бассах (область Фегалия, Пелопоннес – ок. 430 г. до н.э., зодчий Иктин). О его происхождении легенда гласит следующее: «Третий ордер, так называемый коринфский, создан в подражание девичьей грациозности, так как его более изящные, чем в других ордерах, украшения производят впечатление нежности девы, обладающей, благодаря молодости лет, грациозными членами.... А создание этой капители, как рассказывают, произошло вот при каких обстоятельствах. Одна коринфская гражданка, девица, уже вполне достигшая брачного возраста, тяжело заболела и умерла. После похорон ее кормилица собрала и сложила в корзину те безделушки, которые доставляли удовольствие этой девице при жизни, отнесла к памятнику, положила их наверху его и, чтобы эти вещицы оставались как можно дольше под открытым небом, покрыла их крышкой. Эта корзина случайно была

поставлена над корнем аканфа (аканта). К весне находящийся посередине корень аканфа, придавленный тяжестью, пустил листья и стебельки, а стебельки, растя по бокам корзины, придавленные на углах крышки силой ее тяжести, волей-неволей должны были делать по краям изгибы и завитки. Как-то проходил мимо этого памятника Каллимах, прозванный афинянами за изящество и тонкость своей работы по мрамору «искусником». Он заметил эту корзину и вокруг нее нежные, молоденькие листья; умиленный особенностью и новизной этой формы, он по этому образцу сделал колонны у коринфян и в сооружении зданий установил пропорции коринфского ордера...».

Контрольные вопросы:

1. Кто такой Виньола Джакомо да Бароцци?
2. Расскажите основные положения трактата об ордерной системе, написанный Виньолой Джакомо да Бароцци
3. Назовите пять основных ордеров, изучаемых Виньолой Джакомо да Бароцци

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Коллекция Государственного Эрмитажа. Итальянская живопись 14-17 вв.».

Общие сведения

Обширная коллекция картин итальянских художников охватывает значительный период развития искусства с XIII до начала XIX столетия. Самый ранний памятник итальянской живописи - небольшой крест с изображением распятия, единственная достоверная работа Уголино ди Тедиче, пизанского живописца второй половины XIII столетия. Одной из жемчужин коллекции является - створка диптиха с изображением мадонны из сцены "Благовещение" крупнейшего мастера сиенской школы первой половины XIV столетия Симоне Мартини. Гордость собрания - произведения великих мастеров эпохи Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Джорджоне, Тициана.

В России, только Эрмитаж обладает картинами Леонардо да Винчи, двумя из дошедших до наших дней 12-14 его живописных произведений. Это "Мадонна с цветком" ("Мадонна Бенуа", 1478) и "Мадонна Литта" (между 1480-1491). Рафаэль Санти представлен также двумя работами - "Мадонной Конестабиле" (между 1502-1503) и "Святым семейством" (ок. 1506). С творчеством Рафаэля знакомят и копии прославленных фресок ватиканской галереи - знаменитых "Лоджий Рафаэля", выполненные в конце XVIII века по заказу императрицы Екатерины II.

К числу лучших произведений венецианской школы относится "Юдифь" Джорджоне. Восемь картин дают представление об искусстве главы венецианской школы XVI века Тициана Вечеллио. Все его работы, хранящиеся в Эрмитаже, за исключением "Бегства в Египет" (нач. 1500-х) и "Портрета молодой женщины" (ок. 1530-х), принадлежат зрелому и позднему периодам творчества мастера. К числу бесспорных шедевров Тициана относятся "Кающаяся Мария Магдалина" (1560-е) и "Святой Себастьян" (1570-е) - одно из самых поздних полотен художника.

Чрезвычайно богато собрание живописи XVII- XVIII веков. Картины М.Караваджо и А.Карраччи, Г.Рени и Л.Джордано, С.Розы и Дж.М.Креспи, Дж.Б.Тьеполо и Ф.Гварди дают полное и разностороннее представление о путях развития итальянского искусства этого периода.

Особенного внимания заслуживает коллекция из 10 произведений выдающегося венецианского живописца 18 столетия Дж. Б. Тьеполо. Среди работ эрмитажного собрания выделяются пять больших декоративных полотен на сюжеты из истории Древнего Рима, составляющие половину картин серии, написанной мастером ок. 1725 года для дворца Дольфино в Венеции. Лучшая часть коллекции экспонируется в 30-ти залах Старого и Нового Эрмитажа, в том числе в открытых после длительной реставрации, самых значительных по размерам помещениях картинной галереи музея -Итальянских просветах.

Контрольные вопросы:

1. Картины каких итальянских художников 14-17 вв. представлены в Эрмитаже?
2. Какие картины Леонардо да Винчи экспонируются в Эрмитаже?
3. Какие картины Рафаэля Санти экспонируются в Эрмитаже?
4. Какие картины Джорджоне экспонируются в Эрмитаже?
5. Какие картины Тициана экспонируются в Эрмитаже?

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Нидерландский портрет 15 века, его истоки и судьбы».

Общие сведения

Магический иллюзионизм нидерландской живописи 15 века проникнут пониманием единства микрокосма человека и макрокосма Вселенной.

Красочное великолепие, тончайшие световые эффекты, способность мастеров с удивительной достоверностью воспроизводить бесконечное многообразие реального мира восхищали и современников, и потомков. Картины в буквальном смысле притягивают к себе зрителя: небольшой фрагмент при рассмотрении с близкого расстояния может раскрывать все новые подробности, развертываясь в самостоятельный сюжет, но при этом сохраняется единство и гармония целостного произведения.

Портрет в нидерландской живописи вначале был представлен изображениями донаторов в алтарных композициях, но довольно скоро он обособляется в самостоятельный жанр. К XV столетию портретное изображение уже не считается прерогативой светских правителей и церковных иерархов, «простые» состоятельные граждане стремятся увековечить себя в живописи.

Одним из основателей нового жанра реалистического портрета был Ян ван Эйк (около 1390-1441). В портрете Ван Эйк применяет различные композиционные схемы, соединяет изображение человека с пейзажем, интерьером, использует сакральный символизм для раскрытия сюжета портретной композиции. Он одним из первых изображает модель в трехчетвертном повороте, пишет полуфигурные станковые портреты, чтобы показать руки модели. Его портретные образы отличается особая конкретность в передаче жизненного сходства — лица написаны с поразительной натуралистичностью.

По сравнению с «объективными» образами Яна ван Эйка, Рогир ван дер Вейден (1399-1464) представляет характеры более стилизованные. Их отличает утонченная аристократическая сдержанность, за которой скрыта напряженная спиритуальная жизнь. Ван дер Вейден был создателем особого жанра «благочестивого портрета»: диптиха, на левой створке которого изображалась Мадонна, а на правой — молящийся донатор.

Ян Ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон. Существует предположение, что на этом свадебном портрете художник изобразил и самого себя как свидетеля бракосочетания: в отражении в зеркале мы видим входящего в комнату человека. Молодожены представлены в интерьере, многие детали которого символичны и имеют отношение к теме брака. Например, собачка означает супружескую верность, одна зажженная свеча — всевидящее Око, резная фигурка на спинке кресла — святая Маргарита, покровительница замужних женщин.

Ян Ван Эйк. Портрет человека в красном тюрбане. 1433. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон. Мужчина в красном тюрбане изображен в три четверти, но смотрит прямо на зрителя. Предположительно, это автопортрет. На темном фоне, который стал еще темнее от времени, единственное светлое пятно - человеческое лицо. Оно притягивает и заставляет подойти поближе, и тогда можно увидеть и щетину на подбородке, и покрасневший левый глаз. Тюрбан занимает на картине большую площадь, Глядя на лабиринт складок, не сразу осознаешь, что их причудливое многообразие создано из одного прямоугольного куска материи.

Рогир ван дер Вейден. Портрет дамы. 1455. Дерево, масло. Национальная галерея, искусства, Вашингтон. Тонкость рисунка делает образ дамы изящным и возвышенным, а молитвенно сложенные руки и опущенные глаза придают ей отрешенность и загадочность. Рассеянный свет не дает четкого представления о пространстве, в котором находится модель, и это тоже соответствует характеру идеального изображения. Портрет, несомненно, обладает внешним сходством, но в удлинённых пропорциях лица, подчеркнута полных губах и больших глазах присутствуют элементы стилизации. Предполагают, что это портрет Мари де Вала-ньен, дочери герцога Бургундского Филиппа Доброго.

Контрольные вопросы:

1. Кого изображали в основном в нидерландском портрете 15 в.?
2. Назовите крупнейших представителей нидерландской портретной живописи 15 в.
3. Расскажите про «Портрет четы Арнольфини» Ян Ван Эйка
4. Расскажите про «Портрет человека в красном тюрбане» Ян Ван Эйка
5. Расскажите про «Портрет дамы» Рогир ван дер Вейдена

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Западноевропейское искусство 17 в. Никола Пуссен».

Общие сведения

Никола Пуссен (Nicolas Poussin: родился в июне 1594-го — умер 19 ноября 1665-го) — гениальный французский художник XVII века, родоначальник классического направления в живописи. Творчество Никола Пуссена оказало неопределимое воздействие на развитие изобразительного искусства. Биографию мастера удалось восстановить благодаря сохранившимся письмам.

Никола Пуссен и его картины — неисчерпаемый источник вдохновения для художников прошлого и настоящего. Методы выражения живописца считаются в классицизме эталоном. Большинство его работ связано с мифологическими и библейскими сюжетами. Никола Пуссен появился на свет на севере Франции, в Нормандии, дата его рождения точно не установлена. Сведения о семье будущего гения и его ранних годах очень скудны. Юноша изучал латынь в Руане, в школе иезуитов, брал уроки рисования у Квентина Варена (Quentin Varin). В 18 лет Никола Пуссен сбежал из семейного гнезда в столицу. Творческая жизнь в Париже была ключом, искусство процветало, но стать «своим» в замкнутой гильдии живописцев и скульпторов было весьма непросто.

Пуссен постигал азы мастерства у портретиста Фердинанда ван Элле (Ferdinand Elle), потом перешел в подмастерья к Жоржу Лаллеману (Georges Lallemant), живописцу-историку, но не сошелся с ним характерами. Никола, обладавший ярко выраженной индивидуальностью, не принимал студийную систему: всю свою творческую жизнь он писал медленно и тщательно, предпочитая работать в одиночку.

У молодого человека накопились внушительные долги. Он возвратился в отчий дом, но в 1616-м вновь уехал в Париж для изучения анатомии и перспективы. Благодаря дружбе с камердинером Марии Медичи Александром Куртуа (Alexandre Courtois) художник смог посещать Лувр. Собственный стиль Никола Пуссена формировался под влиянием картин Рафаэля (Raffaello Santi) и Джулио Романо (Giulio Romano).

Центром искусства тогда был Рим, о котором наш герой страстно мечтал. Две попытки уехать оказались неудачными: в первый раз художник сумел добраться только до Флоренции, во второй — задержался в Лионе. Здесь он создал одну из самых значимых своих картин, которая долгое время считалась утерянной — «Успение Богородицы».

Наконец живописцу улыбнулась удача, и в 1624-м тридцатилетний Никола Пуссен обосновался в Риме на долгие 16 лет. Он посещал церкви и монастыри, исследовал труды Леонардо да Винчи, Дюрера и других великих мастеров эпохи Ренессанса. Его вдохновляли картины Тициана, Карраччи, а к наследию Микеланджело Пуссен остался совершенно безучастен. Он терпеть не мог творчество Караваджо и считал, что тот был рожден, чтобы уничтожить живопись.

В столице Италии Пуссен познакомился с кардиналом Франческо Барберини. «Разрушение Иерусалима», написанное по заказу высокого покровителя, стало первой значимой работой итальянского периода. Оригинал картины не сохранился, а вторая ее версия находится в Музее истории искусств в Вене.

Среди других известных произведений того времени выделяется «Смерть Германика» (1627 г.) — шедевр, ставший символом классицизма. Всем созданным в Риме картинам присущи ясность идеи, четкость композиции и мягкость цветового решения.

Достигнув успеха на чужбине, художник приобрел много заказчиков и на родине. Среди них был знаменитый кардинал Ришелье, который купил несколько картин Пуссена. Живописцу обещали выгодные условия, если он согласится вернуться во Францию. В переписке с друзьями Никола выражает опасения, что «совершает безрассудство», но все же на исходе 1640-го прибывает в Париж и проводит там следующие два года.

Выполнив взятые обязательства, в 1642 году Пуссен мчит обратно в любимый Рим. Его мастерство достигает апогея. Эпикурейские мотивы практически исчезают, художник все больше интересуется античной тематикой, пишет пейзажи.

В 1664 году Никола Пуссен овдовел. Спустя год после кончины супруги, 19 ноября 1665 года, живописец умер.

Контрольные вопросы:

1. У какого портретиста Пуссен постигал азы мастерства?
2. Под влиянием, каких выдающихся живописцев сформировал собственный стиль Никола Пуссен?

3. Какое влияние на творческую судьбу Пуссена оказала жизнь в Риме?
4. Назовите известные вам картины Никола Пуссена
5. Расскажите про картину «Смерть Германика» Никола Пуссена

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Коллекция Государственного Эрмитажа. Фламандская живопись 17-18 вв.».

Общие сведения

Коллекция фламандской живописи XVII-XVIII вв. в Государственном Эрмитаже позволяет составить представление о творчестве почти всех значительных мастеров этого времени. Она насчитывает свыше 500 картин, выполненных более чем 140 художниками. Полотна ведущих живописцев Фландрии - Питера Пауля Рубенса, Антониса Ван Дейка, Якоба Йорданса, Франса Снейдерса экспонируются в пяти залах второго этажа Нового Эрмитажа.

Собрание работ Рубенса, главы фламандской художественной школы XVII столетия, включает 22 картины и 19 эскизов, имеющих мировое значение. Среди наиболее известных полотен мастера - "Союз Земли и Воды" (1618), "Персей и Андромеда" (начало 1620-х), "Возчики камней" (около 1620), "Вакх" (между 1638-1640). О крупных монументально-декоративных циклах Рубенса дают представление эскизы к серии "Жизнь французской королевы Марии Медичи" (1620-е) и к праздничному убранству Антверпена по случаю въезда инфанта Фердинанда, нового правителя Фландрии (1630-е).

Ученик Рубенса Ван Дейк представлен 24 произведениями. Главным образом, это работы портретного жанра, принесшего мастеру славу. Эрмитажное собрание демонстрирует все основные типы портрета, получившие развитие в творчестве Ван Дейка - от камерно-интимного до парадно-заказного. Среди работ выделяются "Автопортрет" (1622 или 1623) и "Портрет Уильяма Чалонера" (конец 1630-х).

Десять работ Йорданса периода расцвета его художественной деятельности включают "Автопортрет с родителями, братьями и сестрами" (около 1615) и "Праздник бобового короля" (около 1638). Среди 14 картин Снейдерса особого внимания заслуживает серия из четырех монументальных "Лавок" (конец 1610-х) - одна из немногих, дошедших до нашего времени полностью, которая была выполнена для особняка влиятельного представителя администрации испанских наместников в Южных Нидерландах Жака ван Оффема в Брюсселе.

Фламандскую бытовую живопись XVII в. характеризуют, в первую очередь, работы двух крупнейших представителей этого жанра - Адриана Браувера и Давида Тенирса Младшего. В Эрмитаже хранятся две картины Браувера - "Деревенский шарлатан" (около 1625) и "Сцена в кабачке" (около 1632). Собрание произведений Тенирса Младшего составляют свыше 40 картин, основная часть которых принадлежит к 1640-1650 гг. - периоду расцвета творчества художника. "Групповой портрет членов стрелковой гильдии "Oude Voetboog" в Антверпене" (1643) представляет особую редкость не только для творчества мастера, но и для фламандского искусства в целом, поскольку широкое распространение подобные портреты получили только в голландской живописи.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите про коллекцию фламандской живописи 17-18 вв. в Эрмитаже
2. Расскажите, какие картины Рубенса представлены в коллекции фламандской живописи 17-18 вв. в Эрмитаже
3. Расскажите, какие картины Ван Дейка представлены в коллекции фламандской живописи 17-18 вв. в Эрмитаже
4. Расскажите, какие картины Йорданса представлены в коллекции фламандской живописи 17-18 вв. в Эрмитаже

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Коллекция Русского музея. Русское иконописное искусство 14-17 вв.».

Общие сведения

Древнейшие памятники русской живописи. Памятники живописи XII — начала XIV в., экспонируемые в зале, относятся ко времени Киевской Руси и периоду феодальной раздробленности.

Одна из лучших икон зала — «Борис и Глеб» (XIV в.). На ней крупным планом представлены два стоящих рядом святых в парадных одеждах из драгоценных тканей, в княжеских шапках, с

мечами и крестами в руках. Это сыновья киевского князя Владимира, убитые в ходе династической борьбы их старшим братом Святополком, затем объявленные первыми русскими святыми и считавшиеся покровителями русского государства. Насколько можно судить по литературным описаниям, их строгие красивые лица несут отпечаток подлинных портретных черт. Молодые князья — воплощение патриотической преданности, воинской доблести и стойкости. Икона — жемчужина древнерусского искусства и по силе художественного образа, и по удивительной красоте живописи. «В этом замечательном памятнике цвет доведен до такой чистоты звучания, а плоскостной силуэт приобрел такую графическую выразительность, что икону Бориса и Глеба невольно хочется рассматривать как пролог ко всей позднейшей русской иконописи».

Русификация художественных образов ясно ощущается и в иконе «Еван, Георгий и Власий» (XIII в., происходит из Новгородской области). На ней изображены фронтально стоящие трое святых: Иоанн Милостивый (посередине) с воином Георгием и епископом Власием. В произведении отразились народные представления и вкусы. Изображены именно те святые, которые считались покровителями крестьянского хозяйства. У них типично русские, более того — крестьянские лица. Иоанн назван в надписи по-народному Еваном. В духе народного искусства и красный фон иконы. Русское искусство уже на ранней поре своего развития создавало глубоко содержательные, вполне самобытные произведения.

Новгородская и Псковская школа иконописи.

Зал отведен памятникам XIV — начала XVI в. В нем представлена, главным образом, живопись двух северных областей древней Руси — Новгорода и соседнего с ним Пскова.

В небольшой иконе «Чудо Георгия о змие» (XV в.) на красном фоне изображен молодой воин в развевающемся плаще, скачущий на сказочном белом коне; торжествующий всадник поражает копьем дракона. Яркие контрастные краски и динамичный рисунок помогают созданию необычайно впечатляющего образа светлой и доброй силы, которая побеждает зло.

В XIII в. татарское нашествие нанесло тяжелый удар русской культуре. Однако Новгород, принадлежавший к наиболее древним и крупным художественным центрам Европы, не был razoren татарами и стал в те времена оплотом русской культуры.

Поэтому новгородское искусство лучше других позволяет постичь существо и смысл поступательного движения русского искусства XIII — XIV вв. В Новгороде ранее, чем в других областях, сложилась мощная художественная школа с исторически обусловленными особенностями.

В XV в. в новгородской живописи получают развитие новые черты. Изошря формально-техническое мастерство, новгородские художники утрачивают в известной степени былую эпическую простоту, свежесть и непосредственность чувства, остроту народной красочности. Образцами этой, все еще весьма характерной, новгородской живописи являются Царские врата из Гостинополья на р. Волхове и, в особенности, иконы «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» из Муромского монастыря на Онежском озере. Они очень красивы. Фигуры архангелов стройны и изящны. Рисунок гибок. Живопись стала более сдержанной и артистичной. Иконы «Архангел Гавриил» (конец XV в.) и «Дмитрий Солунский» (XV в.) характеризуются, кроме того, известным архаизмом, также свойственным псковской школе.

Андрей Рублёв и московская школа иконописи XV века. Памятники, представленные в зале, отражают важнейшую эпоху в развитии искусства древней Руси.

XV век — время образования централизованного русского государства. Создание единого государства имело огромное историческое значение, так как вело к прекращению феодальной обособленности областей, обеспечивало независимость и обороноспособность страны, упрочивало ее международное положение, создавало условия для хозяйственного подъема. Объединение русских земель возглавила Москва. Победа над татарами на Куликовом поле, одержанная в 1380 г. под предводительством московского князя Дмитрия Ивановича Донского, утвердила значение Москвы как центра образующегося Русского государства. Высокий подъем национального сознания в период государственного объединения повлек за собой могучий взлет культуры. Литература, зодчество, изобразительное искусство Москвы, проникнутые идеями государственного и народного единства, вбирают в себя лучшие достижения местных центров и приобретают подлинно общерусский характер.

Уже в XIV в. в Москве создавались прекрасные произведения искусства. К ним, бесспорно, следует отнести большую, сращенную из двух, икону «Никола и Георгий», происходящую из Гуслицкого монастыря. На ней крупно, » рост изображены два искони почитаемых на Руси святых. Их спокойные фигуры, русские лица полны достоинства. Эта икона — предвестник нового важного этапа на пути развития древнерусского искусства.

Андрей Рублев родился около 1370 и умер около 1430 г. Он был монахом, как многие прославленные художники эпохи Возрождения в Западной Европе. Основные места его работы — Звенигород, Москва, Владимир, Троице-Сергиев монастырь (в нынешнем Загорске). В Москве он с 1405 г. работал со знаменитым Феофаном Греком и Прохором и Кремлевском Благовещенском соборе; во Владимире вместе со своим другом Даниилом Черным в 1408 г. писал фрески и иконы в Успенском соборе. Эти и другие произведения, лишь частично дошедшие до нашего времени, снискали себе всенародную славу. В Андрониковом монастыре в Москве, где Рублев похоронен, Советским правительством учрежден музей древнерусского искусства его имени.

В Русском музее находится часть икон, происходящих из Успенского собора во Владимире. В XVIII в. они были переданы из г. Владимира в село Васильевское, почему иногда называются «васильевскими».

Огромные иконы «Апостол Петр» (1408 г.) и «Апостол Павел» (1408 г.) являются частями грандиозного иконостаса, в котором насчитывалось несколько рядов икон. Средний ряд, так называемый чин, или деисус, состоял из тринадцати таких же колоссальных фигур, ритмично склоненных с той и с другой стороны к центральной иконе «Вседержителя».

Икона «Сретение» (около 1408 г.) из ряда «праздников» того же иконостаса характеризуется чертами, очень близкими творчеству Рублева. Она проста по композиции, легка по цвету. Фигуры Иосифа и девы Марии, пришедших в храм, старца Симеона, бережно и почтительно принявшего на руки принесенного ими младенца, изображены в сдержанном, спокойном движении. Красивы плавные линии рисунка и мягкие оттенки тонко сгармонизированных розоватых и зеленоватых тонов. В произведениях Андрея Рублева нет бытовых подробностей, развившихся позднее в искусстве XVI в., нет резких жестов и яркости красок, свойственных живописи XIV в. Его большое и мудрое искусство вобрало в себя достижения предшествующего времени и возвело его на высшую ступень. Все художественные средства у этого великого мастера служат выражению глубокой человечности, передаче тонкого поэтического чувства.

Дионисий и московская школа иконописи XVI века. Укрепление русского государства в XVI в., расширение его границ, рост и общение городов, оживление торговых и политических связей с зарубежными странами — все это способствовало хозяйственному и культурному прогрессу страны. Рос интерес к познанию мира, нашедший отражение и в искусстве. Однако наряду с приближением к жизни, с некоторым расширением тематики, появлением бытовых подробностей и целых жанровых сцен, иногда даже отражением в иконописи передовых общественно-критических идей, в ней усиливалась и церковно-догматическая, отвлеченно-богословская сторона, задерживавшая развитие искусства. Прогрессивные тенденции в искусстве были связаны с идеологией демократических слоев общества, чье влияние во всех областях русской жизни в это время заметно усилилось.

Крупнейшим художником, почти столь же прославленным, как Рублев, был Дионисий (ок. 1440 — между 1502-1508), Московская школа, представителем которой он являлся, тогда уже приобрела общерусское значение.

Искусство Дионисия светлое и радостное. Внешним выражением этих свойств явилась необыкновенная красочность произведений, сложная, тонко продуманная и мастерски разработанная палитра красок. Таковы принадлежащие самому Дионисию и его ближайшим помощникам две «чиновые» иконы «Архангел Гавриил» и «Григорий Богослов», происходящие из Ферапонтова монастыря, где Дионисий с сыновьями около 1500 г. исполнил большие живописные работы, в том числе знаменитую стенную роспись собора Рождества богородицы.

Региональные центры живописи и иконы XVII века. Многочисленные новые и старые областные очаги русского искусства, испытывая все большее влияние общерусского центра, вместе с тем сохраняли местные особенности: Древний русский центр — Новгород, хотя и утратил былое значение, но обладал еще большими художественными силами. Об этом можно судить по нескольким памятникам XVI в., представленным в зале. Простая и лаконичная по композиции, написанная в духе лучших традиций местной живописи, «Троица» едва ли не превосходит по силе цвета все остальное в этом зале. Другая великолепная поздненовгородская икона «Успение» из г. Кемь также верна старым новгородским традициям и в общей четкости и легкой обзримости довольно уже развитой композиции, и в крепких фигурах персонажей, и в красочной гамме. Как новые качества можно отметить в ней обилие действующих лиц, некоторую вычурность архитектурных форм и общую торжественную декоративность. Еще больше примет XVI в. содержит икона «Никола в житии» из г. Боровичей Новгородской области. Тонкое мастерство исполнения, измельченные формы, удлиненные пропорции фигур, тяготение к графической узорчатости в

разделке одежд и обрамлений связывает ее уже не столько с древней новгородской, сколько с современной ей московской живописью.

О верности местным традициям наряду с отражением новых тенденций в искусстве свидетельствуют псковские иконы XVI в. «Преображение», «Иоанн Предтеча в житии» и вологодская — «Жены-мироносицы».

Большое значение в русской жизни XVI — XVII вв. имели поволжские города и один из крупнейших среди них - Ярославль.

Две «чиновые» иконы XVI в. «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» происходят из ярославского Спасского монастыря. Не обладающие дионисиевскими изяществом и тонкостью, провинциально простоватые, они тем не менее с полным правом могут быть причислены к лучшим образцам живописи XVI столетия. Их краски, силуэты четки и декоративны — качества, которые будут утрачены ярославской иконописью в XVII в.

Творческим своеобразием среди мастеров древнерусского искусства обладали художники Севера. Их произведения, более других близкие к народным вкусам, особенно в колорите, часто довольно примитивные по технике, трогают наивной реалистичностью и непосредственностью. Таковы, например, иконы «Флор и Лавр» («Чудо архангела Михаила»), «Благовещение».

Следует отметить существовавшее на рубеже XVI и XVII столетий весьма своеобразное направление в русском искусстве. Его часто связывали с художественными мастерскими уральских купцов Строгановых, от фамилии которых оно получило и само название «строгановской школы», хотя в действительности зародилось в Москве и стало общерусским явлением. Это течение уходило преимущественно в область формальных интересов, культивировало изощренность техники, доведенной до виртуозно-ювелирной тонкости. Образцами «строгановских писем» в экспозиции являются иконы «Деяния Ионы», «Иоанн Воин» и еще некоторые работы известных мастеров Прокопия Чирина, Никифора Савина и других. Они дают понятие об особенностях и характерных чертах этого направления: необычайной усложненности и измельченности композиций, преувеличенной и подчеркнутой грациозности фигур, невероятной каллиграфической тонкости рисунка.

В XVII в., завершавшем эпоху древней Руси и во многом начинавшем новую, пути искусства были особенно сложными, противоречивыми. Исторические условия-борьба против иностранной интервенции в начале века, широчайшие народные движения и крестьянская война, воссоединение с украинским народом — привели к глубоким сдвигам в культуре. Получившие распространение и обществе новые взгляды, более широкие и более свободные от господства церковного авторитета, породили небывалое стремление к просвещению, вызвали к жизни новую литературу и новые требования к изобразительному искусству. В ряде сочинений теоретиков и практиков искусства были предприняты попытки осмыслить сущность и задачи искусства. Некоторые авторы, например, известный идеолог старообрядчества протопоп Аввакум, ориентировали художников на сугубо церковную, «темновидную» иконопись, проникнутую идеалами аскетического благочестия. Сторонники более прогрессивных взглядов побуждали мастеров идти по пути приближения искусства к натуре, к действительности. Противоречивость культурно-художественных направлений отразилась на памятниках живописи XVII в.

Крупнейшим деятелем русской культуры XVII в. был Симон Ушаков (1626 — 1686), «жалованный» царский иконописец, руководитель Оружейной палаты — учреждения, ведавшего всеми официальными художественными работами в государстве. Ушаков — человек разносторонних дарований и разнообразных познаний в искусстве, мастер стенового и иконного письма, рисовальщик и гравёр. Автор «Слова к любителям иконного писания», сочинения, проводившего передовые взгляды на живопись, Ушаков был противоречив в собственной практике художника.

В иконе «Троица» (1671) повторяется старая, рублевская композиция: три ангела, сидящие за столом, как бы беседуют, склоняясь друг к другу. Но ни глубочайшего содержания, ни неподражаемой поэзии, ни великолепной живописи, свойственных иконе Рублева, в этом произведении нет. В «Троице» Ушаков, с одной стороны, отступил от живописных завоеваний лучших произведений XV-XVI вв.: очень характерна в этом отношении сухая разделка одежд ангелов золотом. С другой стороны, он ввел ряд новшеств: традиционные условные «горки» с пальмовидным деревцом заменил округлым холмом и деревом с густолиственной кроной, «палаты» — зданием с классическими колоннами и аркой, нарисованным с соблюдением перспективы; на столе перед ангелами реалистически изобразил посуду: чаши, блюда. У ангелов светлые, румяные, «живоподобные» лица.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите про экспозицию «Древнейшие памятники русской живописи», представленную иконой «Борис и Глеб» (XIV в.).
2. Расскажите про Новгородскую и Псковскую школу иконописи на примере иконы «Чудо Георгия о змие» (XV в.).
3. Расскажите про Андрея Рублёва и московскую школу иконописи XV века на примере иконы «Апостол Петр» (1408 г.) и «Апостол Павел» (1408 г.).
4. Расскажите о Дионисии и московской школе иконописи XVI века на примере иконы «Архангел Гавриил».
5. Расскажите о крупнейшем деятеле русской культуры XVII в. Симоне Ушакове.

5 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Русское искусство 18-19 вв. Лаковая живопись в России 18-19 вв.».

Общие сведения

Родиной лаковой миниатюры считают Китай. В России благодаря торговле с восточным государством расписные подносы, веера и ширмы появились в XVII веке. При Петре I петергофский дворец Монплезир украсили 94 лаковых панно «под Китай», а вскоре лаковое дело стали преподавать в Академии художеств. В окрестностях Москвы и Петербурга работало множество мастерских, но уцелели лишь четыре центра: Федоскино, Палех, Холуй и Мстёра.

Федоскино. В подмосковном селе Федоскино в конце XVIII века купец Петр Коробов выпускал лаковые козырьки для армейских головных уборов. Позже ассортимент фабрики расширили за счет табакерок, на них наклеивали покрытые лаком гравюры. Промысел стал развиваться после того, как дочь Коробова вышла замуж за Петра Лукутина. Предприимчивый зять не только заменил картинки росписью, но и сюжеты выбирал близкие русскому сердцу: тройки, чаепития, сказочные мотивы. Лаковой миниатюрой стали украшать шкатулки и табакерки, солонки и чайницы, рукоятки зонтов и тростей. Отличали федоскинцев по многослойному красочному стилю. Мастерство живописцев граничило с ювелирным: шкатулки декорировали и узором — «сканью» из золотых и серебряных пластинок. От создания шкатулки до ее появления на прилавке проходили годы: лаки для прочности выдерживали на солнце. Учились мастера при фабрике, а самых талантливых отправляли в Строгановское училище.

Палех. Пáлех — посёлок городского типа, Палехского района Ивановской области Российской Федерации. Старинный российский центр русского народного промысла — палехской лаковой миниатюры и иконописи. Мастера-иконописцы Палеха расписывали Грановитую палату Кремля, храмы Троице-Сергиевой лавры и Новодевичьего монастыря. Неизвестно, звучало бы название поселка Палех на всю страну после революции, если бы не Иван Голиков — потомственный иконописец, реставратор, театральный художник. Увидев в Кустарном музее шкатулки из Федоскино, он написал свою миниатюру — она заинтересовала специалистов. В 1920-х годах палехские шкатулки получили диплом Всесоюзной художественной выставки и стали сенсацией всемирных выставок в Венеции и Париже. В Палехе наладили производство, стали обучать мастеров и, по предложению Максима Горького, открыли музей при Артели живописи. Так традиционная технология темперной живописи закрепилась на лаковых шкатулках. Написанные золотистыми красками на черном фоне образы «рассказывают» сказки и былины, сохраняя при этом утонченность образа русской иконы.

Мстёра. Село Мстёра во Владимирской области известно с 20-х годов XVII века благодаря мастерам Богоявленского монастыря. В святой обители писали «мелочные письма» — миниатюрные иконы, позже они обучили мастерству и сельских жителей. Жизнь русской деревни на лаковой миниатюре художники Мстёры стали изображать в 1920-х годах, когда иконы оказались почти на грани запрета. Новые сюжеты художникам диктовала Октябрьская революция. Изготавливать шкатулки здесь стали не сразу, сначала разрисовывали темперой деревянные изделия. Но их плохо покупали, а вот расписные лаковые шкатулки из артели «Пролетарское искусство» покупателям пришлись по душе. Мастера Мстёры соблюдали старообрядческие традиции иконописи, писали в голландском пейзажном и лубочном стилях, изображали персидские орнаменты. Мстёрские художники избегали черного фона, оттого миниатюрный мир шкатулок казался особенно чистым и праздничным. Так появился собственный уникальный стиль.

Холуй. Холуйская лаковая миниатюра появилась в Ивановской области, в слободе, пожалованной князю Дмитрию Пожарскому за освобождение Москвы от польских захватчиков.

Предки современных мастеров писали иконы для Троице-Сергиевой лавры. В обители был обычай — дарить паломникам образки «Видения Богоматери преподобному Сергию». Их писали художники из монастырских мастерских и сельские живописцы Холуйской слободки. К середине XIX века здесь создавали до двух миллионов икон. После революции местные мастера, как и палехские художники, стали расписывать шкатулки. Но не только их — живописными яркими рисунками украшали ларцы «под старину», пудреницы, миниатюрные игольницы. Сюжеты картинок были самыми разнообразными: русская природа и архитектурные пейзажи, исторические события, фольклорные сюжеты. Со временем у художников появился собственный стиль: лаконичное и объемное изображение, крупные планы, минимум деталей. Обрамляли миниатюры орнаментом из сусального золота с добавлением вишневого смолы.

Контрольные вопросы:

1. Назовите основные центры лаковой живописи в России 18-19 вв.
2. Расскажите о федоскинском лаковом промысле
3. Расскажите о палехском лаковом промысле
4. Расскажите о лаковом промысле в селе Мстёра
5. Расскажите о холуйской лаковой миниатюре

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Русское искусство 18-19 вв. Дмитрий Григорьевич Левицкий».

Общие сведения

В детстве Дмитрий Левицкий учился рисовать под руководством своего отца — гравера Григория Левицкого. Прославился художник уже в 1770-х благодаря портретам государственных чиновников и дворян из Петербурга. Левицкий написал известную картину «Екатерина-Законодательница в храме богини Правосудия», которую много раз потом копировал для современников, и серию «Смолянок» — портреты лучших учениц Воспитательного общества благородных девиц при Смольном монастыре.

Дмитрий Левицкий родился в 1735 году в Киеве. Его отец Григорий Левицкий происходил из рода запорожских казаков. Он был художником и гравером, работал в Киево-Печерской типографии, а в 1738 году стал священником.

Уже в детстве под руководством отца Дмитрий Левицкий создавал свои первые рисунки. Учил его также живописец Алексей Антропов. Однако Левицкий не подражал его технике.

Искусствовед Нина Молева писала: «Если даже представить себе, что первые из известных нам портретов Левицкого отделяют от антроповского портрета Измайловой (1754) целых пятнадцать лет <...> в них невозможно найти даже самые отдаленные отголоски метода учителя».

В 1758 году Левицкий уехал из Киева в Петербург, где поступил в Академию художеств. Во время учебы он писал на заказ портреты, расписывал православные храмы, в том числе деревянную церковь Рождества Христова на Песках.

В 1762 году Левицкого, по распоряжению правительства, вместе с другими художниками направили в Москву. Живописцы создали панно на триумфальных воротах, которые возвели в городе в честь коронации Екатерины II.

В эти же годы вместе с художником Василием Васильевским Левицкий работал над другим государственным заказом. Он писал иконы для Храма великомученицы Екатерины на Всполье, который в 1760-х отреставрировали по поручению императрицы. Однако Васильевский и Левицкий не сразу отдали готовые произведения заказчикам. Художникам долго не платили за их работу, и они требовали полного погашения долга. В приказе Министерства императорского двора писали: «Изготовленных иконостасов и написанных образов подрядчики безденежно не отдают». Иконы поместили в церкви только после оплаты заказа, а освятили храм в присутствии Екатерины II.

В 1768 году Дмитрий Левицкий вернулся в Петербург. Живописец участвовал в выставках Академии художеств. В 1770 году за портрет ректора Александра Кокорина он получил звание академика. В следующем году приказом Совета Академии художеств Левицкого назначили руководителем портретного класса: «Класс портретной препоручить обучать господину академику Левицкому». Им живописец руководил до 1788 года.

В конце 1760-х годов Дмитрий Левицкий стал одним из самых популярных портретистов России. Художник получал заказы как от правительства, так и от дворянских семей Петербурга.

В 1763 году Екатерина II учредила Воспитательный дом — благотворительное образовательное учреждение для сирот. На его строительство деньги пожертвовали горнозаводчик Прокофий Демидов, чиновники Петр Вырубов, Богдан Умский и другие.

В начале 1770-х Президент Академии художеств Иван Бецкой предложил императрице создать картинную галерею с портретами меценатов «с приложением описания их усердия к пользе человечества». Картины заказали у Федора Рокотова, Фридриха Баризьена и Дмитрия Левицкого.

В Опекунскую серию Левицкого вошли портреты Прокофия Демидова, Богда Умского и Никифора Сеземова. Демидова художник написал в образе садовника — на портрете он стоит с лейкой рядом с горшками цветов. Однако на фоне Левицкий изобразил колонны и здание Воспитательного дома. Так живописец соединил традиции парадного и домашнего портретов. Искусствовед Галина Данилова писала: «Художнику удалось создать правдивый образ человека со сложным и противоречивым характером <...> способного <...> быть добрым и расточительным».

В 1773 году в Петербург приехал французский философ и просветитель Дени Дидро. В том же году Левицкий написал его портрет.

В свою коллекцию портрет Дидро купил ювелир Франсуа Дюваль, который позднее вывез картину в Женеву. Там она находится и сейчас.

В 1770-х годах Левицкий работал над портретами учениц Воспитательного общества благородных девиц при Смольном монастыре (позднее — Смольный институт благородных девиц). Эту серию картин художника называют «Смолянки». Заказ на нее Левицкий вновь получил от Ивана Бецкого. Над «Смолянками» живописец работал в течение трех лет. Ему позировали лучшие воспитанницы Смольного института, в том числе Екатерина Нелидова, Наталья Борщова и Глафира Алымова. Об этих портретах художник Александр Бенуа позже писал: «Это истинный XVIII век во всем его жеманстве и кокетливой простоте... очаровательная ложь, очаровательная по совершенству и выдержанности всей системы».

Воспитанниц Смольного института Левицкий написал в новом для русской живописи жанре — «портрет в роли». Все «Смолянки» изображены в театральных костюмах на сцене или на фоне декораций. При этом в картинах видны черты реализма. Художник старался точно передать особенности внешности каждой из девушек.

Портреты «Смолянок» по распоряжению Екатерины II поместили в Большом дворце в Петергофе. Оттуда их изъяли после Февральской революции и передали Русскому музею, где они выставлены и сегодня.

В 1783 году Левицкий по заказу канцлера Александра Безбородко написал парадный портрет Екатерины II «Екатерине-Законодательнице в храме богини Правосудия». На картине он изобразил императрицу как справедливую правительницу, которая чтит законы.

Портрет стал очень популярен. Левицкий и другие художники несколько раз повторяли его, скульптор Федот Шубин изготовил по нему статую «Екатерина II — законодательница».

Кроме государственных заказов Дмитрий Левицкий выполнял и частные. Он написал портреты членов семьи графа Артемия Воронцова, итальянской певицы Анны Давиа, архитектора Николая Львова и других. Художник Игорь Грабарь писал о картинах Левицкого: «В передаче интимного, неуловимого очарования лица, не блещущего красотой, не выделяющегося оригинальностью, в изображении простого, среднего, незаметного лица — соперников он не знал».

В 1786 году Дмитрий Левицкий был избран членом Совета Академии художеств. Теперь он мог не только преподавать, но и менять учебный план, утверждать темы выпускных экзаменов. Среди учеников живописца были Степан Щукин и Андрей Емельянов. В отличие от других педагогов Академии Левицкий позволял своим воспитанникам работать не с манекенами, а с живыми натурщиками. Он требовал от студентов портретного класса «естественности» изображения. Искусствовед Нина Молева писала: «Левицкий не ограничивает ученика ни определенной позой изображенного человека, ни «действием», ни платьем — все предоставляется на усмотрение молодого художника, чтобы он имел возможность найти наиболее «натуральное» решение».

Левицкий работал художником до конца жизни, но уже не получал государственные заказы. В 1810-х он рисовал портреты петербургских дворян, в том числе офицера Николая Грибовского, фрейлины Екатерины II Анны Протасовой.

Умер Дмитрий Левицкий 16 апреля 1822 года. Похоронили его на Смоленском кладбище в Петербурге. Могила художника до наших дней не сохранилась.

Контрольные вопросы:

1. Кто был первым учителем Дмитрия Григорьевича Левицкого?
2. Какое образование получил Дмитрий Григорьевич Левицкий?
3. За какую картину Дмитрий Григорьевич Левицкий получил звание академика?
4. Кто были заказчики портретов Дмитрия Григорьевича Левицкого?
5. Расскажите про картину «Смолянки»?
6. Расскажите про парадный портрет Екатерины II «Екатерине-Законодательнице в храме богини Правосудия».

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Русское искусство 18-19 вв. Русская керамика и стекло 18-19 вв.».

Общие сведения

Коллекция керамики Сергиево-Посадского музея XVIII – XIX вв. дает представление о развитии этого вида декоративно-прикладного искусства в России. В основу этой коллекции музея легло собрание Троице-Сергиевой лавры. Это были разнообразные предметы для широкого использования в повседневной жизни монастыря.

В 1930 году в музей поступило собрание А.А. Александрова, в котором находилось значительное количество фарфоровой и фаянсовой посуды. Значительно пополнилась коллекция в связи с экспедициями 1978–1985 гг., целенаправленно исследовавшими районы Московской области, где издавна существовало традиционное производство керамики.

Самые ранние экспонаты собрания относятся к середине XVIII века – времени, когда господствующим был стиль барокко. В коллекции музея – уникальные произведения из майолики, выполненные на первом в России заводе, открытом в Москве в 1724 году и принадлежавшем Афанасию Кирилловичу Гребенщикову. Его продукция не уступала аналогичным изделиям европейских стран и высоко ценилась уже в то время. Для гребенщиковских изделий характерны большие размеры, массивность, черепок желтовато-розового цвета, синевато-белая эмаль, роспись по эмали, напоминающая китайский и западноевропейский фаянс и майолику XVIII века. Эта посуда была распространена, главным образом, в быту высших слоев общества.

Примерно с середины XVIII в. посуда из майолики, доступная различным слоям населения, стала выпускаться керамическими мастерскими подмосковного Гжельского завода, в начале подражавшими изделиям гребенщиковской фабрики. Довольно быстрое распространение высококачественной керамики было обусловлено высокими достижениями народного гончарного производства. Несколько изделий обыденной гжельской посуды, практически не дошедшей до нашего времени, сохранилось в коллекции нашего музея.

В 1744 году был основан первый в России фарфоровый завод, получивший название императорского. Секрет производства фарфора открыл сподвижник М.В. Ломоносова Дмитрий Иванович Виноградов в 1746–1747 гг., который и наладил его выпуск на Императорском фарфоровом заводе. Работая, в основном, по заказам императорского двора, завод выпускал и более дешевые «ординарные» изделия. Они представлены в собрании музея и их отличает черепок теплого белого цвета, мягкий блеск глазури, чистые краски.

В коллекции хранится и несколько тарелок Императорского завода с марками-вензелями русских царей XVIII – начала XX века. Еще при Екатерине II, в Германии, на Мейсенском фарфоровом заводе был заказан так называемый «Охотничий» сервиз, предназначенный для охотничьего домика императрицы в Ораниенбауме. В 1850–1880 годах на Императорском заводе были выполнены по сохранившимся образцам недостающие изделия к этому сервизу.

Постепенно из предмета роскоши фарфор становился принадлежностью самых широких слоев населения и получил в XIX веке широчайшее распространение. Первым частным производством стал завод Франца Гарднера, основанный в 1766 году в деревне Вербилки, близ города Дмитрова под Москвой. Особое место среди изделий завода XVIII века занимали четыре «орденских сервиза», выполненные по заказу императорского двора для ежегодных приемов кавалеров высших государственных наград – орденов святых Андрея Первозванного, Георгия, Александра Невского, Владимира.

Эти сервизы включали огромное количество разнообразных предметов, украшенных эмблемами орденов и орденскими лентами. Некоторые из них представлены в коллекции музея. Одновременно с выпуском роскошных дорогих заказных изделий, гарднеровский завод начал производить посуду, доступную самым широким слоям населения. Она замечательно представлена в

коллекции музея. Эти изделия расписывались в основном цветами: крупный букет или цветок на зеркале и мелкие цветки по борту. Роспись по своим ярким и сочным краскам близка русской народной керамике.

Замечательной областью керамического производства был фаянс, получивший наибольшее распространение в XIX веке. Его выпускали практически на всех заводах. На заводе Гарднера этот материал был освоен в 1820–1830-е годы. Фаянсовая посуда заменила более раннюю гончарную и майоликовую в кустарной среде Гжельского района в середине и второй половине XIX в. Этот пластичный, с белой поверхностью материал, более дешевый, чем фарфор, нашел широкое распространение в самых различных слоях населения.

В коллекции музея хранится большое число фаянсовой посуды, украшенной так называемой «печатью» – техникой, когда изображение наносилось на предмет механическим способом. На нескольких фаянсовых блюдах дан общий вид Троице-Сергиевой лавры или ее монограмма (СТСЛ). На многих заводах использовали как печать, так и роспись, что было связано со стремлением сохранить традиционную живописность орнамента.

В первой половине XIX века в России возникает множество частных фарфоровых заводов. Крупнейшим из них был завод А.Г. Попова, основанный в 1811 году в с. Горбунове Дмитровского уезда, недалеко от Сергиева Посада. Продукция этого завода отличалась высоким качеством фарфора, большим разнообразием форм, выразительностью росписи и отвечала вкусам самых различных слоев населения.

Высокими художественными достоинствами отличается столовый сервиз этого завода с оригинальными – в виде квадратов, ромбов и треугольников – формами десертных тарелок. Нарядность и в то же время торжественность этому сервизу придает роспись золотом: гирлянды и венки из виноградных листьев, фигурные розетки на зеркале тарелок и широкая полоса волнистого стилизованного растительного орнамента по их борту и тулову бутылочных или рюмочных передач и соусников.

Искусство русского фарфора XIX века связано с деятельностью не только крупных, но и огромного количества мелких частных заводов, расположенных, в основном, в Гжельском керамическом районе, славившемся своими белыми глинами. Мастера этих предприятий создавали собственные формы посуды, разрабатывали приемы росписи. В коллекции представлены изделия заводов И. А. Иконникова, братьев Корниловых, В. И. Жадина, С. И. Масленникова, братьев Самсоновых, Марковых, Храпунова-Нового и других. Некоторые из них существовали одно-два десятилетия и представлены небольшим количеством предметов.

Насыщенностью украшений отличаются чашки-бокалы и блюда завода П.П. и И. Квартальных (Фартальных), внешняя поверхность которых расписана архитектурными видами Гефсиманского скита близ Троице-Сергиевой лавры, а внутренняя почти полностью вызолочена. Лаконичное сочетание яркого фона и простых цветочных мотивов характерна для предметов чайного сервиза, расписанного в живописном заведении Я. Орлова.

Конец XIX – начало XX века было временем деятельности огромного фарфорового концерна М.С. Кузнецова, объединившего несколько крупнейших фарфорово-фаянсовых заводов. Постоянно совершенствовались технологические приемы. В 1900-х годах стали широко применять многоцветную печать – деколь, широкое распространение получила работа с аэрографом. Тем не менее, наряду с широким распространением механических способов украшения фарфоровой посуды сохранялись традиции ручной росписи.

В изделиях заводов Кузнецова нашли отражение многообразные традиции росписи, форм, набора предметов, накопленные почти за два века развития фарфора в России. В это время фарфор становится неотъемлемой частью быта как аристократических, так и широких демократических слоев населения. Кузнецовские заводы выпускали продукцию очень высокого качества, удовлетворяя, таким образом, самые различные вкусы.

Фарфоровая скульптура. Наряду с производством посуды неотъемлемой частью русского фарфора была мелкая пластика, которую выпускали на многих заводах. Нередко в создании скульптуры из фарфора участвовали известные художники. Так, например, популярная «Водоноска» выполнялась по модели С.С. Пименова. Жанровая скульптура завода Гарднера создавалась на сюжеты народного быта, народных типов: «Собирание холста», «Жена ведёт пьяного мужа» и др.

В конце XIX – начале XX века на заводе Гарднера, а затем М.С. Кузнецова производилась многофигурная серия «Народы России», первоначально созданная на императорском фарфоровом заводе по рисункам академика Н. Георги, и отразившая разнообразие этнографического состава

населения России. Скульптуры на крестьянские темы, а также многочисленная серия «Народы России» интересны с точки зрения этнографической достоверности.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте развитие русской керамики и стекла 18-19 вв.
2. Как повлияло на развитие русской керамики и стекла 18-19 вв. открытие первого в России в Москве завода в 1724г Афанасия Кирилловича Гребенщикова.
3. Как повлияло на развитие русской керамики и стекла 18-19 вв. основание в 1744г. первого императорского фарфорового завода?
4. Как повлияло на развитие русской керамики и стекла 18-19 вв. открытие частных производств?
5. Как традиционно выглядели фарфоровые сервизы?

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Русское искусство 18-19 вв. Иван Николаевич Крамской: Жизнь и творчество. 1837-1887».

Общие сведения

Иван Крамской участвовал в известном студенческом бунте Академии художеств: отказался писать конкурсную работу на заданную тему. Отчислившись из Академии, он основал сначала Артель свободных художников, а позже стал одним из учредителей Товарищества передвижников. В 1870-х годах Иван Крамской стал знаменитым художественным критиком. Его полотна покупали многие коллекционеры, в том числе — Павел Третьяков.

Ива́н Никола́евич Крамско́й (27 мая [8 июня] 1837, Острогжск — 24 марта [5 апреля] 1887, Санкт-Петербург) — русский живописец и рисовальщик, мастер жанровой, исторической и портретной живописи; художественный критик. Иван Крамской родился в Острогжске в семье делопроизводителя. Родители надеялись, что сын станет писарем, как и его отец, однако мальчик с раннего детства любил рисовать. Сосед, художник-самоучка Михаил Тулинов научил юного Крамского рисовать акварелью. Позже будущий художник работал ретушером — сначала у местного фотографа, а потом в Петербурге.

В столичную Академию художеств Иван Крамской поступать не решался: не было начального художественного образования. Но Михаил Тулинов, который к этому времени тоже переехал в Петербург, предложил ему изучать одну из академических дисциплин — рисование с гипса. Набросок головы Лаокоона стал его вступительной работой. Совет Академии художеств определил Ивана Крамского в ученики к профессору Алексею Маркову. Начинающий художник учился не только писать, но и готовил картоны к росписи храма Христа Спасителя в Москве.

В 1863 году у Ивана Крамского уже было две медали — Малая серебряная и Малая золотая. Впереди оставался творческий конкурс — те, кто проходил его с успехом, получали Большую золотую медаль и заграничную пенсионерскую поездку на шесть лет.

Для конкурсной работы совет предложил студентам сюжет из скандинавской мифологии — «Пир в Вальхалле». Однако в это время в обществе рос интерес к жанровым работам: становились популярными картины, изображающие повседневную жизнь.

Студенты Академии разделились на новаторов-жанристов и историков, верных старым традициям. 14 из 15 претендентов на Большую золотую медаль отказались писать конкурсную работу на мифологический сюжет. Сначала они подали несколько прошений в совет: хотели самостоятельно выбирать темы, требовали, чтобы экзаменационные работы рассматривали публично и давали аргументированные оценки. Иван Крамской был «депутатом» от группы четырнадцати. Он зачитал перед советом и ректором Академии требования и, получив отказ, покинул экзамен. Товарищи последовали его примеру.

После выпуска молодые художники должны были покинуть мастерские Академии, где они не только работали, но и жили — часто вместе с родственниками или друзьями. Снимать новые квартиры и мастерские было не на что. Чтобы спасти товарищей от нищеты, Крамской предложил создать совместное предприятие — Артель свободных художников.

Вместе они арендовали небольшое здание, где у каждого была своя мастерская и общее просторное помещение для собраний. Хозяйство вела жена живописца — Софья Крамская. Вскоре

у художников появились заказы: они рисовали иллюстрации к книгам, писали портреты, делали копии картин. Позже в Артели появилось фотоателье.

Объединение свободных художников процветало. Иван Крамской занимался делами Артели: искал заказчиков, распределял деньги. Параллельно он писал портреты, давал уроки рисования в Обществе поощрения художников. Одним из его учеников был Илья Репин. Он писал о Крамском: «Вот так учитель! Его приговоры и похвалы были очень вески и производили неотразимое действие на учеников».

В 1865 году живописец начал расписывать купола храма Христа Спасителя в Москве по картонам, которые он создал в годы учебы в Академии.

В конце 1869 года Иван Крамской впервые выехал из России, чтобы познакомиться с западным искусством. Он побывал в нескольких европейских столицах, посещал там музеи и художественные галереи. Впечатления от западных живописцев у Крамского остались противоречивые.

Когда Иван Крамской вернулся в Россию, у него случился конфликт с одним из товарищей: тот принял пенсионерскую поездку от Академии, что было против правил «четырнадцати». Крамской вышел из Артели, и вскоре объединение свободных художников распалось.

Вскоре Иван Крамской стал одним из основателей нового творческого объединения — Товарищества передвижных художественных выставок. Среди его учредителей были также Григорий Мясоедов, Василий Перов, Алексей Саврасов и другие художники.

На первой же выставке передвижников в 1871 году Иван Крамской представил свою новую работу — «Майскую ночь». Картину с русалками, залитыми лунным светом, живописец написал в Малороссии по мотивам повести Гоголя. Полотно с мистическим сюжетом не соответствовало программе передвижников, однако работы имела успех и у художников, и у критиков, а сразу после выставки его купил Павел Третьяков.

В 1872 году Крамской закончил полотно «Христос в пустыне». «Вот уже пять лет неотступно Он стоял передо мной; я должен был написать Его, чтобы отделаться», — писал он своему другу, художнику Федору Васильеву. За это полотно Академия художеств хотела присудить Крамскому звание профессора, однако он отказался. Картину купил Павел Третьяков за большие деньги — 6000 рублей.

В 1870-х годах Крамской создал множество портретов — художника Ивана Шишкина, Павла Третьякова и его супруги, писателей Льва Толстого, Тараса Шевченко и Михаила Салтыкова-Щедрина, доктора Сергея Боткина.

Иван Крамской не только писал полотна, но и публиковал критические статьи. Он призывал избавляться от влияния Академии художеств на искусство, выступал за создание школ рисования и мастерских, где молодые художники могли бы учиться у опытных живописцев и при этом сохранять собственный стиль. Крамской настаивал на том, чтобы художники получали хорошее образование: «Чтобы критиковать массу, нужно стоять выше массы и знать и понимать общество во всех его интересах и проявлениях».

В 1880-е годы одной из нашумевших работ художника стала «Неизвестная». Героиню полотна — красивую даму, одетую по последней моде, — обсуждали и критики, и публика. Интриговала зрителей ее личность, немного высокомерный взгляд и безупречный по моде тех лет наряд. В печати о картине писали как о «русской Джоконде», критик Владимир Стасов назвал полотно «Кокотка в коляске». Однако ценители искусства отдавали должное мастерству Крамского, который тонко выписал и лицо неизвестной дамы, и ее изысканную одежду. После 11 выставки передвижников, где была выставлена картина, ее купил крупный промышленник Павел Харитоненко.

В 1884 году Крамской закончил полотно «Неутешное горе», на котором была изображена скорбящая мать у детского гроба. Художник работал над ним около четырех лет: делал карандашные наброски и эскизы, несколько раз менял композицию. Картину с трагическим сюжетом Крамской подарил Павлу Третьякову.

Ивана Крамского не стало в 1887 году. Художник умер в своей мастерской, когда писал с натуры доктора Карла Раухфуса. Врач пытался реанимировать его, но безуспешно. Живописца похоронили на Смоленском православном кладбище в Петербурге.

Контрольные вопросы:

1. Какое образование получил Иван Николаевич Крамской?
2. Назовите причину бунта 14, участников которого был Иван Николаевич Крамской?
3. В чем заключался принцип работы артели свободных художников?
4. В чем заключался принцип работы передвижных выставок?

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Пьетро ди Готтардо Гонзага, 1751-1831. Жизнь и творчество».

Общие сведения

Пьетро ди Готтардо Гонзаго (Гонзага) (в России — Пётр Фёдорович Гонзага, 25 марта 1751, Лонгароне (Венето) — 25 июля (6 августа) 1831, Санкт-Петербург) — итальянский декоратор, архитектор, теоретик искусства, с 1792 года работавший в России. Мастер ведуты и живописной техники кьяроскуро. Прославился театральными декорациями с эффектами «обмана зрения» (*trompe-l'œil*). По мнению некоторых историков искусства, Гонзаго — первый театральный художник в современном смысле слова

Родился Пьетро ди Готтардо Гонзага (Гонзаго) в семье художника и театрального декоратора. С детства мальчик мечтал стать актёром, но его родители видели для сына совершенно иное будущее. С юных лет Пьетро обучался искусству и уже с 14 лет начал работать у театрального художника Карло Бибиены. В 18 лет он переехал для обучения живописи в Венецию, а позже в Милан. Через 10 лет, в 1779 году, состоялся его дебют как художника в театре «Ла Скала». В течение следующих лет Пьетро Гонзага занимался оформлением спектаклей в театрах Милана, Рима, Пармы, Венеции, Падуи, Генуи и других итальянских городов. В 1792 году по приглашению русского посла, князя Н.Б. Юсупова, Гонзага приехал в Петербург и поступил на службу в дирекцию императорских театров, получив должность главного художника.

Находясь в России, Пьетро Гонзага выступил подлинным реформатором русской сцены. Создаваемые им театральные зрелища поражали современников виртуозной живописностью и удивительным правдоподобием пространственных эффектов.

Гонзага оформлял спектакли для театров Петербурга, Гатчины, Павловска, Петергофа, Архангельского и Москвы. Занимался он также оформлением маскарадов, балетов, торжественных церемоний для царской семьи: коронаций императоров Павла I, Александра I и Николая I, траурных процессий при похоронах Петра III, Екатерины II, Павла I и Александра I, бракосочетания великой княжны Анны Павловны и Вильгельма, принца Оранского, и др. Написал декорации к мелодраме с балетом «Медея и Ясон» для комнатного театра вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны.

Его опыт художника-декоратора оказал огромное влияние на несколько поколений мастеров театральной живописи.

Параллельно с деятельностью в театре Гонзага работал над созданием прекрасного парка в Павловске. Ему так нравилась эта работа, что с 1796 года он стал проводить здесь бо́льшую часть времени, благоустраивая и преобразуя отдельные участки парка, хотя многие друзья и отговаривали его от этого, считая, что страдает основной вид его деятельности — работа в театре. Но, видимо, художник ощущал в Павловске громадный потенциал и возможность реализовать свои самые смелые замыслы.

Создавая садово-парковые ансамбли, Гонзага словно рисовал пейзаж, подбирая деревья с учётом цветовой гаммы, где золото клёнов и берёз сочеталось с серебром ив, бронзой дубов и зеленью хвойных деревьев. За счёт этого возникали удивительные картины, так очаровывавшие современников.

При оформлении пространств Гонзага умело избавлялся от лишних деталей. Один из его современников вспоминал, что мастер каждое утро совершал обход парка в сопровождении одного из учеников, нёсшего за ним ведёрко с краской и небольшую кисть. Гонзага указывал на деревья и кустарники, которые юноша помечал краской. Это означало, что данные экземпляры подлежат стрижке или вырубке. Очищая таким образом парк от ненужной растительности и умело komponуя различные виды растений, Гонзага добивался поразительного эффекта.

Вклад Пьетро Гонзага в формирование садово-паркового ансамбля Павловского дворца огромен: он участвовал в планировке Английского парка, по его эскизам целый ряд дворцовых залов и павильонов был украшен композициями, эффектно продолжающими реальную архитектуру. Это, например, Большой дворец, где по его проекту построена галерея между центральным и боковыми корпусами дворца, которая так и называется — галерея Гонзага, а также Елизаветинский и Розовый павильоны парка, Пиль-башня, Новое и Старое Шале. Он декорировал и Остров любви (или Обворожённый остров) на Венерином пруде.

Необычное сочетание предельно простого и торжественного стало основной характерной чертой творчества Гонзага. Он обучил своему ремеслу немало русских и иностранных художников и механиков сцены.

Художник продолжал творить до глубокой старости. В 1828 году он был уволен со службы в императорских театрах, но продолжал архитектурно-декоративные работы в Павловске. Умер Гонзага 6 августа 1831 года и был похоронен в Петербурге.

Свой богатый опыт он обобщил в ряде сочинений, частично изданных в Петербурге в начале XVIII века на французском языке.

Некоторые театральные работы Гонзага хранятся в Театральном музее им. А.А. Бахрушина в Москве.

Контрольные вопросы:

1. Кто такой Пьетро ди Готтардо Гонзага?
2. В какой семье родился Пьетро ди Готтардо Гонзага?
3. Какие спектакли оформлял Пьетро ди Готтардо Гонзага?
4. Какие садово-парковые ансамбли создал Пьетро ди Готтардо Гонзага?

Практическое (семинарское) занятие № 6 **Тема: «Английское искусство 19 в. Прерафаэлиты».**

Общие сведения

Прерафаэлиты (от лат. *prae* – перед и *Raphael*) – английские художники и писатели, опиравшиеся в своем творчестве на искусство раннего Возрождения – до Рафаэля. Братство прерафаэлитов (*Pre-Raphaelite Brotherhood* – Прерафаэлитское братство) было основано в 1848 в Лондоне и просуществовало до 1853.

Поэт и живописец Данте Габриэль Россетти (1828–1882), живописцы Уильям Холмен Хант (1827–1910), Джон Эверетт Миллейс (1829–1896), Томас Вулнер (1825–1892), Джеймс Коллинсон (1825–1881), Уильям Россетти (1829–1919), Джордж Стивенс (1817–1875) испытав влияние Ф.М.Брауна и Дж. Рёскина, стремились к возрождению «наивной религиозности» средневекового и раннеренессансного искусства.

Старшие прерафаэлиты. Основываясь на идеях искусствоведа и критика Джона Рёскина (1819–1900), провозгласившего принцип «верности Природе», художники объединились под общей идеей противопоставить холодному академизму (корни которого они видели в искусстве Высокого Возрождения) «живую веру» т.н. примитивов итальянского искусства Треченто и Кватроченто. Прерафаэлиты обращались не только к библейским сюжетам, но и произведениям классической поэзии и литературы, к творчеству Данте Алигьери (1265–1321), Уильяма Шекспира (1564–1616), Джона Китса (1795–1821).

В программу Братства входило романтическое неприятие индустриального общества и буржуазной культуры. Их искусство должно было способствовать возрождению духовности в человеке, нравственной чистоты и религиозности. Подражание художественной традиции итальянского искусства 15 в. обусловило сочетание скрупулезной передачи натуры со стилизацией и сложной символикой.

К первому периоду существования Братства относятся картины на библейские сюжеты: Д.Г.Россетти *Девичество Марии* (1849), *Плотничья мастерская* (1850), Ч.Э.Коллинз *Думы монахини* (1850–1851). Прерафаэлиты создали в изобразительном искусстве новый тип женской красоты – отрешенный, спокойный, таинственный, который позже разовьют художники стиля модерн: Дж. Э.Миллес *Подружка невесты* (1851). Особенно много над этой темой работал Д.Г.Россетти, изображая свою возлюбленную Элизабет Сиддал, после смерти которой он идеализировал ее образ, как это делали средневековые рыцари, воспевавшие красоту прекрасной дамы: Д.Г.Россетти *Beata Beatrix* (1863–1864), Дж. Э.Миллес *Марианна* (1851), У.Моррис *Королева Гиньева* (1855). В пейзаже художники были верны точности в передаче натуры: У.Х.Хант *Жертвенный козел* (1854), *Заблудившиеся овцы* (1855), Дж. Э.Миллес *Офелия* (1852), *Слепая девушка* (1856), *Осенние листья* (1856), Артур Хьюз *(1832–1915) Апрельская любовь* (1856).

Большую роль в творчестве прерафаэлитов играла книжная графика (графика в журнале «Герм», который редактировал Д.Г.Россетти, рисунки Д.Г.Россетти для издания «Музыкального учителя» Уильяма Эллингхэма (1855).

После удачной первой выставки прерафаэлитов, состоявшейся в мае 1849, на них вскоре обрушился шквал критики. Несмотря последующее признание их творчества, и на успех дальнейших выставок, Братство прерафаэлитов распадается (по одной версии в 1853, по другой – в 1855). Эстетическая сторона деятельности Братства была унаследована младшими прерафаэлитами.

Младшие прерафаэлиты. В 1856 Д. Г. Россетти встречается с Уильямом Моррисом (1834–1896) и Эдвардом Бёрн-Джонсом (1833–1898), и эта встреча становится началом нового этапа в развитии движения прерафаэлитов, основной идеей которого становится эстетизм, стилизация форм, эротизм, культ красоты и художественного гения. Живопись прерафаэлитов стала развиваться в сторону усложнения плоскостной орнаментики и мистической окраски.

Идеи и практика Братства во многом повлияли на развитие символизма в литературе (У. Патер, О. Уайльда). В свою очередь, идея Уолтера Патера «искусство для искусства» воплотилась в творчестве прерафаэлитов.

Стремление получать удовольствие от работы, утраченное в современном индустриальном обществе, продекларированное Рёскином, нашло отражение в картинах на тему труда: Генри Уэллис (1830–1916) Дробильщик камней (1858), Форд Мэддокс Браун (1821–1893) Труд (1852–1865), Уильям Скотт (1811–1890) Железо и уголь (1860).

Д. Г. Россетти остался верен теме «прекрасной дамы»: Синее шелковое платье (1866). В 1858 У. Моррис создает единственное свое станковое произведение Королева Гиневра. В 1889 на Всемирной выставке в Париже Бёрн-Джонс получил Орден почетного легиона за картину Король Кофетуга и молодая нищенка.

В 1890 У. Моррис основал издательство «Кельмскотт-пресс» (просуществовало до 1898), он оформил все 66 книг, выпущенных издательством, включая шрифты, инициалы, заставки. Бёрн-Джонс исполнил большинство иллюстраций к ним.

Из позднего прерафаэлизма вырос стиль Art Nouveau, позже ставший международным стилем (в Италии это искусство называется stile Englese (английский стиль), в Австрии – Sezessionstil, в Германии – Jugendstil, во Франции – Art Nouveau, в России – стиль модерн).

Характерные для стиля Art Nouveau декоративность, орнаментальность, эротизм, изысканная линия встречаются и у поздних прерафаэлитов.

«Движение искусств и ремесел». Более широкий характер носила деятельность У. Морриса по возрождению английского декоративно-прикладного искусства, она объединила многих мастеров, в т.ч. Ф. М. Брауна, А. Хьюза, арх. Ф. Уэбба, которые стремились воссоздать в противовес машинному ручное производство, внести красоту в повседневный быт. Главной идеей Морриса было убеждение, что декоративное искусство так же важно, как и изящные искусства, он стремился к единству искусства и ремесла.

Новый аспект деятельности зародился в исканиях младших прерафаэлитов в 1857, когда Россетти получил заказ на роспись центрального зала дебатов Оксфордского союза сценами из Жизни короля Артура Т. Мэлори. Этот заказ дал возможность объединиться семи художникам: Моррису, Россетти, Бёрн-Джонсу, Артуру Хьюзу Спенсеру Стенхоупу, Уолу Принсеру и Хангерфорду Поллену. Проект не был успешен, фреска вскоре частично осыпалась, но всем понравился социальный аспект совместной работы.

В 1860 было закончено строительство знаменитого «Красного дома» (Red House) (арх. Филипп Уэбб) в Бекслихите, получившего название из-за цвета кирпича, из которого был выстроен. Дом стал центром литературного и художественного круга и первым примером соединения функциональных и эстетических задач, положивших начало «Движению искусств и ремесел». У. Моррис и его друзья сами расписывали потолки и стены дома, создавали эскизы мебели, драпировок, витражей и гобеленов. В 1861 появилась фирма «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К». В этом предприятии участвовало семь партнеров: Моррис, Россетти, Бёрн-Джонс, Уэбб, художник Форд Медокс Браун, Питер Пол Маршалл – инженер и художник-любитель, Чарльз Фолкнер – преподаватель математики Оксфордского университета. Первыми заказами фирмы были витражи, обои-шпалеры. В 1866 фирма декорирует Оружейный зал и Зал гобеленов в Сент-Джеймском дворце в Лондоне. В 1867 У. Моррис, Бёрн-Джонс и Уэбб оформляют Зеленую столовую в Южно-Кенсингтонском музее (Музей Виктории и Альберта).

К 1875 относятся первые опыты окраски тканей. В том же году происходит реорганизация фирмы, получившей название «Моррис и К», в связи с тем, что Моррис становится единственным ее директором. В 1878 Моррис покупает 5-этажный дом в Хаммерсмите, переименовывает его в Кельмскотт-хаус, устанавливает там ткацкие станки и начинает работу над гобеленами и коврами ручной работы. В 1881 фирма перемещается в «Мертонское» аббатство, на старую фабрику, где

устраивают мастерские по производству витражей, красильню, печатное и ткацкое производство. В том же году фирма производит оформление Тронного зала Сент-Джеймского дворца.

Возрождение ремесел, вызов традиционной иерархии искусств, акцент на социальное значение способа производства вылилось в основание в 1883 У.Крейном и Л.Деем Гильдии работников искусства, которая становится центром лондонского «Движения искусств и ремесел». В 1888 Уолтер Крейн определил цель «Движения искусств и ремесел»: «превратить художников в ремесленников, а ремесленников – в художников». В 1888 было основано «Общество искусств и ремесел», в том же году состоялась первая выставка. На второй выставке Общества У.Моррис экспонировал гобелены и раскрашенные хлопчатобумажные ткани.

«Движение искусств и ремесел» создало модель для деятельности последующих художественных групп последней четверти 19 в.

Искусство прерафаэлитов впитало в себя разные стили и направления и повлияло на художественную жизнь не только 19, но и 20 вв.

Контрольные вопросы:

1. Объясните название английского художественного объединения и направления 19 в. «Прерафаэлиты»
2. Какие художники входили в объединение «Прерафаэлитов» ?
3. Охарактеризуйте творчество Данте Габриэля Россетти
4. Охарактеризуйте творчество Уильяма Морриса
5. Расскажите про английское объединение 19 в. «Движение искусств и ремесел»

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Коллекция Русского музея. Русское искусство 18-19 вв.».

Общие сведения

Живопись XVIII – первой половины XIX вв. В числе полотен, составивших основу Русского музея при его формировании, большинство представляло именно период XVIII — первой половины XIX вв.

Например, среди восьмидесяти полотен Русского отдела Эрмитажа, полностью переданного новому музею, выделялись произведения К.П.Брюллова («Последний день Помпеи») и Ф.А.Бруни («Медный змий»); И.К.Айвазовского («Девятый вал») и Г.И.Семирадского («Фрина на празднике Посейдона»); В.Л.Боровиковского («Портрет Муртазы-Кули-хана») и А.А.Иванова («Явление Христа Марии Магдалине»).

Произведения, этапные для характеристики русской школы живописи этого периода пришли в музей и в числе 122 полотен, переданных Императорской Академией художеств, Это такие яркие произведения своей эпохи как «Портрет Евграфа Давыдова» кисти О.А.Кипренского, виды Бахчисарая и Николаева, исполненные Ф.Я.Алексеевым, «Сусанна и старцы» П.В.Басина, «Гумно» А.Г.Венецианова, «Фортуна и нищий» А.Т.Маркова. Существенный вклад в формирование коллекции Русского музея внесли произведения, переданные из Зимнего, Царскосельского Александровского и Гатчинского дворцов. Вмести с ними в музей пришли работы К.П.Брюллова (например, «Портрет графини Юлии Павловны Самойловой с приемной дочерью Амаилией Паччини»), «Черкес» и «Башкир» А.О.Орловского, «Девушка на сеннике» А.Г.Венецианова, «Гитарист» и «Девочка с куклой» В.А.Тропинина, «Сватовство майора» П.А.Федотова.

Раздел портретной живописи XVIII в. существенно дополнила приобретенная у наследников в 1897 г. коллекция А.Б.Лобанова — Ростовского. Среди нескольких десятков холстов, в нее входивших, необходимо отметить портреты И.И. и Е.А.Лобановых-Ростовских работы И.П.Аргунова, «Портрет А.Д.Ланского» кисти Д.Г.Левицкого, произведения многих иностранных мастеров, работавших в России в XVIII веке, — И.- Г.Таннауера, Г.- Х.Гроота, П.Ротари, Ж.- Б.Вуаля и других.

Таким образом, уже к моменту открытия музей обладал представительным собранием живописи художников национальной школы. Досадные пробелы, образовавшиеся в нем и с сожалением отмечавшиеся еще современниками, были связаны с тем, что многие произведения живописцев XVIII в., составлявшие гордость национальной школы, оставались в императорских дворцах, почти не приобретались произведения современных мастеров неакадемического направления.

Тем не менее, активная деятельность крупных представителей отечественной культуры, входивших в Совет Художественного отдела, таких как Альберт Н.Бенуа, П.А.Брюллов, К.В.Лемох и особенно П.И.Нерадовский, хранитель художественного отдела с 1909 г., опиравшихся

на содействие коллекционеров и знатоков М.П.Боткина, Александра Н.Бенуа, И.Э.Грабаря, обеспечила поступление в музей высокохудожественных произведений мастеров XVIII в. — А.П.Антропова («Портрет М.А.Румянцевой»), И.Я.Вишнякова (портреты Сарры и Вильгельма Ферморов), Д.Г.Левицкого («Портрет А.С.Протасовой»), Ф.С.Рокотова («Портрет Е.В.Сантти» и «Портрет Л.Ф.Сантти»), В.Л.Боровиковского («Портрет Е.Н.Арсеньевой»), значительных полотен кисти живописцев первой половины XIX столетия («Портрет А.Ф.Фурман», «Портрет О.А.Рюминой», «Портрет К.И.Альбрехта» О.А.Кипренского; ряд эскизов, исполненных А.А.Ивановым).

Хотя собрание живописи за предреволюционные годы почти утроилось, активное пополнение коллекции произошло в конце 1910-х — начале 1920-х гг. В это время достоянием национальной сокровищницы стали многие частные собрания. Уже в 1917 г. в музей поступила богатейшая коллекция М.П.Боткина, включавшая свыше восьмидесяти эскизов к «Явлению мессии» А.А.Иванова. Существенным вкладом стали и переданные музею в 1918 г. полотна, принадлежавшие известному собирателю В.Н.Аргутинскому-Долгорукову. В первые послереволюционные десятилетия Русский музей получил многие сотни превосходных произведений из созданных тогда и впоследствии расформированных постоянных выставок и дворцов-музеев. Как правило, они передавались в Государственный музейный фонд, а затем распределялись по музеям. В конце 1922 г. было принято решение о передаче в ГРМ всего собрания Музея Академии художеств, включая и портретную галерею Зала совета.

В результате интенсивного комплектования уже в первые десять лет после Октябрьской революции 1917 г. в собрании музея были заполнены лакуны и сглажены неровности, обусловленные историческими обстоятельствами его формирования.

По широте и глубине охвата коллекция Русского музея стала крупнейшим в мире собранием национальной живописи. Масштабная деятельность по комплектованию в 1930-е гг. развивалась и за счет обмена произведениями между Русским музеем, Третьяковской галереей и Эрмитажем.

В собирательской деятельности последних десятилетий главным стал историко-художественный критерий: кроме шедевров в коллекцию русской живописи XVIII -первой половины XIX вв. приобретаются произведения так называемого «второго слоя» — эскизы и этюды, полотна малоизвестных мастеров. Это позволяет глубже, шире и детальнее анализировать историю отечественного искусства.

Собрание живописи постоянно пополняется и в наше время.

Скульптура XVIII — начала XX вв. Государственному Русскому музею принадлежит крупнейшее в России собрание скульптуры XVIII—начала XX вв. Оно начало формироваться в 1897–1898 гг. благодаря перемещению самых известных произведений отечественных мастеров из Эрмитажа и Академии художеств, имели место и приобретения от частных владельцев. Однако до 1917 г. этот вид изобразительного искусства представляли всего 184 экспоната. В настоящее время музей хранит более 2000 произведений скульптуры названного периода.

В числе больших монографических коллекций, собранных в Русском музее, прежде всего следует назвать обширную галерею портретов, исполненных Федотом Ивановичем Шубиным (1740–1805), включая мраморную статую «Екатерина II—законодательница» (1789), созданную по заказу светлейшего князя Г.А. Потемкина-Таврического для только что построенного в Петербурге Таврического дворца. Ее замысел, близкий знаменитой картине Д.Г. Левицкого «Екатерина II—законодательница в храме богини Правосудия» (1783), отразил возвышенные идеалы эпохи Просвещения.

Ими пронизана и статуя Михаила Ивановича Козловского (1753–1802) «Яков Долгоруков» (1797), посвященная «историческому эпизоду» из эпохи Петра I, когда сенатор Долгоруков осмелился разорвать царский указ, обременительный для народа. В этом произведении, согласно традициям классицизма, немало аллегорий: христианский Светоч Правды в руке героя, весы Правосудия и атрибуты (личина и извивающаяся змея), означающие «правоту, которая попирает коварство и злобу».

К шедеврам XVIII века относится также мраморная статуя Федоса Федоровича Щедрина (1751–1825) «Диана» (1789), которая, наряду с экспонируемой в музее щедринской «Венерой» (1792), является одним из первых изображений обнаженного женского тела в русской скульптуре.

К началу XIX в. относится виртуозно исполненная терракота Ивана Прокофьевича Прокофьева (1758–1828) «Волхов и Нева» (1801), выполненная для графа А.С. Строганова, мецената

и коллекционера, президента Императорской Академии художеств, который в тот период руководил обновлением скульптурного убранства Большого каскада Петергофа.

Редким мастерством обработки мрамора отличаются такие известные шедевры Русского музея, как «Фавн и вакханка» (1837) Бориса Ивановича Орловского (1797–1837) и «Венера, снимающая сандалию» (1852), исполненная Иваном Петровичем Витали (1794–1855). Гармоничным сочетанием классицистических и романтических тенденций отмечены произведения лучшего портретиста пушкинской поры Самуила Ивановича Гальберга (1787–1839).

В историю русской скульптуры второй половины XIX в. с характерным для того времени многообразием жанров и общей реалистической направленностью вошли весьма полно представленные в собрании музея работы Федора Федоровича Каменского (1836–1913), Евгения Александровича Лансере (1848–1886), Марка Матвеевича Антокольского (1842–1902). Особое значение приобрел портретный жанр, в котором работали многие мастера и, в частности, Владимир Александрович Беклемишев (1861–1919), запечатлевший в бюстах и статуях многих своих современников. В числе его творческих удач — выполненный в мраморе портрет архитектора П. Ю. Сюзора (начало 1890-х гг.).

В 1900-е гг. начинали свой путь в искусстве выдающиеся скульпторы XX столетия — Анна Семеновна Голубкина (1864–1927), Сергей Тимофеевич Коненков (1874–1971), Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960). Лучшие произведения тех лет, в полной мере отражающие значимость и самобытность их дарований, новаторство художественных поисков, попали в Русский музей.

В 1925 г. из Академии художеств была передана большая гипсовая модель памятника императору Александру I, установленного в 1831 г. в Таганроге. Эта уникальная авторская скульптура была использована в 1998 г. при восстановлении разрушенного в конце 1920-х гг. монумента.

В 1939 г. была принята на хранение конная статуя императора Александра III, созданная Паоло Трубецким (1866–1938) для памятника, открытого в 1909 г. на Знаменской площади в Петербурге. Это было равносильно спасению знаменитого шедевра европейской монументальной пластики, который в настоящее время стоит у Мраморного дворца — филиала Русского музея.

Живопись второй половины XIX века - начала XXI века. Среди живописных работ, переданных в Русский музей в момент его основания, заметную и значимую в художественном отношении часть составили произведения ведущих мастеров второй половины XIX в. (И.К.Айвазовский, В.М.Васнецов, К.Е.Маковский, И.Е.Репин, В.Д.Поленов, В.И.Суриков). Несмотря на то, что отбор картин для музея в первые два десятилетия его существования был несколько ограничен консервативными вкусами Совета Академии художеств, диапазон представленной в коллекции живописи постоянно расширялся. В этом огромная заслуга сотрудников музея, таких как Альберт Бенуа и Александр Бенуа, И.Э.Грабарь, П.И.Нерадовский и др. Важные шаги были предприняты для комплектования собрания картин современных художников. Отдельные полотна и целые группы произведений поступали с выставок И.И.Левитана (в 1901 г. — посмертная), В.В.Верещагина (в 1905 г. — посмертная), Я.Ф.Ционглинского (в 1914 г. — посмертная), Товарищества передвижных художественных выставок (С.Ю.Жуковского, Н.А.Касаткина, И.И.Левитана, В.Е.Маковского), Нового общества художников (Б.М.Кустодиева, Н.М.Фокина), от авторов (А.Я.Головин, В.А.Серов, М.В.Нестеров), от случайных владельцев («Трапеза» В.Г.Перова, «Портрет О.К.Орловой» В.А.Серова и др.).

Заметным вкладом в собрание живописи стали переданные музею в 1918 г. эскизы М.А.Врубеля и картины К.А.Сомова из обширной коллекции В.Н.Аргутинского-Долгорукова. Вскоре на хранение в музей поступили собрание Н.И. и Е.М.Терещенко, состоявшее главным образом из произведений художников конца XIX — начала XX в. (в том числе «Богатырь» и «Шестикрылый серафим» М.А.Врубеля), собрание А.А.Коровина, где были полотна кисти В.А.Серова, Ф.А.Малявина, М.В.Нестерова, К.А.Коровина, а также представителей художественных объединений «Мир искусства», «Голубая роза» и «Бубновый валет».

Пополнение коллекции живописи второй половины XIX — начала XX вв. не прекращалось и в 1930-е гг. В это время из Музея революции среди других работ было передано «Торжественное заседание Государственного совета» кисти И.Е.Репина. Из Государственной Третьяковской галереи в Русский музей поступили полотна мастеров, слабо представленных в собрании последнего («Гитарист-бобыль» и «Портрет Ивана Сергеевича Тургенева» В.Г.Перова, «Автопортрет» Н.В.Неврева, «Курсистка» Н.А.Ярошенко, «Летающий демон» М.А.Врубеля и «Бабы» Ф.А.Малявина).

За последние двадцать лет в музей поступило около двухсот произведений живописи второй половины XIX — начала XX в. Большая часть их этих работ была подарена в 1998 г. братьями И.А. и Я.А.Ржевскими. Обширное собрание картин русских художников, включающее полотна И.К.Айвазовского, И.И.Шишкина, Н.Н.Дубовского, Б.Н.Кустодиева, К.Я.Крыжицкого и многих других мастеров, сейчас представляет постоянную экспозицию музея в здании Мраморного дворца. Также необходимо отметить несколько этюдов и картин отечественных художников конца XIX — XX в. (С.Ю.Жуковский, Е.И.Столица, А.Б.Лаховский и др.), переданных в дар в 2009 г. от Н.П.Ивашкевич. Заметным приобретением последних лет стала картина И.Е.Репина «Портрет военного», ранее принадлежащая одной из североамериканских компаний.

В 1926 г. в дополнение к Художественному отделу Русского музея было создано Отделение новейших течений. Его фонды начали целенаправленно пополняться произведениями авангардных художественных направлений и творческих объединений первой четверти XX в., в том числе работами Н.С.Гончаровой, В.В.Кандинского, П.П.Кончаловского, П.В.Кузнецова, М.Ф.Ларионова, А.В.Лентулова, К.С.Малевича, Л.С.Поповой, В.Е.Татлина, Р.Р.Фалька, П.Н.Филонова, М.З.Шагала и многих других.

К 1927 г. в экспозиции Русского музея были последовательно представлены многочисленные новейшие течения от постимпрессионизма до беспредметничества. Отделение новейших течений просуществовало всего три года, однако оно, по существу, положило начало Отделу советской живописи ГРМ (1932-1991 гг.), который на данный момент (в составе Отдела живописи 2-й половины XIX-XXI вв.) обладает постоянно пополняющимися фондами. Эти фонды, превышающие 6000 единиц хранения, охватывают практически все направления, школы, тенденции, основные виды и жанры развития русского искусства XX — начала XXI вв.

Русский музей располагает одной из крупнейших коллекций произведений раннего русского авангарда и его ведущих мастеров. В живописном собрании представлены основные новаторские течения середины 1910-х гг.: абстракционизм (В.В.Кандинский) и его сугубо русская ветвь — лучизм (М.Ф.Ларионов, Н.С.Гончарова), неопримитивизм (М.Ф.Ларионов, Н.С.Гончарова, А.В.Шевченко, К.С.Малевич), кубофутуризм (Д.Д.Бурлюк, К.С.Малевич, И.А.Пуни, Л.С.Попова, Н.А.Удальцова, А.А.Экстер и др.), супрематизм (К.С.Малевич, И.А.Пуни, О.В.Розанова, И.В.Клюн), конструктивизм (В.Е.Татлин, А.М.Родченко, А.А.Экстер, Л.В.Попова), аналитическое искусство (П.Н.Филонов). Уникальны по своей полноте коллекции произведений мастеров, создавших новаторские художественные системы (К.С.Малевич, П.Н.Филонов, К.С.Петров-Водкин), а также отдельных крупных живописцев, в том числе тех, чей творческий путь начинался уже в советское время (С.В.Герасимов, П.П.Кончаловский, П.В.Кузнецов, Б.М.Кустодиев, В.В.Лебедев, А.А.Рылов, А.В.Шевченко, Н.М.Ромадин). Также в коллекции музея представлены работы художников — представителей значительных школ, существовавших в советское время (например, ленинградская школа пейзажной живописи 1930-х — 1950-х гг.).

Искусство социалистического реализма, демонстрирующее высокие художественные достоинства, сюжетную ясность, программную склонность к «большому стилю», отражено в полотнах А.А.Дейнеки, А.Н.Самохвалова, А.А.Пластова, Ю.И.Пименова и многих других советских художников, продолжавших работать в годы Великой Отечественной войны, и во второй половине XX в. В золотой фонд советского искусства вошли также находящиеся в собрании Русского музея произведения представителей «сурового стиля» и соприкасавшихся с ним направлений поисков советских живописи 1960-х-1970-х гг. В собрании музея находятся работы таких мастеров послевоенного искусства, как Н.И.Андронов, В.В.Ватенин, Д.Д.Жилинский, В.И.Иванов, Г.М.Коржев, Е.Е.Моисеенко, П.Ф.Никонов, П.П.Оссовский, В.Е.Попков, В.М.Сидоров, В.Ф.Стожаров, братья А.П. и С.П.Ткачевы, Б.С.Угаров, П.Т.Фомин и другие, созданные в широком жанровом диапазоне — от исторической картины до натюрморта.

Имевшая место в 1970–1980-е гг. актуализация отвергнутого ранее художественного опыта породила в недрах официального искусства плеяду мастеров, работавших в русле «картины идей», связанной с метафорическим, многоплановым осмыслением окружающего мира и человеческой жизни (О.В.Булгакова, Т.Г.Назаренко, Н.И.Нестерова, И.В.Правдин, А.А.Сундуков и др.). В период «перестройки» (1985-1991 гг.) собрание Русского музея пополнил ряд имен художников, работавших в рамках андеграунда. Ныне коллекция современной живописи — весьма мобильная и быстрорастущая часть фондов XX — начала XXI вв., но продолжается и всестороннее формирование всего живописного собрания.

Контрольные вопросы:

1.Какая картина К.П.Брюллова находится в Русском музее?

2. Кто автор картины «Девятый вал», экспонирующейся в Русском музее?
3. Какая картина В.Л.Боровиковского находится в Русском музее?
4. Какая картина А.А.Иванова находится в Русском музее?
5. Какая картина М.А.Врубеля находится в Русском музее?

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Западноевропейское искусство 18-19 вв. в коллекции Тульского областного художественного музея».

Общие сведения

Отдел западноевропейского искусства составляют произведения мастеров Италии, Голландии, Фландрии, Франции, Германии XVI-XIX веков. Эта часть коллекции представлена характерными образцами живописи, скульптуры, графики и декоративно прикладного искусства. Достоинство тульского собрания состоит в том, что здесь можно познакомиться с работами ряда художников, которые в музейных коллекциях нашей страны либо крайне редки, либо вообще не представлены.

Значительный раздел экспозиции зарубежного искусства составляют работы художников Италии XVI—XVIII веков. Здесь стоит выделить картину «Благовещение» болонского художника-маньериста XVI века Орацио Саммаккини. Она является единственным образцом творчества мастера в музеях России. Кисти венецианца Леондо Бассано принадлежит цикл картин «Двенадцать месяцев», созданный в восьмидесятые годы XVI века. В музее находятся авторские повторения, выполненные в конце XVI — начале XVII века. Это единственная полная серия, так как работы из первоначального варианта цикла не все сохранились до наших дней. Часть из них находится в Венском художественно-историческом музее, часть — в собрании Национальной галереи в Праге. Среди работ художников Италии XVII века выделяются произведения Луки Джордано и Доменико Фетти. Творчество Луки Джордано связано с развитием в итальянском искусстве стиля барокко. Он известен как автор фресок, религиозных и исторических композиций. В тульском музее творчество мастера представлено двумя крупноформатными полотнами на сюжеты из греческой и римской истории - «Антиох и Стратоника» и «Тарквиний и Лукреция», отличающиеся виртуозным и темпераментным исполнением. Доменико Фетти был последователем Караваджо и его картина «Адам и Ева» (1622) - прекрасный образец живописи реалистического направления в искусстве Италии этого периода. Это полотно является первым авторским вариантом, а два последующих варианта хранятся в Лувре и галерее Лондона.

Другой весьма примечательной частью музейной экспозиции являются произведения голландских мастеров «малых голландцев». Их камерные полотна привлекают внимание простотой мотивов. Это жанровые сценки из жизни голландцев, пейзажи, портреты, натюрморты. Каждый из художников представлен работами, отражающими их творческие пристрастия: Клас Моленар «Катание на льду» (1665), Ян ван Хейсум «Цветы в вазе», Якоб Дюк «Веселящаяся компания», Говерт Флинк «Вирсавия», Ян Вонк «Натюрморт с битой птицей» (1656), Питер Насон «Портрет курфюрста Бранденбургского Фридриха Вильгельма» (1666).

Искусство Фландрии представлено работами Франса Франкена II «Шествие Вакха», Даниэля Сегерса «Мадонна в цветах», Давида Тенирса Младшего «Деревенский пейзаж», Франса Снейдерса «Битая дичь», Корнелиуса Гюйсманса «Возвращение Иакова». Недавно эта часть коллекции музея пополнилась большой барочной композицией неизвестного фламандского художника XVII века круга Антониса Ван Дейка «Аллегория Добродетели».

Коллекция французской живописи XVII—XIX веков позволяет познакомиться с рядом художников, принадлежащих к разным творческим направлениям. Представителями классицизма были известные живописцы Эташ Лесюер, писавший на библейские темы, и Гюбер Роббер, прославившийся как «мастер руин», декоративные пейзажи которого являются архитектурными фантазиями на тему античности. Интересно полотно Клода Верне «В порту» (1763), воссоздающее атмосферу суety морского порта.

Искусство Германии, Испании, Австрии, Польши XVII-XIX веков представлены в музее единичными произведениями, но обладающими характерными чертами той или иной школы и высоким уровнем мастерства.

Замечательно дополняет западноевропейскую коллекцию музея собрание скульптуры XIX века, где помимо прекрасных копий с величайших памятников античности и Возрождения, представлены подлинные произведения представителей классицизма Эмиля Вольфа и Эмиля

Хопгартнера - учеников знаменитого Б. Торвальдсена, анималистическая пластика французов Антуана Бари, Кристофа Фраттена, Мэна Пьера Жюля и Раймона Гайара.

В музее хранятся прекрасные образцы декоративно-прикладного искусства: итальянская майолика XVI века, дельфтский фаянс XVII века, мейсенский фарфор XVIII – XIX веков, севрский фарфор XVIII века, английский фарфор и фаянс XVIII—XIX веков, а также выразительные изделия из стекла различных зарубежных заводов.

Контрольные вопросы:

1. Какая картина французского художника 18 в. Клода Верне экспонируется в Тульском областном художественном музее?
2. Назовите западноевропейских художников 18-19 вв., картины которых экспонируются в Тульском областном художественном музее?

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Русское искусство 18-19 вв. в коллекции Тульского областного художественного музея».

Общие сведения

В разделе русского искусства — иконы XVI-XIX веков, произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства XVIII — начала XX века. Многие работы получили широкую известность, экспонировались на выставках в нашей стране и за рубежом, вошли в научные каталоги и монографии, посвященные отдельным художникам, в частности А. Антропову, В. Боровиковскому, В. Тропинину, Г. Мясоедову, Б. Кустодиеву. В результате научных исследований были уточнены авторство и даты исполнения некоторых произведений, установлены личности портретируемых, определено место создания работ и источник их поступления в музей.

«Портрет императрицы Елизаветы Петровны» работы А. Антропова поступил в музей в 1968 году из коллекции С. Могилевского (Москва). Портрет подписан «А. Антропов. Писа. 175...»; он является одним из нескольких авторских повторов портретов Елизаветы Петровны, хранящихся в Государственной Третьяковской галерее, Загорском государственном историко-художественном музее-заповеднике, Киевском музее русского искусства, Киево-Печерской лавре. Трудно сейчас найти аналогию композиции портрета из Тульского музея, так как он был когда-то обрезан в соответствии с фигурной рамой. Елизавета Петровна изображена в горделивой позе, блеск серебристой парчи парадного платья, меховая накидка, драгоценности еще ярче оттеняют ее импозантную внешность. Собрание портретов XVIII века в музее сравнительно невелико. Но и здесь есть свои оригинальные произведения: «Портрет И.А. Языкова», выполненный неизвестным художником второй половины XVIII века круга М. Колокольникова, «Портрет Е.М. Черкасовой» кисти И. Дарбеса, работавшего в России в 70—80-е годы XVIII века, парные портреты Репниных работы неизвестного художника.

Творчество В. Боровиковского представлено в музее «Портретом Г.С. Волконского» — отставного боевого генерала, пользовавшегося уважением и доверием Суворова, участника первой и второй русско-турецких войн, генерал-губернатора Оренбургского края. Портрет создан в 1806 году, когда Волконский приезжал в Петербург для получения Андреевской звезды, с которой и изображен. Год спустя этот портрет был повторен Боровиковским (хранится в Псковском художественном музее). Портрет, принадлежащий Тульскому музею, написан в манере, характерной для Боровиковского в начале XIX века, когда художник отказывается от пейзажного задника и изображает модель либо в интерьере, либо на нейтральном фоне. Красочная поверхность утрачивает отличающую более ранние вещи Боровиковского светоно-ность, цветовая гамма строится на сочетании сдержанных глубоких тонов темно-зеленого, коричневого. Основное внимание художника направлено на передачу личных качеств портретируемого — достоинства, благородства.

С середины XVIII века значительную роль в русском искусстве заняла историческая живопись. Полотно И. Тупылева «Александр Македонский перед Диогеном» (1787) выполнено на сюжет из греческой истории. Обращение к античности было характерным явлением для русского классицизма. Несмотря на отвлеченность темы, идеализацию образов, условность атрибутики, Тупылев стремится выразить свое представление о духовной и физической силе человека.

Экспозиция искусства первой половины XIX века включает произведения В. Тропинина, А. Иванова, Н. Чернецова, П. Орлова, В. Садовникова. Работы В. Тропинина знакомят с различными сторонами его творчества. «Этюд украинки» и «Этюд украинца» созданы в 1820-е годы, в период, когда художник был крепостным графа Маркова на Украине. К 1820-м годам относится и

отмеченный романтичностью «Портрет князя С.И. Гагарина». В «Портрете В.И. Бибикова» (1838) художник изображает героя в домашнем халате, в расстегнутом жилете. Без всякой идеализации написано лицо благодушного и доброжелательного пожилого человека. Личность портретируемого подтверждает его правнучка Н. Бибикова, у которой и было приобретено это полотно в 1949 году в Симферополе. Вероятно, портрет хранился в имении Бибикова в Тульской губернии, а затем переходил из рук в руки по наследству. Можно предположить, что произведение было создано непосредственно в имении, куда неоднократно приезжал Тропинин. В начале 1830-х годов художник создал и ряд портретов тульских помещиков — Раевских, Бегичевых и других.

Творчество А. Иванова представлено в музее этюдом «Голова апостола Андрея» к картине «Явление Христа народу» (1837—1857). Этюд был приобретен в Москве в 1969 году в частной коллекции Н. Черкес.

В музее хранится натюрморт «Цветы и фрукты» (1855) В. Садовникова, живописца первой половины XIX века. Рассматривая его, невольно удивляешься, как верно художник следует натуре, стремясь создать полную иллюзию реальности предметов, точно передать их цветовые и фактурные свойства.

Искусство середины и второй половины XIX века представлено в музее довольно полно и разнообразно.

Примечательны произведения художника А. Попова, уроженца Тулы, чье творчество сформировалось в 1850-е годы. В его искусстве нашла отражение тема крестьянской жизни, характерная для русской живописи того времени. Полотно «Богомолки» (1861), экспонировавшееся на выставке Академии художеств в Петербурге, отличается простотой мотива. Группа женщин, бредущих на богомолье, расположилась у дороги отдохнуть. Скупой пейзаж, низкий горизонт, приближающаяся гроза наполняют картину ощущение грусти. В музее хранится и несколько портретов работы этого художника. Два из них — «Портрет М.А. Языкова» (1871) и «Портрет Г.Г. Писарева» (1873) — написаны Поповым в тульских имениях этих помещиков, откуда они поступили в музей в 1919 году.

Жанровые произведения середины XIX века, посвященные русской деревне, представлены в музее работами П.Соколова. С целью изучения быта и уклада жизни крестьянства художник совершал длительные поездки по деревням России. В полотне «Спор о земле» ярко раскрываются типичные характеры и судьбы русских крестьян. Известным художником-жанристом 60-х годов XIX века был Л. Соломаткин. Три его работы принадлежат музею: «Шарманщики», «Уличная сценка», «Пирушка дельцов» (1850). Просто, с мягким, а порою и горьким юмором трактует художник эти сюжеты. Его герои выглядят то веселыми, то грустными, то комичными и неуклюжими. Мастер тонко ощущает состояние людей, к которым испытывает сочувствие и симпатию.

Развитие искусства второй половины XIX века вплотную связано с появлением нового творческого объединения — Товарищества передвижных художественных выставок (1870). Один из инициаторов его создания и организатор ров Г.Мясоедов родился в 1834 году в селе Паньково Новосильского уезда Тульской губернии в небольшом имении, куда неоднократно возвращался, живя в Петербурге и будучи уже известным художником. В музее хранятся пять произведений Мясоедова. Среди них — «Портрет жены художника Е.М. Кривцовой», выполненный в 1861 году в родной деревне. Образ Елизаветы Михайловны послужил прототипом молодой барышни, изображенной на картине «Поздравление молодых в доме помещика» (1861), за которую художник получил золотую медаль Академии художеств. Музею принадлежит и «Автопортрет» Г. Мясоедова, появившийся во время пребывания мастера в Италии в 1867—1868 годах. Энергичный разворот фигуры, благородство позы, контрасты света и тени создают романтическую окраску образа.

С Тульским краем связано и творчество И. Крамского. В 1870-е годы он неоднократно посещал Ясную Поляну с целью создания портрета Льва Толстого. В этот период им написан «Портрет князя А.К. Имеретинского» (1873), принадлежащий музею. Он был начат в имении князя, неподалеку от Ясной Поляны.

В 1870-е годы в Тульской губернии, недалеко от Ясной Поляны, в деревне Козловке-Засеке работала группа художников — К. Савицкий, И. Крамской, И. Шишкин. Несколько рисунков И. Шишкина, сделанных в эти годы, хранятся в собрании музея. Частым гостем Ясной Поляны был И.Репин. В музее находится его полотно «Женщина с кинжалом» — этюд к картине «Садко». В этом образе воплотилось представление художника о горделивой восточной красавице.

Достойное место в экспозиции занимают произведения В.Сурикова («Портрет А.И. Емельяновой», 1903; «Гайдамак» — этюд к картине «Степан Разин»). Обе вещи отличают высокое мастерство, великолепный колорит. С особой теплотой и вниманием написан «Портрет А.И.

Емельяновой». Как известно, существует несколько ее портретов, созданных Суриковым в разные годы. В тульском портрете художник воплощает свой идеал русской женщины, скромной и поэтичной.

Коллекция пейзажей позволяет познакомиться с историей развития этого жанра, с различными его направлениями. В экспозиции показаны работы Н. Чернецова («Вид Амальфи», «Церковь Воскресения в Иерусалиме»), отличающиеся еще некоторой сухостью, жесткостью колорита; пейзажи М. Воробьева («Морской залив со скалой»), С. Щедрина («Неаполь ночью»), И. Айвазовского («Сигнал бури», 1851; «Приближение бури», 1877; «Морской пейзаж»), наполненные вдохновенным чувством. Тульскому музею принадлежат пять произведений Айвазовского. Художник мастерски изображает море в различных состояниях — от бурного шторма до еле уловимого движения волн.

Творчество известного живописца середины XIX века А. Боголюбова, ученика М. Воробьева, выполнившего за свою жизнь большое количество превосходных пейзажей, представлено в собрании полотном «Венеция ночью» (1856), которое является, пожалуй, одним из лучших созданий художника. Умело, тонко разработана в нем световоздушная среда: все, что мы видим на картине — собор, лодки у причала, здания, погружено в мягкую дымку.

А. Лагорио, страстный путешественник, тонко понимавший природу, достойно представлен в музее. В период пребывания в Италии им созданы произведения «Вид Капо ди Монте в Сорренто», «Итальянский дворик», «Дорога среди пиний», в которых точно переданы колорит южной природы своеобразие итальянской архитектуры.

В пейзажной живописи второй половины XIX века возникает правдивый неприукрашенный образ русской природы. Общеизвестна огромная роль И. Шишкина, В. Поленова, И. Левитана в становлении реалистического пейзажа. Картина «Лес в Мордвинове» (1891) И. Шишкина написана в мордвиновском парке в Ораниенбауме и являет собой пример внимательного отношения художника к натуре, детальной передаче всего, что хорошо ему известно и любимо. Музею принадлежат несколько работ В. Поленова — «Река Оять», «В Назарете», «Мечеть Омара», «Вид на реку Оку с восточного берега» (1898), наполненных светом, воздухом, отличающихся непосредственностью восприятия. Тишину и покой излучают два небольших выразительных полотна И. Левитана «Деревня Хотьково» и «Зима» (оба созданы в конце 90-х годов XIX века). Следует отметить также своеобразные пейзажи С. Жуковского («Старая деревня» (1908), «Заброшенная терраса», «Последние астры»), П. Петровичева — «Осенний пейзаж».

(1900-е годы), К. Юона «Загорск» (1903), А. Рылова «Глубокая река» (1902) и другие.

Русское искусство конца XIX — начала XX века дало миру множество выдающихся творцов и смелых художественных открытий. Среди мастеров этого времени ярко выделяется В. Серов. В музее хранятся два произведения живописи и несколько рисунков Серова. «Феб Лучезарный» (1887) — ранняя работа художника, пример монументально-декоративной живописи. Плафон выполнен по заказу тульских помещиков Селезневых, чье имение было расположено в нынешнем Ефремовском районе Тульской области, откуда произведение и поступило в музей. Уже в этой ранней работе ярко проявился живописный дар художника, умение цветом передать ощущение радости, ликование жизни. В музее хранится «Портрет С.И. Мамонтова» (1891) В. Серова, приобретенный в частной коллекции Т. Данцигер в 1965 году. С присущими художнику раскованностью и артистизмом воплощен образ незаурядного человека с богатым внутренним миром.

Новаторские искания в искусстве конца XIX века ярко проявились в творчестве первого русского импрессиониста К. Коровина. Его картины «Лунная ночь» (1900), «Сараи» (1900-е годы), «На террасе» написаны темпераментно и свежо. В музее хранится и необычайно яркое, насыщенное по цвету произведение Б. Кустодиева «Красавица» (1918, авторское повторение). Полотно поступило в музей в 1965 году из собрания Г. Маликова (Чернский район Тульской области).

Контрольные вопросы:

1. Назовите русских художников 18-19 вв., картины которых экспонируются в Тульском областном художественном музее?
2. Какая картина русского художника 18 в. Алексея Антропова экспонируется в Тульском областном художественном музее?
3. Кто автор картины «Александр Македонский перед Диогеном», экспонирующейся в Тульском областном художественном музее?
4. Какие картины русского художника 19 в. Василия Тропинина экспонируются в Тульском областном художественном музее?

5. Этюды к какой известной картины Александра Иванова представлены в Тульском областном художественном музее?
6. Какая картина русского художника 19 в. Василия Садовникова экспонируется в Тульском областном художественном музее?
7. Какая картина русского художника 19 в. Владимира Антропова экспонируется в Тульском областном художественном музее?
8. Какие картины русского художника-передвижника 19 в. Григория Мясоедова представлены в Тульском областном художественном музее?
9. Какие картины известного русского художника 19 в. Ильи Репина представлены в Тульском областном художественном музее?
10. Какие картины известного русского художника 19 в. Василия Сурикова представлены в Тульском областном художественном музее?
11. Назовите известного русского художника-мариниста 19 в., картины которого представлены в Тульском областном художественном музее?
12. Кто автор картины «Лес в Мордвинове», экспонирующейся в Тульском областном художественном музее?
13. Кто автор картины «Река Оять», экспонирующейся в Тульском областном художественном музее?
14. Кто автор картин «Деревня Хотьково», «Зима» экспонирующихся в Тульском областном художественном музее?
15. Кто автор картины «Портрет С.И. Мамонтова», экспонирующейся в Тульском областном художественном музее?

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Архитектура Тулы 18-19 вв.».

Общие сведения

Начиная с середины XVIII века, усадьбы Тульских заводчиков и купцов возводились под влиянием этого стиля. Примером тому служила усадьба купцов Ливенцевых (теперь Дворец пионеров), построенная в 1760-х годах. Примечателен вход в усадьбу в виде парадных въездных ворот, возведенный немного ранее, около 1750 года.

За пышными въездными воротами скрывался двухэтажный дом Ливенцевых. Здание было построено в 1760-е годы, и в настоящее время, к сожалению, пришло в запустение и требует реставрации. Опираясь на материалы теоретика архитектуры В.Н. Уклейна, можно в общих чертах передать внешнее убранство дома. Углы боковых ризалитов украшали пучки выложенных из камня колонн. В оформлении фасада использовался излюбленный мотив Тульского зодчества середины XVIII века - украшенные под оконными проемами раковины полукружий, а также обрамляющие окна наличники, завершенные капельницами в подоконной части. Со стороны Денисовского переулка располагается дворовый фасад, а парадное же лицо дома, открывается с улицы Революции и в настоящий момент заслонено зданием Дворца пионеров.

Привлекает к себе внимание еще один особняк, построенный в те же 1760-е годы - усадьба купцов Лугининых.

Известные туляки были не только владельцами заводов на Урале, но и парусиновой фабрики в селе Алешня Алексинского уезда. В настоящее время в доме купцов Лугининых располагается учебный корпус педагогического института им. Л.Н. Толстого. Въездные ворота на усадьбу Лугининых были построены во второй половине XVIII века. В их конструкции и декоративном оформлении можно проследить связь с воротами дома Ливенцевых. Ворота сохранились до наших дней, поэтому мы можем изучить их особенности. Конструкция представляет собой однопролетную арку, завершенную разорванным фронтоном и украшенную, по аналогии с Ливенцевскими, тремя декоративными вазами. По легенде, проектирование усадьбы купцов Лугининых вновь было связано с именем Варфоломея Растрелли. Об этом свидетельствовали медные медальоны на въездных воротах, к сожалению не дошедшие до наших дней.

Следующий яркий этап развития Тульского зодчества приходится на время распространения в мировой западноевропейской культуре стиля классицизм и влияние его на русскую архитектуру, на Тулу, в частности. На формирование архитектурного облика Тулы повлиял 1779 год - время коренной перестройки города по единому плану. До этого в основном все дома строились из дерева

и были одноэтажными. Лишь крупные купцы и фабриканты могли позволить себе каменные усадьбы. В результате утверждения генерального плана, по-прежнему, центром города оставался кремль. К нему со всех сторон лучами сходились улицы. Главной магистралью все также являлась Киевская улица (теперь проспект Ленина), начинавшаяся от ворот Одоевской башни. Застройка каменными домами должна была осуществляться фасадами по красной линии главных улиц, а центр застраиваться только двухэтажными постройками. Но как это обычно бывает, в действительности оказалось не совсем так, как планировалось в указе. Постепенно были сняты запреты на строительство исключительно каменных жилых домов, не все застройщики строго придерживались двухэтажного фасада, да и со временем разрешили продолжать застраивать центр деревянными постройками. Также не получалось провинциальному городу точно и своевременно соответствовать общеустановленным мировым стилям. Новые веяния проникали в губернию с заметным опозданием на несколько десятилетий. Произошло подобное отставание с распространением в Тульском зодчестве классицистического направления.

В Тулу добрались мировые классицистические тенденции ко второй половине XVIII века. Провинциалы довольно долго еще не хотели расставаться с полюбившейся нарядной архитектурой, фигурной лепниной и замысловатыми узорами барокко и все также продолжали их применять в украшении своих особняков. Характерной постройкой раннего классицизма можно назвать еще одну усадьбу Ивана Ливенцева (конец XVIII века), расположенную на улице Дзержинского, 15. Сохранившиеся въездные ворота в усадьбу демонстрируют использование в постройке мотивов раннего классицизма. В первую очередь, это пилоны, образованные пучком колонн дорического ордера. В отличие от позднего барокко, активно применявшего нарядные коринфские и композитные колонны, классицизм придерживался идеалов разумной простоты. Завершались колонны традиционным антаблементом. Сам дом городского главы и купца Ивана Ливенцева располагался поодаль и представлял трехэтажную постройку. Первый этаж – цокольный, отделанный рустом с замковым камнем над окнами. Второй этаж был традиционным для классической архитектуры, так как представлял собой бельэтаж (парадный этаж). На фасаде он выделялся окнами большего размера. И третий ярус завершался аттиком. Два этажа на фасаде объединялись русской вариацией европейских пилястр – плоскими лопатками, что придавало всей архитектуре ясность композиционного строя, характерного раннему классицизму.

К зрелому русскому классицизму в тульском зодчестве можно отнести дом купца Андрея Баташева на набережной Дрейера в Заречье (конец XVIII века).

Двухэтажное здание (рис.13) было выполнено из кирпича и оштукатурено. Фасадом дом выходил на набережную Упы, гармонично вписываясь в общую планировочную систему города, что было характерно для зрелого классицизма. Благодаря исследованию В.Н.Уклеина выяснилось, что портик с коринфскими колоннами был пристроен позже, а изначально центральная часть фасада особняка украшалась портиком из шести дорических пилястр. На современном фото остались следы первоначального оформления, однако, сейчас пилястры завершаются коринфскими капителями. Первоначальный плоский портик заканчивался антаблементом и треугольным фронтоном с полуциркульным «итальянским окном в тимпане». Изначально здание было гораздо короче и ограничивалось длиной около 40 метров. Позже дом Баташева был удлинен и по бокам пристроены два крыла. В традициях классицизма окна первого и второго этажей разделялись между собой горизонтальной тягой. Оконные проемы не были украшены декоративными наличниками, в отличие от позднего барокко, а регулярно повторялись на фасаде, что приносило необходимую ритмичность в общую композицию.

В Туле примером позднего классицизма можно назвать особняк на улице Пирогова, 7, построенный в 1820-е годы. Дом был спроектирован по установленному в 1779 году генеральному плану, согласно которому все каменные постройки должны были выходить фасадами на так называемую «красную линию» улицы. Поэтому здание не располагалось в удалении от въездных ворот, как это было с усадьбами Ливенцевых или Лугининых, а было выдвинуто парадным фасадом на главную улицу. Особняк представлял собой трехэтажное сооружение, с колонным портиком и мезонином. Основные черты позднего классицизма налицо: трехчастное деление фасада и четко выявленный центр в виде портика из шести полуколонн, завершенный треугольным фронтоном.

В начале XIX века в Туле был построен дом купца Добрынина, сейчас он находится на улице Ленина, 56 (ранее Киевская). При дальнейшей перестройке здания и смены владельцев, стилистически особняк немного изменился, однако можно представить, как он выглядел в первоначальном виде, и угадать в его архитектуре формы позднего классицизма. Основные черты первоначальной композиции, традиционные для данного стиля - трехчастное деление фасада, с выделенной

центральной частью. Несмотря на современный вид портика с коринфскими колоннами, вероятнее всего, что изначально его украшал дорический ордер.

Следующая Тульская постройка, которую начали воплощать в период позднего классицизма - здание Дворянского собрания (1833-1856 гг.), в настоящее время, расположенное на проспекте Ленина, 44. В 1832 году было принято решение дворянства Тульской области построить в городе специальное сооружение для проведения собраний. В 1833 году к подготовке чертежей приступил известный зодчий В.Ф.Федосеев, случайно оказавшийся в тот момент в Туле. Он был приглашен специально из Санкт-Петербурга для перестройки здания Оружейного завода. Можно сказать, что тем самым городу представился счастливый случай – участие в архитектурном проекте выдающегося архитектора, ученика Карло Росси. Необходимые чертежи были утверждены в 1834 году, и с этого времени начался поиск подходящего места для расположения здания. Изначально проект В.Ф.Федосеева представлял собой достаточно помпезную постройку, выдержанную в традициях Карла Росси. Фасад был поделен традиционно для классицизма на три части. Его центральная часть выделялась выступом (ризалитом) и украшалась десятью коринфскими колоннами. Венчал здание купол на низком барабане, порезанном полуциркульными арками. По бокам сооружение продолжали двухэтажные крылья. К сожалению, строительство было отложено по причине необходимости корректировки проекта. В дальнейшем проблемы с воплощением в жизнь дома Дворянского собрания продолжались. На этот раз, неожиданно выяснилось, что пока организаторы замешкались с подготовкой необходимых документов, выбранный под строительство земельный участок был выкуплен другими лицами. В результате нерасторопности Тульского дворянства, в 1837 году В.Ф.Федосееву пришлось отказаться от продолжения работы над постройкой, так как он был вынужден приступить к выполнению другого заказа. На смену В.Ф.Федосеева был приглашен архитектор Иванов, который в то время руководил строительством Тульского оружейного завода. В 1838 году зодчий приступил к работе над домом Дворянского собрания. В результате преодоления многочисленных трудностей, в 1849 году долгожданное строительство было начато. В 1853 году закончились основные работы, и началась отделка дома. По причине затянувшейся работы над зданием Дворянского собрания, продолжавшейся в течение нескольких десятилетий, в архитектуре к тому времени на смену позднего классицизма пришла эклектика. В 1843 году проект вновь был отправлен на корректировку в Петербург, на что пришел положительный ответ. Однако новые авторы решили не ориентироваться на стиль, выбранный В.Ф. Федосеевым, и предложили собственное решение здания. Особенным изменениям подвергся фасад здания. Следуя принципам эклектики, петербургские зодчие обратились за вдохновением к постройкам итальянских палаццо (дворцов). Поэтому предложенные Федосеевым объемные коринфские колонны были заменены на плоские пилястры. Былая вертикальность сменилась на главенствующую горизонталь. В целом фасад приобрел более графичный и сдержанный облик. В полукруглой форме наличников, расположенных над оконными проемами проявились идеи эклектики. Углы здания были оформлены рустом, что соответствовало традициям итальянских палаццо.

В разработке интерьера дома Дворянского собрания со времен В.Ф.Федосеева также произошли значительные изменения. Во внутреннем пространстве колонного зала Федосеев предлагал использовать два ряда античных колонн, установленных в соответствии с классическими традициями, с одинаковым интервалом друг от друга. В итоге же, новые авторы, в результате утвержденного проекта 1843 года, следуя принципам эклектизма, отказались от равномерности и позаимствовали расположение колонн из итальянского ренессанса. Петербургские зодчие объединили их в группы по три колонны, применив более нарядный композитный ордер. Чрезмерное украшательство, характерное для эклектики также просматривается в лепнине, декорирующей стены и потолок.

К концу 1855 года отделка здания закончилась, и наконец-то дом Дворянского собрания был торжественно открыт.

К характерному примеру архитектуры, построенной в стиле неоклассицизма (ампира), относится здание бывшего Дворянского клуба (1911 - 1912 гг.), в данное время занимаемое Тульской областной филармонией. Так как строительство особняка пришлось на первую треть XX века, то в оформлении постройки помимо ампира использовались приемы модерна. Причиной строительства здания дворянского клуба послужило то, что он размещался в неудобных местах и был вынужден найти себе отдельное помещение. Подошло место рядом с домом Дворянского собрания. Сначала для разработки проекта были приглашены четыре тульских архитектора: С.М.Серебровский, А.Г.Слесарев, В.Н.Сироткин и В.Г. Сецуло. Но по неизвестным причинам работа была отдана московскому гражданскому инженеру – И.А.Иванову-Шиц. В 1911 году архитектурный проект был

утвержден и вскоре началось строительство, неожиданно закончившееся достаточно быстро - к концу 1912 году.

На фасаде здания Дворянского клуба со стороны проспекта Ленина выделяется центральная часть с четырьмя ионическими колоннами, завершенная фронтоном с пологим склоном и обрамленная по бокам узкими ризалитами. Углы фронтона украшает барельеф с характерными для ампира мотивами, придающими сооружению торжественный образ. Композиция состоит из горящих факелов, соединенных между собой растительными гирляндами (вероятнее всего лавровыми). В нижней части барельефа размещены медальоны, которые чередуются изображениями женской маски (маскароне) и лиры. Лира – древнегреческий музыкальный инструмент, в данном случае, символизировал музыкальное назначение дворянского клуба, в стенах которого регулярно устраивались балы. Чередовалось изображение лиры, по-видимому, с изображением маски древнегреческой музы танца Терпсихоры. Вероятность, что именно она изображена на рельефе высокая, так как неотъемлемым атрибутом богини всегда считался музыкальный инструмент – лира.

Под барельефом располагается еще одна лепнина, скорее всего олицетворяющая торжество искусства. Декоративная композиция объединяет в себе медальон с лирой в центральной части, обрамленной двумя факелами и соединенными между собой лавровыми гирляндами.

Женские маски с изображением музы танца Терпсихоры украшают простенки между ионическими колоннами, расположенными в центральной части фасада. Маскароне помещены в центре медальона, обрамленного в традициях стиля ампира лавровым венком - символом триумфа и славы. По бокам рельеф украшают декоративные листья, которые по своей форме напоминают листья кувшинки. Болотное растение активно использовалось в декоре стиля модерн, популярного в период строительства здания.

Нарядно решен угол здания. В эскизном варианте из книги Владимира Николаевича Уклеина видно, что вверху сооружения была надстроена сценическая коробка, к сожалению, не сохранившаяся до наших дней. Оба фасада украшают полукруглые окна в стиле ампира.

Снова вернемся к изучению парадного фасада, выходящего на проспект Ленина. Под карнизом помещена характерная для ампира цепочка вертикальных окон, обрамленная по бокам лепным рельефом растительного характера. Под окнами главный акцент здания – эдикула (окно с наличником в форме двухколонного портика). Постараемся разобраться в особенностях рельефа в верхней части эдикулы. Декоративная композиция объединяет в себе две фигуры смотрящих друг на друга крылатых мифических существа с туловищем льва, головой орла и закрученным змеевидным хвостом. Скорее всего, это фигуры грифонов, играющие роль стражей и охраняющих символ музыкального искусства – лиру, размещенную между ними.

Первый этаж здания Дворянского клуба также украшен рустом с львиными масками в замковом камне оконных перемычек. Снова применяется излюбленный символ ампира – изображение царя зверей - льва, придающего зданию величественность и торжественность.

Что касается конструктивных особенностей постройки, то есть некоторые недочеты. Размещенный в левом углу парадный вход свидетельствует, скорее всего, о принадлежности сооружения свободному стилю модерн, чем классическому ампиру с его симметрией и регулярностью. Несмотря на некоторые несоответствия фасада постройки с его внутренним решением, а также некоторого бессмысленного декора на боковом фасаде, здание Дворянского клуба является единственным образцом архитектуры стиля ампира среди тульских исторических построек.

В Туле к сохранившимся особнякам, построенным в стиле модерн, пожалуй, относится здание, в свое время, принадлежавшее купцу-благотворителю Степану Александровичу Ермолаеву-Звереву. Дом был построен в 1900-е годы и располагался на улице Киевской (в настоящее время, проспект Ленина). Рассматривая здание, сразу же обращаешь внимание на то, что в оформлении фасада нет традиционных классических элементов: колонн с капителями, пилястр, а также антаблемента. Отсутствует симметричность конструктивного объема. В противопоставление этому в постройке используются новые приемы. Внешняя форма сооружения как бы делится на несколько объемов, претендующих на самостоятельность. Начнем изучать здание с угла, расположенного на пересечении улиц проспекта Ленина и Пушкинского проезда. Угол представляет собой граненый объем, завершающийся сильно выступающим карнизом, плита которого поддерживается консолями. Среднюю часть плоскости занимают узкие оконные проемы. В углу дома на уровне цокольного этажа находится главный вход в здание, оформленный по бокам фигурными окнами в виде сегментов. Характерные для модерна объемность и динамизм выражаются в узких выступах ризалитов, завершенных фигурными фронтонами. Два ризалита, расположенных по бокам главного входа украшены массивными балконами, будто вылепленными вручную. Бионика была традиционна

для русского модерна, развивавшегося по интернационально-декоративной ветви. Дом Степана Александровича Ермолаева-Зверева построен с типичными для этого направления особенностями. Асимметричная архитектурная конструкция, динамичность фасада, использование бионичных, скульптурных элементов (балконов) и декоративной лепнины. В материалах Владимира Николаевича Уклейна отмечено, что фасад здания в свое время еще украшали рельефы женских головок с извивающимися прядями длинных волос – мотив, характерный русскому интернациональному модерну. К сожалению, в настоящее время этот декоративный прием мы увидим на фасаде здания не можем, так как он не сохранился. Единственно, что дошло до наших дней – декоративная лепнина в виде развивающейся по ветру матерчатой ленты. Но даже по этим незначительным приемам можно сделать выводы, что их форма соответствует символу модерна – так называемому «удару бича» Германа Обриста. К сожалению, не отразилась в данном особняке традиционная для модерна планировка с овальным холлом и винтовой лестницей. Однако в интерьере до сих пор сохранились уникальные оконные ручки и шпингалеты, выдержанные в едином стиле.

Другая тульская постройка, правда, относящаяся не к каменному, а деревянному зодчеству, также имеет отношение к интернационально-декоративному направлению стиля модерн. Однако, в отличие от каменного особняка Александра Ермолаева-Зверева, сохранилась до наших дней не в первозданном виде, а реконструированной. Речь идет о деревянной усадьбе, состоящей из главного дома и флигеля, расположенных на улице Бундурина, д.28. К сожалению, нет сведений о владельце старинной усадьбы. Несмотря на то, что дома реконструированы поверх бревенчатой стены и обшиты деревянными рейками, все-таки черты стиля модерн угадываются. Причем, они повторяются в оформлении главного дома и флигеля. На их фасадах выделяются по три окна, украшенные фигурными плоскими наличниками. Используемые в их оформлении характерные для модерна мотивы дуги и полукружия. Во времена исследования усадьбы Владимиром Николаевичем Уклеиным еще были целы фигурные ворота, соединяющие главное здание с флигелем. К сожалению, до наших дней они не сохранились.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте памятники архитектуры, созданные в Тульской губернии в 18-19 вв.
2. К какому стилю относятся пышные въездные ворота усадьбы купцов Ливенцевых, построенные около 1750 г.
3. К какому стилю относится усадьба Ивана Ливенцева (конец XVIII века)?
4. Расскажите про стилистические особенности дома купца Андрея Баташева на набережной Дрейера в Заречье (конец XVIII века)
5. Расскажите про стилистические особенности особняка на улице Пирогова, 7, построенного в 1820-е годы
6. Расскажите про стилистические особенности дом купца Добрынина?
7. Расскажите историю создания здания Дворянского собрания (1833-1856 гг.)
8. Расскажите историю создания здания бывшего Дворянского клуба, в данное время занимаемое Тульской областной филармонией.
9. К какому стилю относится здание, в свое время, принадлежавшее купцу-благотворителю Степану Александровичу Ермолаеву-Звереву (1900 г.).

6 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Нидерландское искусство 19 в. Жизнь Ван Гога».

Общие сведения

Винсент Виллем Ван Гог (30 марта 1853, Грот-Зюндерт[en], Нидерланды — 29 июля 1890, Овер-сюр-Уаз, Франция) — нидерландский художник-постимпрессионист, чьи работы оказали вневременное влияние на живопись XX века. За десять с небольшим лет он создал более 2100 произведений, включая около 860 картин маслом. Среди них — портреты, автопортреты, пейзажи и натюрморты, с изображением оливковых деревьев, кипарисов, полей пшеницы и подсолнухов. При жизни был практически обойден вниманием критиков.

Винсент Ван Гог — художник-постимпрессионист из Нидерландов, автор портретов, натюрмортов, автопортретов, пейзажей.

Родился Винсент Ван Гог 30 марта 1853 года в деревне Грот-Зюндерт в Нидерландах. Его родителями были пастор Теодор Ван Гог и Анна Корнелия Карбентус. Кроме Винсента в семье было

еще пятеро детей. И только один из братьев – Тео, старался во всем помочь Винсенту, пытался облегчить его нелегкую судьбу.

Все мужчины семьи Ван Гогов занимались либо торговлей картинами, либо служили в церкви. Винсент решил сразу стать проповедником, потом пробовал торговать произведениями искусства. Каждому из своих занятий он отдавался целиком. У него все получалось, но парень решительно отказался от обеих работ и решил заняться тем, что ему было больше всего по душе – живописью.

В 1868 году, в возрасте 15 лет, молодой человек стал сотрудником филиала художественной компании «Гупиль и Ко», которая находилась в Гааге. Он показал отличные результаты, был любознательным и исполнительным, и вскоре его поощрили переводом в один из филиалов, расположенных в Лондоне. Он пробыл там два года, проявил себя как настоящий коммерсант, начал хорошо разбираться в гравюрах местных мастеров, разговаривать цитатами Диккенса и Элиота.

В 1877 году он поселяется в Амстердаме у своего дяди Иоганнеса, и собирается начать обучение на факультете теологии. Но учеба принесла только разочарование, Винсент бросает теологию и уезжает. Однако он видит свое предназначение в служении людям, поэтому парень становится учеником миссионерской школы. В 1879 году его назначили проповедником в Ваме, расположенной к югу Бельгии.

В 1886 году Ван Гог переехал в Париж. В этом городе состоялась встреча художника и его брата Тео, который в то время уже стал директором художественной галереи. Творческая жизнь столицы Франции в те годы была очень бурной.

Самым значимым событием того периода стала выставка художников-импрессионистов в салоне на улице Лафит. Там впервые представили свои полотна Синьяк и Сера, ставшие во главе постимпрессионизма, которое стало завершающим этапом импрессионизма. Импрессионизм был своеобразной революцией в живописи, благодаря которому с полотен исчезла академическая техника и сюжеты. Считается, что важнее руководствоваться первым впечатлением, отдавать предпочтение чистым тонам.

В Париже Винсент попал под опеку брата Тео, который поселил его у себя дома, познакомил с известными художниками. Ван Гог впервые побывал в студии Фернана Кормона, слывшего художником традиционалистом, и именно там он встретил Эмиля Бернара, Тулуз-Лотрека, Луи Анкетена. Винсент в восторге от импрессионизма и постимпрессионизма.

С 1886 по 1888 год, когда Винсент жил в Париже, он написал больше всего картин. Этот период потом назовут самым плодотворным в биографии художника, потому что его коллекция стала больше на 230 полотен. Он упорно ищет свою технику, изучает все новшества и тенденции современного написания картин. В эти годы Ван Гог по-новому взглянул на живопись, он нашел свою манеру, в которой в большей степени присутствовал импрессионизм и постимпрессионизм, отойдя от реалистического восприятия мира. Это видно по его пейзажам и натюрмортам, созданным в парижском периоде.

С легкой руки брата Тео среди знакомых Винсента появляются художники Клод Моне, Камиль Писсарро, Пьер-Огюст Ренуар. В этой компании Ван Гог часто бывает на пленэре.

Вскоре Ван Гог и его товарищи, которые не были знаменитыми и признанными, сформировали свою группу Малых бульваров, потому что в группе Больших бульваров имели честь находиться только художники с мировым именем. Между ними витал настоящий дух соперничества, царил постоянное напряжение, и Ван Гог чувствует, что для него это невыносимо. Он бесконечно конфликтует со всеми, часто ссорится, и поэтому решает покинуть Париж. В феврале 1888 года импульсивный и бескомпромиссный художник оставляет столицу и переезжает в Прованс.

27 июля 1890 года он по обычаю ушел на этюды, но принес не готовые рисунки, а пулю в груди. Доктор немедленно отправил телеграмму брату, который примчался мгновенно. Он начал успокаивать Винсента, говорил, что его вылечат обязательно, но к сожалению Ван Гог умер. Похоронили известного художника в местечке Мери на следующий день.

Контрольные вопросы:

1. Где и когда жил и творчески работал Ван Гог?
2. Благодаря кому Ван Гог познакомился во Франции с известными художниками-импрессионистами?
3. Какие художниками повлияли на формирование творческого стиля Ван Гога?
4. К какому художественному направлению относят живопись Ван Гога?

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Русское искусство 19-20 вв. Михаил Врубель: Жизнь и творчество».

Общие сведения

Михаи́л Алекса́ндрович Вру́бель (5 [17] марта 1856, Омск, Область Сибирских Киргизов, Российская империя — 1 [14] апреля 1910, Санкт-Петербург, Российская империя) — русский художник рубежа XIX—XX веков, работавший практически во всех видах и жанрах изобразительного искусства: живописи, графике, декоративно-прикладных ремёслах, скульптуре и театральном искусстве.

Родился М.А. Врубель в семье военного юриста. Бережно относился отец к увлечению мальчика живописью. Во время недолгого пребывания в Петербурге Врубель занимается в Рисовальной школе, часто бывает в Эрмитаже. Окончив Одесскую гимназию, где он серьёзно изучает литературу, историю, немецкий, французский, латинский языки, Врубель сдаёт экзамены в Петербургский университет на юридический факультет и заканчивает его в 1879 году.

К этому времени будущий художник уже твёрдо решил посвятить себя искусству и в 1880 году поступает в Академию художеств, занимается в классе известного педагога П.П. Чистякова. В Академии Врубель работает много и серьёзно.

В апреле 1884 года Врубель оставляет Академию и по предложению известного искусствоведа А. Прахова уезжает в Киев для участия в реставрации древних росписей Кирилловской церкви. Художником выполнены работы по обновлению 150 фрагментов древних фресок и созданы 4 новые композиции на месте утраченных. Помимо фресок, Врубель написал 4 иконы.

В 1889 году Врубель уезжает в Москву, начинается новый и самый плодотворный период его творчества. Художник получает ряд заказов на декоративные панно.

Давняя любовь к музыке приводит Врубеля в частную оперу Мамонтова, где он сближается с Н.А. Римским-Корсаковым и принимает участие в оформлении опер «Царская невеста» и «Сказка о царе Салтане». Затем он занят архитектурными проектами, из которых был осуществлён лишь один – пристройка к дому Мамонтова в Москве. В Абрамцеве Врубель возглавляет керамическую мастерскую, создает серию своеобразных скульптур-майолик на сказочные темы: «Лель», «Волхова», «Купава».

В 1891 году к юбилейному изданию сочинений Лермонтова под редакцией Кончаловского Врубель выполнил иллюстрации, из 30 – половина относилась к «Демону».

В 1904 году он едет в Петербург. Начинается последний период творчества. Врубель пишет «Шестикрылого Серафима», по замыслу связанного со стихотворением Пушкина «Порок». Могучий ангел в сверкающем радужном оперении в известной мере продолжает тему Демона, но этот образ отличается цельностью, гармоничностью.

За несколько лет до смерти Врубель начал работать над портретом В. Брюсова (1906, ГРМ). Некоторое время спустя Брюсов писал, что всю жизнь старался быть похожим на этот портрет. Врубель не успел завершить эту работу, в 1906 году художник ослеп. Трагически переживает он страшный удар, в тяжёлой больничной обстановке мечтает о синеве неба над тёмными полями, о перламутровых красках весны. Единственным утешением оставалась музыка. Умер Врубель 1 апреля 1910 года.

Контрольные вопросы:

1. Где и когда жил и творчески работал Михаил Врубель?
2. У кого в Академии Художеств учился Михаил Врубель?
3. Как повлияла школа П.П.Чистякова на формирование художественного стиля Михаила Врубеля?
4. Назовите известные Вам живописные произведения Михаила Врубеля.

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Русское искусство 19 в. Иван Шишкин».

Общие сведения

Ива́н Ива́нович Ши́шкин (13 (25) января 1832, Елабуга, Вятская губерния, Российская империя — 8 (20) марта 1898, Санкт-Петербург, Российская империя) — русский художник-пейзажист, живописец, рисовальщик и гравёр-аквафортист. Представитель дюссельдорфской художественной школы. Академик (1865), профессор (1873), руководитель пейзажной мастерской (1894—1895) Императорской Академии художеств.

Иван Шишкин родился в купеческой семье в небольшом городе Елабуге Вятской губернии (на территории современного Татарстана). Отец художника, Иван Васильевич, был весьма уважаемым в городе человеком: несколько лет подряд избирался городским главой, провел в Елабуге деревянный водопровод на собственные средства и даже создал первую книгу об истории города.

Будучи человеком разносторонних увлечений, он мечтал дать сыну хорошее образование и в 12 лет отправил его в Первую казанскую гимназию. Однако молодой Шишкин уже тогда интересовался искусством больше, чем точными науками. В гимназии ему было скучно и, не закончив обучение, он вернулся в родительский дом со словами, что чиновником делаться не хочет. Тогда же начали формироваться его взгляды на искусство и призвание художника, которые он сохранил на протяжении всей жизни.

В 1852 году Шишкин поступил в Московское училище живописи и ваяния, где обучался под руководством художника-портретиста Аполлона Мокрицкого. Тогда в своих еще слабых работах он мечтал приблизиться к природе настолько, насколько возможно, и постоянно зарисовывал интересные ему виды и детали пейзажа.

Не останавливаясь на достигнутом, в 1856 году Шишкин поступил в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге, где быстро зарекомендовал себя как блестящий студент с выдающимися способностями. Подлинной школой для художника стал Валаам, куда он отправился для летней работы на натуре. Он начал обретать собственный стиль и отношение к природе. С вниманием биолога он осматривал и ощупывал стволы деревьев, травы, мхи, мельчайшие листья. Его этюд «Сосна на Валааме» принес автору серебряную медаль и зафиксировал стремление Шишкина передать простую, не романтизированную красоту природы.

В 1860 году Шишкин окончил академию с большой золотой медалью, полученной им также за виды Валаама, и отправился за границу. Он посетил Мюнхен, Цюрих и Женеву.

В 1864 году художник переехал в Дюссельдорф, где приступил к работе над «Видом в окрестностях Дюссельдорфа». Этот пейзаж, наполненный воздухом и светом, принес ему звание академика. После шести лет заграничных путешествий Шишкин вернулся в Россию.

В 1868 году Шишкин впервые женился. Его супругой стала сестра друга, пейзажиста Федора Васильева — Евгения. Художник любил ее и родившихся в браке детей.

В 1870-х годах Шишкин еще сильнее сблизился с передвижниками, став одним из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок. Его друзьями были Константин Савицкий, Архип Куинджи и Иван Крамской.

В 1874 году умерла его жена. В 1880-х Шишкин женился на красавице Ольге Лагоде, своей ученице. Вторая жена его тоже скончалась, буквально через год после свадьбы — и художник снова ушел с головой в работу, которая позволяла ему забыть.

В конце XIX века настал трудный для Товарищества передвижных художественных выставок период — у художников возникало все больше поколенческих разногласий. Шишкин же внимательно относился к молодым авторам, потому что старался в свое творчество вносить нечто новое и понимал, что прекращение развития означает упадок даже для именитого мастера.

В 1894 году Иван Иванович начал преподавать в Высшем художественном училище при Академии художеств. Ученики безмерно уважали Шишкина, несмотря на то, что он исповедовал иные эстетические принципы, придерживался иной художественной системы. Молодежь вдохновлялась его мастерством, а сам он в тот период «первым и лучшим» художником называл Валентина Серова.

В марте 1898 года Шишкина не стало. Он умер за мольбертом, во время работы над новой картиной. Художника похоронили на Смоленском православном кладбище в Санкт-Петербурге, но в 1950 году его прах перенесли вместе с памятником на Тихвинское кладбище Александро-Невской лавры.

Контрольные вопросы:

1. Где и когда жил и творчески работал Иван Шишкин?
2. Расскажите о его семье?
3. В каких ведущих творческих заведениях страны учился Иван Шишкин?
4. Назовите известные Вам живописные полотна Ивана Шишкина.

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Русское искусство 19-20 вв. Дейнека, 1899-1969».

Общие сведения

Алекса́ндр Алекса́ндрович Дейне́ка (1899—1969) — советский художник-живописец, монументалист, график, скульптор, педагог. Народный художник СССР (1963). Герой Социалистического Труда (1969). Лауреат Ленинской премии (1964).

Александр Дейнека стал известным в СССР художником не сразу: он работал во многих местах, напрямую с искусством не связанных. Но позже художник нашел свою тему — спорт. Сильные и красивые персонажи его полотен отражали идеалы социалистического реализма — высокого морального духа, соревнований и побед.

Александр Дейнека родился в 1899 году в Курске. Его отец был рабочим железной дороги, и будущий художник рос в атмосфере простой трудолюбивой семьи — волевым, спортивным, физически крепким.

По семейной традиции он поступил в железнодорожное училище, чтобы продолжить дело отца. Однако любовь к рисованию оказалась сильнее: уже через год Александр Дейнека отправился в Харьков, поступать в художественное училище. Отец не поддерживал его выбор, не помогал материально. Но, несмотря на сложности, Дейнека продолжал учиться. Молодого художника больше привлекала графика, чем живопись: масляные краски тогда были дорогими, и он с детства привык работать карандашом.

После Февральской революции занятия прекратились, и художнику пришлось сменить много специальностей. Он был учителем в женской гимназии, оформлял спектакли в театре и даже работал фотографом в Уголовном розыске. Во время службы в армии в 1919 году Александр Дейнека возглавлял художественную студию, где его заметило руководство. Дейнеку направили в командировку в Москву, в одно из лучших художественных училищ в стране — Вхутемас.

В столице он попал в ученики к известному графику Владимиру Фаворскому. Во время учебы Дейнека сотрудничал с журналами «Безбожник у станка» и «Прожектор»: он рисовал колкие карикатуры на религиозные темы, изображал трудовые будни заводских рабочих. Дейнека много ездил по стране и везде собирал материал для своих работ. В этот период он создал сотни рисунков, часть из них в будущем стала основой больших живописных произведений. В мастерских Вхутемаса Дейнека познакомился с поэтом Владимиром Маяковским, и его стихи не раз вдохновляли художника.

В 1928 году он создал знаменитую картину «Оборона Петрограда» — одно из его любимых полотен. Масштабное произведение Дейнека написал всего за неделю.

Одна из наиболее ранних его картин, посвященных теме спорта, — «Футбол». Художник создал ее в 1924 году. Он будто соединил в пространстве холста несколько кадров киноплёнки, отсылая зрителя к языку кино.

В 1930-х здоровый образ жизни и физкультура вошли в моду. Это время совпало с расцветом соцреализма: в советском обществе распространялись идеи эмоционального подъема, соревнований и побед, как спортивных, так и трудовых, воспевание красоты и совершенства здорового человеческого тела. Александр Дейнека с детства занимался бегом, плаванием и гимнастикой, а в студенческие годы увлекался волейболом и боксом: во Вхутемасе борьба была в почете. Личный спортивный опыт помогал художнику находить подходящие приемы, чтобы отражать на холсте динамичность и пластику спортсменов. Дейнека мастерски писал их в сложных ракурсах и движениях.

Живописец изображал своих героев с монументальным пафосом — юными, энергичными и здоровыми, полными жизни и оптимизма. Передавая физическую красоту персонажей, Дейнека подчеркивал их силу духа. В стремлении воплотить образ человека будущего он ориентировался на античные идеалы атлетической красоты.

Во время войны культ спорта и здоровья в творчестве Дейнеки уступил место военной теме. Художник создал серию пейзажей Москвы, а после посещения разрушенного Севастополя в 1942 году написал батальное полотно «Оборона Севастополя». К любимым сюжетам Александр Дейнека вернулся только во второй половине 1940-х годов: в 1947 году он написал полотно «Эстафета по кольцу «Б». Дейнека с репортажной достоверностью передал панораму спортивного праздника: яркий солнечный день, сосредоточенные и серьезные бегуны, нарядные зрители с цветами, среди которых художник изобразил и себя.

Александр Дейнека создавал эскизы для мозаик, которые украшают станции «Маяковская» и «Новокузнецкая» московского метро. Их выполнили в мастерской знаменитого художника Владимира Фролова.

На протяжении всей жизни Дейнека преподавал изобразительное искусство. У него было много учеников: Андрей Васнецов (внук Виктора Васнецова), Герман Черемушкин, Юлия Данешвар, Изабелла Агаян.

Александр Дейнека скончался в Москве в 1969 году. Его произведения хранятся в крупнейших музеях России и в частных коллекциях.

Контрольные вопросы:

1. Где, когда и в какой семье родился Александр Дейнека?
2. Как учеба в Вхутемасе повлияла на формирование творческого стиля художника?
3. Назовите основные темы картин Александра Дейнеки?
4. К какому живописному направлению относится творчество Александра Дейнеки?

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Искусство 19-20 вв. Марк Шагал».

Общие сведения

Марк Захарович (Моисей Хайцелевич) Шагал (фр. Marc Chagall, идиш מאָרק שאַגאַל; 6 июля[5] или 7 июля[6] 1887, Лиозно, Витебская губерния, Российская империя — 28 марта 1985, Сен-Поль-де-Ванс, Прованс, Франция) — русский и французский художник еврейского происхождения. Помимо графики и живописи занимался также сценографией, писал стихи на идише. Один из самых известных представителей художественного авангарда XX века.

Родители Марка Шагала мечтали, чтобы сын был бухгалтером или приказчиком. Однако он стал художником с мировым именем, когда ему не исполнилось и 30 лет. Марка Шагала считают своим не только в России и Беларуси, но и во Франции, США и Израиле — во всех странах, где он жил и работал.

Марк Шагал (Мойше Сегал) родился в еврейском пригороде Витебска. Начальное образование он получил дома, как и большинство евреев в то время. Проявив незаурядные творческие таланты знакомый витебский художник, занимавшийся с Марком, посоветовал ему отправиться учиться в Петербург. В Петербурге он занимался в школе Общества поощрения художников и в студии Говелия Зейденберга, учился живописи у Льва Бакста.

В 1909 году Шагал вернулся в Витебск.

В 1911 году Шагал познакомился с депутатом Государственной думы Максимом Винавером, и тот помог художнику выехать в Париж. Тогда в столице Франции проживало много русских художников-авангардистов, писателей и поэтов. Они часто собирались вместе с зарубежными коллегами, обсуждали новые направления в живописи и литературе. На таких встречах Шагал познакомился с поэтами Гийомом Аполлинером и Блезом Сандрамом, издателем Гервартом Вальденом.

В сентябре 1913 года издатель Герварт Вальден пригласил Шагала поучаствовать в первом немецком Осеннем салоне.

В 1914 году Шагал вернулся в Витебск и на следующий год женился на своей возлюбленной Белле Розенфельд. Он мечтал вернуться в Париж с женой, но Первая мировая война разрушила его планы.

После революции Марк Шагал стал уполномоченным по делам искусств в Витебской губернии. В 1919 году он организовал Витебское художественное училище в одном из национализированных особняков.

Учащиеся школы занимались плакатами с лозунгами, рекламными вывесками, а к годовщине Октября расписывали стены и заборы революционными сюжетами. Марк Шагал создал в училище систему свободных мастерских. Художники, которые руководили мастерскими, могли использовать собственные методы обучения. Здесь преподавали Казимир Малевич, Александр Ромм, Нина Коган. Своему старому учителю, Юделю Пэну, Марк Шагал предложил возглавить подготовительное отделение.

Однако в коллективе вскоре возникли разногласия. Школа приобрела супрематический уклон, и Шагал уехал в Москву.

Весной 1923 года Шагал вернулся в Париж.

В 1973 году Марк Шагал посетил СССР. Здесь он провел выставку работ в Государственной Третьяковской галерее, после чего несколько полотен подарил Третьяковке и Пушкинскому музею.

В 1977 году Марк Шагал был удостоен высшей награды Франции — Большого креста Почетного легиона. В конце этого же года, к юбилею Шагала, в Лувре прошла персональная выставка художника.

Шагал скончался в особняке в Сен-Поль-де-Ванс. Он похоронен на местном кладбище в Провансе.

Контрольные вопросы:

1. Где, когда и в какой семье родился Марк Шагал?
2. У кого в Петербурге занимался живописи Марк Шагал?
3. Кто помог Марку Шагалу организовать выставку в Париже?
4. Кто основал Витебское художественное училище?
5. Какой известный художник-супрематист преподавал в Витебском училище?

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Русское искусство 19-20 вв. Филипп Андреевич Малявин. 1869-1940».

Общие сведения

Филипп Андреевич Малявин (10 [22] октября 1869 — 23 декабря 1940) — русский живописец, график. Работал на стыке модерна, импрессионизма и экспрессионизма. Автор Ленинианы. Помимо В. Ленина, писал с натуры А. Луначарского, Л. Троцкого. Член объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников».

Филипп Андреевич Малявин — русский и советский живописец, график, представитель русского модерна. Член объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников».

Начал осваивать азы живописи в афонском монастыре, затем переехал в Петербург и поступил в Академию художеств под личное наставничество Ильи Репина. Писал главным образом портреты в манере, сочетающей черты импрессионизма, экспрессионизма и модерна.

Первую известность получил после того, как в 1900 году его картина «Смех» была удостоена золотой медали на Всемирной выставке в Париже.

Филипп Малявин родился 10 октября 1869 в селе Казанка Бузулукского уезда Самарской губернии (ныне — Оренбургская область) в многодетной бедной крестьянской семье. С детства начал проявлять склонность к искусствам, писал портреты односельчан, увлекался лепкой, а также интересовался иконами в деревенской церкви и пробовал подражать им.

Когда Малявину было 16 лет, в деревню приехал афонский монах, навещавший своих родственников. Вместе с ним Филипп отправился на Афон, чтобы учиться иконописи. Там он поступил послушником в монастыре святого Пантелеймона, стал работать в иконописной мастерской, где расписывал стены небольшой церкви.

В 1891 году на Афон приехал скульптор Владимир Александрович Беклемишев, который увидел работы Малявина и был поражен его талантом. Вернувшись в Россию, Беклемишев разыскал Малявина в подворье Пантелеймоновского монастыря и убедил его уехать в Петербург, где поселил его у себя и подготовил к поступлению в Императорскую Академию художеств.

В 1892 году Филипп Малявин стал вольнослушателем академии. За два года с выдающимся успехом Малявин прошел весь курс дореформенной Академии и начал выставлять на передвижных выставках.

В 1898 году Малявин выступил на конкурс со своей картиной «Смех» и другими вещами, получил звание, но в заграничной командировке ему было отказано. В 1900 году «Смех» был выставлен на всемирной выставке в Париже, где Малявину была присуждена золотая медаль. Впоследствии картина произвела фурор на вернисаже русской живописи в Венеции, где ее приобрело итальянское правительство для Венецианской Академии.

По возвращении из Франции женился на бывшей вольнослушательнице Академии художеств, также ученице Репина, одесской мещанке Наталии Николаевне Новак-Савич. С 1900 года жил преимущественно в усадьбе близ деревни Аксиньино под Рязанью, где построил себе мастерскую, время от времени ездил в Петербург и Москву.

После революции 1917 года некоторое время занимался культурно-просветительской деятельностью среди народных масс, устроил открытие картинной галереи в Рязани и преподавал в свободных художественных мастерских.

В феврале 1919 года Рязанский губернский отдел Наркомата просвещения организовал первую в карьере художника персональную выставку, приуроченную к 50-летию со дня его рождения. Два больших полотна, экспонировавшихся на ней — «Старик у очага» и «Старуха» —

были приобретены Рязанским музеем. В 1920 году приехал в Москву. Был делегирован «Союзом русских художников» в Кремль, где рисовал с натуры Ленина, Троцкого и других партийных лидеров.

В 1922 году Малявин с семьей эмигрировал сначала в Берлин, а затем в Париж, где он писал портреты по заказу и в 1924 году в галерее Шарпентье состоялась его вторая персональная выставка, приуроченная к 55-летию художника. В конце 1920-х годов Филипп Малявин переехал с семьей в Ниццу, где и прожил до конца жизни.

В 1940 году художнику не посчастливилось оказаться в оккупированном Брюсселе, где его арестовывают по подозрению в шпионаже. Спустя какое-то время Малявин был отпущен, однако ему пришлось проделать путь из Бельгии во Францию пешком. По возвращении домой истощенный Малявин попал в клинику, где 23 декабря 1940 года художник скончался. Похоронили Филиппа Малявина на Русском кладбище Кокад в Ницце.

Контрольные вопросы:

1. Где, когда и в какой семье родился Филипп Малявин?
2. Кто первым учил его живописи?
3. Как на формирование творческого стиля повлияла учеба вольнослушателем в Академии Художеств?
4. Назовите известные Вам картины Филиппа Малявина

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Коллекция Государственной Третьяковской галереи: Русское искусство 19- 20вв.».

Общие сведения

Живопись и скульптура первой половины XIX века. Экспозиция Третьяковской галереи продолжается работами художников и скульпторов первой половины XIX столетия, эпохи романтизма. Среди первых полотен этого периода вы увидите картины Ореста Кипренского — в том числе знаменитый портрет Александра Пушкина.

Орест Кипренский. Портрет Александра Пушкина. 1827. Кипренский создал этот портрет в 1827 году по заказу одного из близких лицейских друзей Пушкина — поэта Антона Дельвига. Александр Пушкин позировал художнику в Шереметевском дворце. Картина была готова всего за два месяца и в том же году уже участвовала в выставке Академии художеств. На портрете Пушкин изображен с клетчатым шотландским пледом, перекинутым через правое плечо. Этой деталью Кипренский подчеркнул любовь поэта к творчеству Джорджа Гордона Байрона — английского поэта-романтика шотландского происхождения, одного из кумиров эпохи романтизма.

Карл Брюллов. Всадница. 1832. Карл Брюллов написал картину «Всадница» в 1832 году в Милане. Эту работу заказала давняя подруга и поклонница художника — графиня Юлия Самойлова. Брюллов изобразил на портрете двух ее приемных дочерей — Джованнину и Амацилию Пачини. Отцом девочек был итальянский композитор Джованни Пачини, но после смерти его жены Самойлова взяла детей на воспитание. Брюллов написал эту картину в духе традиционных конных портретов XIX века. Фигуры героинь он подчеркнул при помощи светлых тонов и игры освещения: они ярко контрастируют с темным, тревожным фоном. Искусствовед Мира Ракова писала, что это произведение — «апофеоз красоты и жизнерадостной юности, апофеоз безмятежности ощущения жизни».

Александр Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857. «Явление Христа народу», или «Явление Мессии», Александра Иванова — самая большая картина в коллекции Третьяковской галереи: ее размеры составляют 5,4 на 7,5 метра. Этому полотну и эскизам к нему отведен весь зал Третьяковки. Александр Иванов работал над «Явлением Христа народу» более 20 лет, создал около 600 эскизов фигур и набросков с натуры. Некоторые из них вы можете посмотреть в этом же зале, сравнить с готовым произведением и увидеть, как менялся замысел художника во время работы. Некоторых персонажей картины Иванов писал с реальных личностей — своих современников. Так, в облике «ближайшего ко Христу» человека заметны черты Николая Гоголя, а в виде странника с посохом автор изобразил самого себя.

Живопись и скульптура второй половины XIX века. Здесь выставлены картины и скульптуры мастеров второй половины XIX столетия. Вы увидите работы Ивана Крамского, Ильи Репина, Василия Сурикова, Виктора Васнецова, а также произведения других живописцев и скульпторов той эпохи.

Иван Крамской. Неизвестная. 1883. Картину Ивана Крамского «Неизвестная» по ошибке часто называют «Незнакомкой» — по знаменитому стихотворению Александра Блока. Художник изобразил свою героиню в открытой коляске на фоне Невского проспекта в Петербурге: справа за ее спиной виден Александринский театр, а слева — павильоны Аничкова дворца. «Неизвестная» одета по последней моде того времени: бархатная шляпка с белыми перьями, кожаные перчатки, муфта, меховое мантио «Скобелев», которое получило название в честь героя Русско-турецкой войны. Но таким нарядом художник не стремился подчеркнуть высокое происхождение своей героини: наоборот, в аристократическом обществе считалось дурным тоном строго следовать моде. Подобным образом одевались так называемые «дамы полусвета», которые чаще всего жили за счет богатых покровителей.

Илья Репин. Эскиз маслом к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». 1887. Илья Репин однажды услышал в гостях у своего друга, историка Дмитрия Яворницкого, старинное предание о том, как запорожские казаки написали письмо турецкому султану Мехмеду IV. Правитель Османской империи, по легенде, прислал указ, согласно которому Запорожская Сечь должна была подчиниться ему. Однако казаки составили ответное послание и весьма грубо отказались подчиняться туркам. У Яворницкого хранилась копия этого письма, которую он зачитал гостям. Репин заинтересовался и вскоре начал картину по этому сюжету. Над эскизами он работал в Екатеринодаре и станице Пашковской, а затем в Черниговской губернии. Для картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» художнику позировали многие его известные современники. Например, прообразом писаря стал сам Дмитрий Яворницкий, для изображения высокого худого казака с длинными усами позировал солист Мариинского театра Федор Стравинский, а запорожца в высокой черной шапке рядом с писарем Репин писал с мецената Василия Тарновского. Художник создал два варианта картины. Самый известный из них хранится в Государственном Русском музее, второй, более поздний, выставлен в Харьковском художественном музее. В Третьяковке же представлен первый завершённый эскиз маслом, который Репин создал в 1887 году. Художник подарил его своему другу Дмитрию Яворницкому, а тот позже продал работу Павлу Третьякову.

Алексей Саврасов. Грачи прилетели. 1871. «Грачи прилетели» — один из самых известных пейзажей Алексея Саврасова. Художник создал его в 1871 году. Зарисовки для будущего полотна он делал с натуры, в одном из сел Костромской губернии. Там же он запечатлел и старинную церковь XVII века, которая видна на заднем плане картины.

Василий Суриков. Боярыня Морозова. 1884–1887. Василий Суриков известен как автор полотен на исторические сюжеты. Одна из таких работ — картина «Боярыня Морозова». На ней изображена сцена времен церковного раскола XVII столетия: боярыню Феодосию Морозову, которая поддерживала старую веру, сослали в Чудов монастырь. Суриков запечатлел момент, когда Морозова, проезжая на санях мимо монастыря, вскидывает руку в двуперстном крестном знамении, которое принято было у раскольников.

Виктор Васнецов. Богатыри. 1881–1898. В Третьяковской галерее выставлены несколько работ Виктора Васнецова по мотивам русских сказок: «Аленушка», «Иван-царевич на Сером Волке», «Три царевны подземного царства» и другие. Одно из самых крупных и известных полотен художника на эту тему — «Богатыри». Васнецов написал трех известных былинных персонажей: Илью Муромца, Добрыню Никитича и Алешу Поповича. По его задумке Муромец олицетворял спокойную мощь и мудрость, Добрыня — боевой дух и отвагу, а Алеша, самый младший из богатырей, — любовь к родной земле и способность замечать прекрасное.

Врубелевские залы. Михаил Врубель. Принцесса Греза. 1896. Врубель создал его по мотивам стихотворной драмы Эдмона Ростана. Художник написал главного героя этого произведения — влюбленного трубадура, который тяжело болен и видит в грезах свою прекрасную возлюбленную.

Михаил Врубель. Царевна-Лебедь. 1900. На картине «Царевна-Лебедь» Врубель изобразил героиню пушкинской «Сказки о царе Салтане». На этот образ художника вдохновила его жена — певица и актриса Надежда Забела: она играла Царевну-Лебедь в опере Николая Римского-Корсакова по мотивам произведения Пушкина. Врубель запечатлел жену в сценическом костюме, эскизы для которого создал сам.

Михаил Врубель. Демон сидящий. 1890. «Демон сидящий» — одна из самых известных картин Михаила Врубеля. Художник создал ее по мотивам поэмы Михаила Лермонтова «Демон», к которой рисовал иллюстрации. Образ этого мистического героя встречается у Врубеля несколько раз в картинах разных лет: «Демон летящий», «Голова Демона», «Демон поверженный». Сам художник писал: «Демон — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, при всем этом дух властный, величавый...»

Живопись и скульптура рубежа XIX–XX веков. Здесь вы можете увидеть пейзажи Исаака Левитана и Константина Коровина, работы одной из первых российских женщин-скульпторов — Анны Голубкиной, портретную живопись Валентина Серова и Зинаиды Серебряковой, жанрово-исторические сцены Михаила Нестерова и русских красавиц Бориса Кустодиева.

Зинаида Серебрякова. За туалетом. 1909. Художница Зинаида Серебрякова написала свой автопортрет как отражение в зеркале: по краям холста она изобразила деревянную раму трюмо, на переднем плане — шкатулки, флаконы с духами, украшения и другие дамские принадлежности. Сама Серебрякова вспоминала, что она жила в то время в имении Нескучное, зима выдалась ранней и очень холодной, и художница, сидя дома, развлекалась тем, что «начала рисовать себя в зеркале и забавлялась изобразить всякую мелочь на туалетном».

Михаил Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889–1890. Картина «Видение отроку Варфоломею» стала первой работой в цикле, который Михаил Нестеров посвятил Сергию Радонежскому — одному из самых почитаемых русских святых, в миру его звали Варфоломеем. На это полотно художника вдохновил эпизод из жития святого: тот был еще мальчиком, когда встретил незнакомого монаха, который спросил отрока, чего бы он хотел. Варфоломей ответил, что больше всего на свете хочет научиться грамоте. Тогда монах благословил его, дал немного просфоры — церковного хлеба для причастия — и сказал, что теперь Варфоломей превзойдет сверстников в учебе и знаниях.

Валентин Серов. Девочка с персиками. 1887. На картине «Девочка с персиками» Валентин Серов изобразил дочь Саввы Мамонтова — 11-летнюю Веру. В то время художник гостил у Мамонтовых в имении Абрамцево и однажды набросал портрет Веры, когда она ела персик за столом. Постепенно он дорабатывал этот эскиз, пока тот не перерос в полноценную картину. Работа над полотном заняла несколько месяцев: Серов заканчивал его уже в сентябре. Поэтому на нем летние персики соседствуют с пожелтевшими осенними листьями. Веру Мамонтову художник намеренно изобразил в повседневной одежде и не просил ее переодеваться для позирования в парадное платье: ему хотелось запечатлеть спонтанность и естественность момента.

Новая Третьяковка, где хранятся работы художников XX века. Читайте о легендарном «Черном квадрате» Казимира Малевича и картине Марка Шагала «Над городом», московских пейзажах Василия Кандинского и Аристарха Лентулова, полотнах из учебников «Утро» и «Опять двойка», а также о неофициальном искусстве, которое Никита Хрущев называл «мазней» и «безобразием». Как появилась Новая Третьяковка. Строительство здания на Крымском Валу, в котором сейчас располагается Новая Третьяковка, началось в 1965 году и продолжалось 20 лет. Его проект разработали архитекторы Николай Сукоян и Юрий Шевердяев. Часть помещений принадлежала Третьяковской галерее, часть — Союзу художников. Первые временные экспозиции открылись в Новой Третьяковке в 1986 году. Тогда же сюда перевезли часть экспонатов из главного корпуса в Лаврушинском переулке, который в то время реставрировали. В 1996 году в Новую Третьяковку перенесли всю коллекцию произведений XX века — она и стала основой ее постоянной экспозиции. Три этажа здания занимают залы для временных выставок, лекций и конференций. На первом вы также найдете творческую мастерскую, сувенирный магазин, кафе, бюро экскурсий. Постоянная же экспозиция расположена на четвертом этаже музея и занимает 37 залов. В первом и втором из них представлены картины из коллекции музея, но выставки здесь регулярно меняют: обновляют к знаменательным событиям и датам.

Русский авангард. Залы посвящены работам русских художников-авангардистов. Здесь вы увидите картины Марка Шагала, Казимира Малевича, Аристарха Лентулова, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой и других знаменитых мастеров того времени.

Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат. 1915. «Черный квадрат» Казимира Малевича — одна из самых известных картин в мире. Художник впервые представил ее в декабре 1915 года на выставке «0,10». Всего в нее вошло 39 абстрактных композиций, которые состояли из геометрических фигур — квадратов, кругов, трапеций, прямоугольников. «Черный квадрат» при этом располагался в красном углу, подобно православной иконе. Сам Малевич так писал об этой работе: «Повышенная плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно

нашему сознанию сильного ощущения пространства, меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя».

Марк Шагал. Над городом. 1918. Картина «Над городом» — одна из самых известных работ Марка Шагала. На ней художник написал себя вместе с женой Беллой парящими над крышами родного Витебска. Белла была прототипом почти всех женских образов в работах Шагала: именно ее можно увидеть на полотнах «День рождения», «Прогулка», «Белла в белых перчатках» и многих других. Художник изобразил каждого из влюбленных только с одной рукой: так он подчеркнул, что они представляют собой одно целое и не могут существовать по отдельности. Возвышенному образу летящей пары он противопоставил однообразный серый пейзаж. Себя и Беллу художник написал в разной манере: фигура самого Шагала выглядит более угловатой, а силуэт Беллы — мягким и плавным.

Василий Кандинский. Москва I. 1916. Василий Кандинский на картине «Москва I» представил свой взгляд на центр города: в зданиях можно узнать городские церкви и Большой театр, видна также брусчатка Красной площади. На фоне Москвы — влюбленная пара: возможно, ее прототипами стали сам Кандинский и его жена Нина Андреевская. При помощи ярких красок и четких линий он создал на холсте образ большого, шумного, подвижного города.

Наталия Гончарова. Ангелы, мечущие камни на город. 1911. Работа Наталии Гончаровой «Ангелы, мечущие камни на город» стала частью цикла «Жатва». На него художницу вдохновила книга Библии — Откровение Иоанна Богослова. Падение камней в книге упоминается только один раз — в конце шестой главы: «...и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» В виде ангелов Гончарова изобразила Святую Троицу — Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа. По ее замыслу, камни в их руках олицетворяют не небесную кару, а божественные дары. Люди отвергают их, и потому дары превращаются в наказания.

Аристарх Лентулов. Звон. Колокольня Ивана Великого. 1915. Аристарх Лентулов так описывал свою картину «Звон. Колокольня Ивана Великого»: «На холсте изображена колокольня Иван Великий в скошенных формах, в центре — колокол, раскачиваемый двумя людьми. Вокруг всего сооружения кругами расходятся волнообразные плоскости, передающие ощущение звука-гула, а повторяемые отдельные формы композиции в виде натянутых струн создают впечатление органа или гигантских гуслей». Храм-колокольня Ивана Великого находится на Соборной площади Московского Кремля. Его возвели в начале XVI столетия по проекту итальянского архитектора Бона Фрязина. До XIX века колокольню не раз перестраивали и расширяли. Всего на ней располагаются 34 колокола. Ученый и писатель XIX века Алексей Малиновский описывал их звучание: «Когда звонят во все колокола, то все близкое к звукам их приходит в такое сотрясение, что кажется, будто и земля дрожит».

Советское искусство. Живопись и скульптура ранней советской эпохи, 1920–50-х годов занимают десять залов. Здесь экспонируются произведения Татьяны Яблонской, Александра Дейнеки, Юрия Пименова и других знаменитых художников того времени. А в залах 16–36 выставлены произведения от периода хрущевской оттепели до конца 1980-х.

Александр Дейнека. Вратарь. 1934. Александр Дейнека создавал картины, посвященные спорту, авиации и военным подвигам, настенные росписи для станций метро, скульптуры, книжные иллюстрации и агитационные плакаты. Картина «Вратарь» стала одной из самых известных работ художника на тему спорта. Он изобразил голкипера, который ловит мяч в прыжке, практически паря над землей. Дейнека также запечатлел детали, которые были привычны для футбола 1930-х годов, но почти не встречаются сейчас. Например, на картине вратарь играет без перчаток, а в современном спорте они обязательны. И само его положение в воздухе характерно для спортивной техники того времени: сейчас вратари редко ловят мяч в прыжке, а если это и случается, то по-другому разворачивают корпус.

Юрий Пименов. Новая Москва. 1937. Юрий Пименов написал картину «Новая Москва» в 1937 году. По его замыслу, полотно должно было стать образом «светлого будущего» новой жизни в социалистическую эпоху. Городской пейзаж на картине художник воспроизвел с документальной точностью: на ней можно узнать здания гостиницы «Москва», Дома Союзов, вестибюль станции метро «Охотный Ряд». Судя по расположению построек, героиня полотна едет в кабриолете от площади Свердлова к улице Охотный Ряд. Девушку в автомобиле Юрий Пименов писал со своей жены Натальи. Она часто позировала ему и для других картин — например, для этюда «Золотое платье». В книге «Земное искусство» Пименов писал: «В моей жизни жена... всегда моя лучшая

модель, — вспоминая свои работы, сделанные за многие годы, я вижу то ее фигуру, то ее волосы или руки...»

Татьяна Яблонская. Утро. 1954. Картина Татьяны Яблонской «Утро» была очень известна в Советском Союзе. Ее репродукции висели на стенах во многих домах, ее печатали в периодических изданиях и в учебниках. На полотне художница изобразила свою старшую дочь Елену Отрощенко (она носила фамилию отца), которой тогда исполнилось 13 лет. Помещение на картине — одна из двух комнат коммуналки в центре Киева, где жили Яблонская и ее дочь. Когда Елена Отрощенко выросла, она поступила в Строгановскую художественную академию, где познакомилась с молодым художником из Казахстана Арсеном Бейсембиновым. Оказалось, что он с детства был влюблен в девочку с репродукции картины, которая висела у него дома. Вскоре Отрощенко и Бейсембинов поженились, а затем переехали в Казахстан. Их сын Зангар пошел по стопам родителей и тоже стал художником.

Федор Решетников. Опять двойка. 1952. Картину Федора Решетникова «Опять двойка» в СССР использовали в школьной программе: на уроках изобразительного искусства она служила образцом жанровой живописи, а на русском языке дети писали сочинения по ней. Эта работа входила в своеобразную трилогию одного автора вместе с двумя другими картинами: «Прибыл на каникулы» и «Переэкзаменовка». Все они изображали будни советских школьников. Но связаны картины не только тематически: на картине «Переэкзаменовка» в левом верхнем углу изображена репродукция полотна «Опять двойка», а копия «Переэкзаменовки» видна на стене комнаты, которую художник написал на картине «Опять двойка». Для этой работы Решетникову позировал сын художника-авангардиста Густава Клуциса. Федор Решетников сначала собирался создать картину с более радостным сюжетом и назвать ее «Опять пятерка», но в итоге решил, что образы мальчика, который снова получил плохую оценку, его огорченных сестры и матери будут выглядеть более выразительно.

Неофициальное искусство 1950–90-х. Три зала — в основной экспозиции Новой Третьяковки посвящены так называемому неофициальному, или альтернативному, искусству советского периода. Здесь посетители музея могут познакомиться с творчеством художников, которые не прошли политическую и идеологическую цензуру. В их числе — минималист Франсиско Инфанте-Арана, художник стиля поп-арт Михаил Рогинский и многие другие. Также в этот раздел экспозиции входит собрание коллекционера Леонида Талочкина, которое состоит из неформальной живописи и графики 1960–90-х годов.

Соц-арт Эрика Булатова. Эрик Булатов. Горизонт. 1971–1972. Эрик Булатов стал одним из основателей соц-арта — направления советского неофициального искусства, в котором художники создавали пародии на произведения соцреализма и массовую культуру в целом. В рамках этого направления возникли арт-группы «Гнездо» и «Мухоморы». Одной из самых известных работ Булатова стала картина «Горизонт». Художник создал ее в начале 1970-х годов — как раз в тот период, когда увлекся сочетанием живописных пейзажей с плакатными, текстовыми или другими символическими вставками. На этой картине линию горизонта заменяет красно-золотая полоса, похожая на орденскую ленту или ковровую дорожку: именно эти предметы в советском искусстве могли олицетворять успех. Другое популярное произведение Булатова посвящено самой большой картине в собрании Третьяковки — «Явление Христа народу» Александра Иванова. В работе «Картина и зрители» художник выстроил композицию так, что изображенные на нем посетители галереи и экскурсоводы сливаются с толпой на полотне Иванова, становятся его продолжением.

Илья Кабаков — самый дорогой российский художник. Ответы экспериментальной группы. 1971. Илья Кабаков сотрудничал с издательствами «Детгиз», «Мурзилка» и «Веселые картинки», иллюстрировал детские книги, создавал инсталляции из подручных материалов и серии графических работ, самой известной из которых стал цикл «Десять персонажей». Сам художник так рассказывал о нем: «Итак, «темы-образы», послужившие изготовлению «10 персонажей», — это темы моего сознания, которые сейчас с большого уже расстояния могут быть представлены как основные «мифемы» болевых сгустков, комплексов, неврозов или даже истеризмов, не знаю, как назвать поточнее. Эти темы сразу же получили персональный облик, сразу же оказались «персонажами» — Комаров, Бармин и др. То есть я сразу решил уже тогда, что «персонаж» — это вполне литературный герой, обуреваемый темой-состоянием и проживающий эту тему, состояние от начала до конца как единственное содержание своей жизни». С 1989 года Илья Кабаков работал в соавторстве со своей женой Эмилией. Супруги стали первыми художниками из России, которые приняли участие в японской международной триеннале современного искусства и ландшафтного дизайна «Этиго-

Цумари». За инсталляцию «Рисовые поля» они получили Императорскую премию — японский аналог Нобелевской.

Советский поп-арт Михаила Рогинского. Михаил Рогинский. Брюки «Дураки едят пироги». 1966. Поэт Генрих Сапгир называл работы Михаила Рогинского поп-артом. С этим западным стилем творчество художника объединяло то, что предметом изображения становились обыденные вещи из окружающей обстановки: уют, коробок со спичками, газовая плита, примус. Но, в отличие от рекламного, «глянцевого» стиля западного поп-арта, Рогинский писал в реалистичной, иногда нарочито небрежной манере — не идеализировал предмет на картине, а, напротив, подчеркивал его «обычность» и несовершенство. Сам художник так отзывался о своем творчестве: «Я бы сказал, что живопись — вместо жизни. Или, другими словами, живопись — это нарисованная жизнь. Я не хочу знать, откуда что появилось. Я просто рисую — вот стоят люди, вот они говорят, едут куда-то».

Коллекция Леонида Талочкина. Зал занимает коллекция произведений советского андеграунда, которая раньше принадлежала Леониду Талочкину. В 2016 году ее передала Третьяковской галерее вдова коллекционера — Татьяна Вендельштейн. Леонид Талочкин начал собирать неофициальное искусство еще в 1960-х годах. Первым экземпляром в его обширной коллекции стал рисунок художника Бориса Козлова. За 40 лет Талочкин приобрел или получил в подарок от самих авторов более 2000 произведений. Среди них — работы Эрнста Неизвестного, Льва Кропивницкого, Владимира Немухина и многих других художников. Кроме того, коллекционер вел подробные дневники и каталоги, в которых описывал свои встречи с нонконформистами и особенности их творчества, копировал переписку с ними.

Контрольные вопросы:

1. Картина «Портрет Александра Пушкина» какого художника экспонируется в Третьяковской галерее?
2. Картина «Всадница» какого художника экспонируется в Третьяковской галерее?
3. Картина «Явление Христа народу» какого художника экспонируется в Третьяковской галерее?
4. Картина «Неизвестная» какого художника экспонируется в Третьяковской галерее?
5. Эскиз маслом картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» какого художника экспонируется в Третьяковской галерее?
6. Картина «Грачи прилетели» какого художника экспонируется в Третьяковской галерее?
7. Картина «Грачи прилетели» какого художника экспонируется в Третьяковской галерее?
8. Какая картина Василия Сурикова экспонируется в Третьяковской галерее?
9. Какая картина Виктора Васнецова экспонируется в Третьяковской галерее?
10. Какие картины Михаила Врубеля экспонируются в Третьяковской галерее?
11. Какая картина Зинаиды Серебряковой экспонируется в Третьяковской галерее?
12. Какая картина Михаила Нестерова экспонируется в Третьяковской галерее?
13. Какая картина Валентина Серова экспонируется в Третьяковской галерее?
14. Какая картина Казимира Малевича экспонируется в Новой Третьяковской галерее на Крымском валу?
15. Какая картина Марка Шагала экспонируется в Новой Третьяковке на Крымском валу?
16. Какая картина Василия Кандинского экспонируется в Новой Третьяковке на Крымском валу?
17. Какая картина Аристарха Лентулова экспонируется в Новой Третьяковке на Крымском валу?
18. Какая картина Александра Дейнеки экспонируется в Новой Третьяковке на Крымском валу?
19. Картина «Новая Москва» какого художника экспонируется в Новой Третьяковке на Крымском валу?
20. Картина «Утро» какого художника экспонируется в Новой Третьяковке на Крымском валу?
21. Картина «Опять двойка» какого художника экспонируется в Новой Третьяковке на Крымском валу?
22. Назовите художника, представителя соц-арта, картины которого экспонируются в Новой Третьяковке на Крымском валу?

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Русское искусство 20в. От конструктивизма до сюрреализма».

Общие сведения

Конец XIX – начало XX века. Этот период, который по праву называют ренессансом русской живописи 20 века, вошел в историю под названием «Серебряный век».

Главным бенефициантом этого периода выступило художественное объединение «Мир искусства», организованное в 1898 году. Несколько позднее, в начале XX века был организован «Союз русских художников».

Художники, вошедшие в это объединение, считали себя преемниками пейзажной русской живописи XIX – XX веков. В русской живописи начала XX века начали пробивать себе дороги новые направления:

1. Авангардизм;
2. Экспрессионизм;
3. Футуризм;
4. Сюрреализм;
5. Супрематизм;
6. Конструктивизм.

Творческое объединение «Мир искусства». Образованное в 1898 году творческое объединение, просуществовало (с некоторыми перерывами) до 1924 года. Одними из основателей объединения были Алесандр Бенуа, Лейб Бакст, Мстислав Добужинский, Евгений Лансере, Иван Билибин, составившие впоследствии ядро объединения.

Затем к «Миру искусства» присоединились Константин Коровин, Николай Рерих, Борис Кустодиев и другие. Члены объединения своим творчеством противопоставляли свою деятельность как передвижникам, так и Академии художеств.

Не порывая с реализмом в живописи XX века, художники объединения были сторонниками «чистого искусства», активно сопротивлялись возрастающему влиянию декадентства и формализма. В творчестве художников объединения преобладали тенденции к ретроспективе, обращение к культурным источникам XVII – XVIII веков.

Наиболее значительными сторонами в профессиональной деятельности членов объединения были работы по созданию книжной графики и театральных декораций. Художники объединения продолжили реформу, которую начали воплощать в жизнь театральные декораторы русского мецената Саввы Мамонтова.

Декорационные работы художников объединения отличала высочайшая культура, они стремились обогатить театр самыми последними достижениями, работая в разных направлениях живописи XX века. Они приносили изумительную целостность исполнения декораций и их органичного слияния с таинством сценического действия.

Художники объединения оформляли практически все спектакли, которые Сергей Дягилев организовывал за границей. Сам С. П. Дягилев входил в состав руководства объединения и был его идейным вдохновителем. На рубеже веков в Санкт-Петербурге он издавал журнал «Мир искусства».

Авангардизм и его представители. Для русского авангарда в живописи XX века, как и для представителей авангардизма в живописи XX века во всем мире, на первый план выходит эксперимент в художественном творчестве. Зачастую этот эксперимент представляет собой вызов классической эстетике.

Художники-авангардисты используют необычные средства самовыражения, порой излишне гипертрофированный символизм художественных образов. Они стремятся коренным образом обновить художественную практику.

Разрывая устоявшиеся традиции, они ищут новые средства выражения, новые формы, новые взаимоотношения. Бесспорно, на творчество многих русских авангардистов оказали влияние не только произведения близких им по духу импрессионистов, но и многие другие мимолетно увиденные сюжеты, услышанные мелодии, слова, картины.

Именно набор таких совпадений привел юриста Василия Кандинского к мольберту, и он навеки остался в истории русской живописи XX века как основоположник русского абстракционизма. Казимир Малевич, отказавшись от буквального восприятия реальности, напрочь рассорился с коллегами, но это не помешало его произведениям концептуально стать идиологом мирового авангардизма.

Его «Черный квадрат» стал некоей формацией, которая позволила найти выход «из круга вещей». Вместе с Малевичем работал Эль Лисицкий, благодаря которому в СССР появился новый вид творчества – дизайн.

Лисицкий вошел в историю как создатель горизонтальных небоскребов. В СССР его проект забраковали, а в Китае, Германии, Нидерландах похожие конструкции были построены.

В настоящее время идеи Лисицкого легли в основу проектов «Сколково». Нельзя не вспомнить Александра Родченко – родоначальника рекламы в СССР и теоретика конструктивизма,

его жену и соавтора Варвару Степанову, академика Владимира Шухова, автора знаменитой телевышки, чьи идеи легли в основу авангардной архитектуры.

Экспрессионизм и его представители. Представители экспрессионизма в живописи XX века менее всего стремились к точному воспроизведению действительности. Их кредо – выражение своего эмоционального состояния.

На выставке картин русской живописи XX века в Русском музее представлены работы экспрессионистов. На первый взгляд это может показаться отталкивающей, грубой мазней.

Экспрессионистские картины, написанные под впечатлением мира ужасов, резко контрастируют с картинами мастеров, воспевающих красоту и гармонию. На многих вернисажах представлены русские художники-экспрессионисты и их картины:

- Борис Григорьев – «Портрет Максима Горького»;
- Василий Чекрыгин – «Воскрешение из мертвых»;
- Юрий Шукин – «Водный праздник»;
- Юрий Пименов – «Инвалиды войны».

Футуризм. Футуризм в живописи XX века – одно из направлений авангарда – существовал в русской живописи начала XX века очень короткое время – до начала двадцатых годов. Отдельным целостным художественным направлением он не стал.

В понятие «футуризм» включали множественные ответвления русского авангардизма – лучизм, кубофутуризм, дадаизм, неопримитивизм и др. Наиболее яркие представители русского футуризма:

- Давид и Николай Бурлюки;
- Михаил Ларионов;
- Наталья Гончарова;
- Михаил Матюшин;
- Николай Кульбин и др.

Сюрреализм. В живописи России начала XX века, как и во всем мире, возникали и исчезали всевозможные новомодные течения. Примером такого течения может служить сюрреализм, пришедший в живопись России XX века из Франции.

Просуществовав до 1969 года, это направление официально прекратило свое существование. Необычные картины, представленные художниками-сюрреалистами, были настолько пугающе фантастичными, что их порой относили к плодам воспаленного воображения душевнобольных людей.

В России живописцев-сюрреалистов можно было пересчитать по пальцам:

- Алексей Ежов – картины выполнены в стиле, напоминающим манеру голландских мастеров;
- Юрий Лаптев – писал картины в нехарактерной для жанра акварельной технике;
- Борис Индриков – писал картины на грани смешения стилей сюрреализма и фантастического реализма;
- Владимир Куш – манерой исполнения напоминает Сальвадора Дали.

Соцреализм. Начиная с 1934 года и практически до конца XX века в русской живописи, как и во всех произведениях советской культуры, существовало направление, получившее с легкой руки Максима Горького название «социалистический реализм». Подразумевалось, что это направление призвано отражать революционные устремления народных масс в будущее, всепобеждающее переустройство мира в коммунистическое общество.

Этому направлению были присущи нарочитая пафосность, народность, дружба всех народов. Наиболее яркими представителями этого направления были Кукрыниксы, Дмитрий Налбандян, Александр Дейнека, Петр Кончаловский и др.

Контрольные вопросы:

1. Назовите представителей русского авангардизма и конструктивизма.
2. К какому художественному направлению относится творчество Казимира Малевича?
3. К какому художественному направлению относится творчество Василия Кандинского?
4. К какому художественному направлению относится творчество Эль Лисицкого?
5. Назовите представителей русского экспрессионизма
6. К какому художественному направлению относится творчество Бориса Григорьева?
7. Назовите представителей русского футуризма
8. К какому художественному направлению относится творчество Михаила Ларионова?
9. К какому художественному направлению относится творчество Натальи Гончаровой?
10. К какому художественному направлению относится творчество Михаила Матюшина?

11. Назовите представителей русского сюрреализма
12. Назовите представителей соцреализма
13. К какому художественному направлению относится творчество объединения «Кукрыниксы»?
14. К какому художественному направлению относится творчество Александра Дейнеки?
15. К какому художественному направлению относится творчество Петра Кончаловского?

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Современное искусство: Памятники Северного Кавказа: Автономные республики и Ставропольский край».

Общие сведения

Северо-Кавказский федеральный округ – административное формирование на юге России, в центральной и восточной части Северного Кавказа, состоит из 7 субъектов. В состав Северо-Кавказского федерального округа входят: Ставропольский край и 6 республик: Кабардино-Балкарская, Чеченская, Карачаево-Черкесская, Дагестан, Ингушетия и Северная Осетия – Алания.

Кабардино-Балкарская республика.

Монумент «Навеки с Россией». Монумент «Навеки с Россией» расположен на площади 400-летия присоединения Кабарды к России, перед зданием Музыкального театра. Главным элементом монумента является бронзовая статуя царицы Марии Темрюковны, дочери кабардинского князя Темрюка и второй жены Ивана Грозного. Монумент был установлен в 1957 году, в честь 400-й годовщины вхождения этих земель в состав России. На нижнем ярусе монумента расположены 4 бронзовых барельефа, каждый из которых повествует о важнейших исторических событиях.

Мемориал «Вечный огонь славы». Мемориал «Вечный огонь славы» расположен в городе Нальчике, на территории Городского парка, раньше именовавшегося Атажукинским садом. Мемориальный комплекс - это обелиск, перед которым горит вечный огонь. Мемориал обустроен на прямоугольной площади, обрамленной вечнозелеными елями. Обелиск, установленный в 1949 году, увенчан позолоченной звездой, а к его основанию прикреплена табличка с памятной надписью. Под памятником покоится братская могила советских солдат, героически погибших в Великой Отечественной войне, а вечный огонь появился к 20-й годовщине Победы, в 1965 году.

Памятник героям 115-й кавалерийской дивизии. Памятник героям 115-й кавалерийской дивизии расположен при въезде в город Нальчик, со стороны Пятигорска и находится на площади, между улицами Мальбахова и Темрюка Идарова. Первый памятник был открыт в 1970 году, но со временем его снесли, и на месте старого одноименного памятника был возведен величественный монумент с наездником. Открытие нового монумента состоялось в 2005 году, он был выполнен по проекту скульптора М. Тхакумашева. Во время войны 115-я кавалерийская дивизия отважно сражалась в боях и держала оборону города. Раньше монумент был представлен в виде мужественного солдата, обнимающего своего коня, но власти города решили возвести новый памятник, и на его месте появился лихой наездник - джигит. В 115-ю кавалерийскую дивизию входили практически одни жители Кавказа и Кабардино-Балкарской республики. На фронт кавалерийскую дивизию собирали всем городом, им предоставили лучших жеребцов, заводы обеспечивали их одеждой, оружием и едой. Солдаты кавалерийской дивизии держали оборону и принимали участие в неравных боях против фашистов, с мая по октябрь 1942 года. На сегодняшний день, память погибших солдат 115-й кавалерийской дивизии чтут и ветераны войны и более молодое поколение, постоянно к монументу возлагают цветы, выражая свою благодарность героям, отдавшим за наше будущее жизнь.

Памятник основателям кабардинской и балкарской литературы. Памятник основателям кабардинской и балкарской литературы находится на территории центрального парка города Нальчика, на липовой аллее. Парк является главным украшением города и излюбленным местом отдыха жителей и гостей города. Два гранитных бюста были открыты в 1968 году. Бекмузар Пачев - поэт, философ, астроном и основатель кабардинской литературы. Создал свой собственный алфавит, с помощью которого и записывал свои сочинения. Кязим Мечиев - поэт и мудрец, основатель балкарской литературы. Между бюстами установлена мемориальная доска, на которой увековечены цитаты из стихотворений основателей.

Чеченская республика.

Мемориальный комплекс Славы имени А. А. Кадырова. Музейный мультикомплекс в самом центре Грозного. Посвящен событиям Великой Отечественной, а также легендарному Ахмату

Кадырову. Открытие состоялось в 2010 году. Площадь – 5 га. Включает в себя музей первого президента с роскошным внутренним убранством, живописный парк с фонарями, скамейками и красивыми клумбами. А также здесь установлены несколько памятников – 40-метровая стела, памятник Мовлиди Висаитову, Герою Советского Союза, Вечный огонь и др.

Карачаево-Черкесская республика

Мемориал павшим фронтовикам в ВОВ. Его проект предложил известный тут архитектор Марков в 1948 г. Был установлен спустя всего 3 года рядом с местом перезахоронения красноармейцев, а также горожан, погибших в борьбе с фашистами. Он представляет собой высокую триумфальную арку, дополненную колоннадой и портиками. На барельефах высечены были военные эпизоды, где участвовали представители различных родов войск. Под самой аркой расположена статуя воина, замершего в скорбном молчании. Общая высота памятного монумента составляет около 12 метров. С 1965 г. здесь постоянно горит вечный огонь, а в ночное время мемориал освещается, добавляя внешнему облику достопримечательности романтизма.

Памятник С. Есенину. Был установлен в 1995 г. к столетнему юбилею великого поэта. Его изготовил московский скульптор И. Тисленко. Место установки памятника Пушкину стало центром сбора местных бардов и поэтов, съезжающихся сюда с разных уголков Карачаево-Черкессии.

Памятник «Дружбы народов республики». Появился в Черкесске в 1979 г. Представляет собой выполненное из бронзы кольцо, имеющее диаметр 9 м, которое опоясывает стелу из бетона высотой 26 м. На ней расположены 7 барельефов, отражающих повседневную жизнь народов республики. Сегодня монумент считается одним из символов Черкесска и стал частью его герба.

Республика Дагестан.

Памятник Л.Н. Толстому. В Дагестане открыли два памятника Льву Толстому и его герою Хаджи-Мурату. Это событие приурочено к дню рождения писателя. На открытие присутствовал праправнук Льва Николаевича, советник РФ Владимир Толстой. Один памятник был возведен в селе Хунзах, на плато Матлас — на родине Хаджи-Мурата. Второй же — на улице имени Льва Толстого, в центре Махачкалы. Взгляду присутствующих на мероприятии открылся масштабный мемориал из белого камня. Памятник представляет собой развернутую книгу. На одной стороне высечен барельеф Льва Толстого, на другой — литературный персонаж кавказского периода — Хаджи-Мурат.

Памятник Али Алиеву. В Махачкале есть множество памятников, которые напоминают жителям о событиях, происходивших в городе, и о людях, которые прославили страну. Например, один из таких памятников стоит в парке имени Ленинского Комсомола, у здания спортивного комплекса. Также в Махачкале каждый год проходит турнир памяти пятикратного чемпиона мира Али Алиева. Памятник был установлен в 1998 году рядом со зданием спортивного комплекса имени Гамида Гамидова. Али Алиев решил, что станет чемпионом мира, еще будучи школьником. Первые занятия по борьбе у ребят проходили в заброшенной мечети, которую они привели в порядок и обустроили как спортзал.

Памятник Расулу Гамзатову. В Махачкале перед зданием Русского драматического театра имени М.Горького в 2010 году установлен памятник Расулу Гамзатову. Самый первый памятник Расулу Гамзатову установлен в Москве, также есть памятник на родине поэта, горном ауле Цада. Р.Гамзатов, будучи молодым поэтом, занимался переводами на аварский язык классической и современной литературы. В 1943 году он выпустил свою первую книгу на аварском языке, а через 4 года вышел его сборник на русском языке. Гамзатов познакомился и подружился с поэтами, обучаясь в Литературном институте им.А.М.Горького, которые позже переводили его стихи на русский язык.

Памятник Петру I. В Махачкале, столице Дагестана, был открыт памятник Петру I, императору, который в начале XVIII века построил на западном берегу Каспийского моря небольшое военное поселение, сделав там порт. В 1722 году здесь было заложено первое поселение а спустя 284 года здесь становились памятники основателя. На церемонии открытия памятника присутствовали руководители Дагестана и представители двух столиц России. Бронзовый памятник был отлит в Санкт-Петербурге. Роль Петра I в появлении и становлении юга России очень велика. Известно, что Петр I основал две столицы. Одну на севере — Санкт-Петербург, вторую на юге, назвав ее Петровск-Порт (так до 1922 года называлась Махачкала).

Республика Ингушетия.

Мемориал памяти и славы в Назрани. Мемориальный комплекс – то, что обязан увидеть каждый турист в Ингушетии, ее визитная карточка. Строительство его завершилось в 2012-м. Мемориал посвящен ключевым событиям и фигурам на разных этапах существования республики. Комплекс включает несколько объектов. Главный называется мемориал «Девять башен» и посвящен памяти жертв репрессий. В высоту строение составляет 25 м, а каждая башня символизирует один из

депортированных народов. Внутри действует музей, где собраны материалы по истории репрессий и военного конфликта с Осетией в 1992-м. Также в комплекс входят колоннады, памятник конному полку, поезд времен депортации ингушей и чеченцев и другие объекты. Башня Согласия в Магасе. Башня находится в столице республики, городе Магасе. Она представляет собой искусственную смотровую площадку высотой почти 100 м: это самое высокое здание в республике. Выполнено строение в стиле традиционной ингушской архитектуры, работы продолжались всего год.

Памятник Ингушскому конному полку Дикой Дивизии. Памятник Ингушскому конному полку Дикой Дивизии, входившему в состав Кавказской туземной конной дивизии русской императорской армии, открыт 9 июня 2012 года. Это первый установленный в России памятник, посвященный Дикой Дивизии. Во главе атакующей конной группы изображён командир дивизии князь Михаил Александрович, брат царя Николая II; следом за ним — командир ингушского полка полковник Григорий Мерчуле, третий всадник — кавалер Золотого Георгиевского оружия Асламбек Котиев, принявший командование полком в 1917 году. Полк сформирован в 1914 году для участия в Первой мировой войне. В начале 1918 года части корпуса были распущены.

Памятник Карцхалу Мальсагову. Национальный герой Карцхал Мальсагов считается одним из основателем г.Назрани. Именно благодаря его мужеству и дальновидности многие предки после многовекового заточения в горах вернулись на равнину и осели около реки Назранки. Парк в котором установлен памятник разбит на площади более трех гектаров земли. Созданием Монумена занимался заслуженный художник России Али Магомедов.

Республика Северная Осетия .

Памятник Георгию Победоносцу. Из скалы на боевом коне выскакивает внушительный всадник, он же Георгий Победоносец или Уастырджи (по-осетински). Монумент весит 28 тонн, расположен на высоте 22 метра. Всадник прикреплен к скале краями развевающегося плаща. Памятник был установлен в 1995 году Автор – Николай Ходов. Располагается в начале Алагирского ущелья, по пути во Владикавказ (в 40 км от города).

Памятник Исса Плиеву. Расположен в центре города на одноименной площади. Его поставили в 1997 году, авторы – Николай Ходов и Борис Тотиев. Полководец исполинского размера одет в военную форму, скачет на коне, рвущемся в бой. Фигуры коня и всадника на высокий постамент (я не смогла найти официальные размеры памятника, а, живя во Владике несколько лет назад, не догадалась их узнать). Сам Исса Плиев известен как военачальник и герой СССР. Он командовал войсками во время ВОВ и Второй мировой войны (продолжил воевать с Японией до полной капитуляции).

Памятник Братьям Газдановым. Из гранитной скалы летят в небо семь белых журавлей. Рядом со скалой стоит сгорбленная и скорбящая мать. Памятник посвящен семи братьям Газдановым. Все они (уроженцы Дзуарикау) ушли на фронт во время ВОВ и не вернулись. Мать умерла после третьей похоронки, отец – после седьмой. Только двое из братьев успели обзавестись семьями. Дочь второго брата проводит экскурсии к памятнику, рассказывает о жизни Газдановых.

Город Ангелов в Беслане. 1 сентября 2004 года в Бесланской школе № 1 должен был пройти первый звонок. В этот же день стало известно об одном из самых ужасных событий Осетии. Школу заминировали, а учеников, учителей и гостей линейки террористы взяли в заложники. 3 сентября в школе послышались первые взрывы. После этого спецназ принялся к операции по спасению. В ходе освобождения заложников погибло 333 человека (дети, их родители, учителя, спецназовцы). В город Ангелов входит кладбище, где похоронены жертвы, дерево скорби, памятник погибшим бойцам и хачкар (армянская архитектурная святыня)

Ставропольский край.

Скульптура Орла в Пятигорске. Установлена в 1901 году в честь столетия Пятигорска. Самый первый орёл был выполнен из цемента, его приходилось время от времени реставрировать. В 1973 году отлили точно такую же бронзовую птицу. Орёл сжимает в когтях змею. Согласно легенде, рептилия ужалила пернатого, когда тот не ожидал. Однако он смог добраться до источника, напиться лечебной воды и омыть рану, поэтому выжил.

Место дуэли Лермонтова. Поляна на склоне Машука, где в июле 1841 года погиб литератор. Относится к территории музея-заповедника имени Лермонтова. Постоянный монумент появился в 1915 году. Представляет собой обелиск с более широкой нижней частью, куда встроены бюсты Михаила Юрьевича. Вокруг установлена ограда из столбиков и массивных цепей, а по углам сидят грифы. Высота – 8,3 м, материал – доломит, бронза и бетон.

Фонтан «Гномы» в Пятигорске. Также именуется «Сказка» или «Деды». После строительства в городе нового водопровода, в сквере появился первый фонтан. Напор воды был мощным, а внешний облик унылым. В 1910 году здесь возведена полноценная композиция из каменной горы и 8 гномов, которые её охраняли. Во время ВОВ фонтан частично был разрушен, на восстановление ушло 5 лет. Сейчас территория вокруг – одно из любимых мест отдыха горожан.

Контрольные вопросы:

1. Назовите известные мемориальные памятники Кабардино-Балкарской республики.
2. Назовите известные мемориальные памятники Чеченской республики.
3. Назовите известные мемориальные памятники Карачаево-Черкесской республики
4. Назовите известные мемориальные памятники Республики Дагестан.
5. Назовите известные мемориальные памятники Республики Ингушетии.
6. Назовите известные мемориальные памятники Республики Северной Осетии.
7. Назовите известные мемориальные памятники Ставропольского края.

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Русское искусство 20-21 вв. Илья Глазунов: Художник и время».

Общие сведения

Илья Сергеевич Глазунов (10 июня 1930, Ленинград — 9 июля 2017, Москва) — советский, российский художник-живописец, сценограф, педагог. Народный художник СССР (1980). Полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством». Основатель и ректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества.

Илья Сергеевич Глазунов – советский и российский живописец, руководитель Российской академии живописи, ваяния и зодчества И. С. Глазунова, академик РАХ, народный художник СССР. Илья родился 10 июня 1930 года в Ленинграде в семье историка и экономиста, преподавателя ЛГУ Сергея Федоровича Глазунова и дочери действительного статского советника Ольги Константиновны Флуг. В раннем возрасте мальчик занимался в школе искусств, затем поступил в художественную школу на Петроградской стороне.

Во время войны вместе с родителями остался в блокадном городе. Из всех ближайших родственников выжил только Илья, и в 1942 году подростка отправили по Дороге жизни в тыл - в деревню Гребло Новгородской области. После возвращения в Ленинград в 1944 году Илья пошел учиться в среднюю художественную школу при институте живописи. В 1951 году поступил в мастерскую профессора Бориса Иогансона в ЛИЖСА имени И. Е. Репина.

В 1956 году молодой художник участвовал в международном конкурсе в Праге, где получил первую премию за портрет участника Движения Сопротивления Юлиуса Фучика. В этом же году был написан первый графический цикл «Русь», посвященный истории русской земли. В студенческие годы начал работать над графическим циклом о современном городе. Начав с лирических зарисовок – «Двое», «Размолвка», «Любовь» – художник углубился в раскрытие темы урбанизации пространства вокруг человека.

Дипломная работа «Дороги войны», на которой была изображена отступающая в 1941 году Красная армия, получила низкий балл. Холст был уничтожен как не соответствующий советской идеологии, но спустя годы автор сделал точную копию картины. По распределению Илья Глазунов отправился в Ижевск учителем рисования и тригонометрии, а затем перевелся в Иваново. Вскоре художник обосновался в Москве.

Первая выставка Ильи Глазунова состоялась после окончания академии в начале 1957 года в московском Центральном доме работников искусств. Экспозицию составили четыре художественных цикла Глазунова – «Образы России», «Город», «Образы Достоевского и русской классики», «Портрет». Ранние работы Ильи Глазунов создавал в академическом стиле, но некоторые картины – «Ада», «Нина», «Последний автобус», «Двое», «Одиночество», «Пианистка Дранишникова», «Джордано Бруно» – отмечены влиянием импрессионизма.

В 1958 году Глазунов познакомился с советским поэтом Сергеем Михалковым, который стал помогать молодому художнику. В 1959 году Илья Сергеевич работал над портретами литераторов и актеров: Сергея Михалкова, Бориса Слуцкого, Майи Луговской, Анатолия Рыбакова, Татьяны Самойловой. В 60-х годах творчество Ильи Глазунова было отмечено партийным руководством страны, и художник начал получать заказы на создание портретов первых лиц государства. Выезжал живописец и за рубеж.

Среди знаменитостей, над портретами которых работал Илья Сергеевич, были политические деятели, писатели, кинематографисты, артисты: Индира Ганди, Федерико Феллини, Джина Лоллобриджида, Мирей Матье, Иннокентий Смоктуновский, космонавт Виталий Севастьянов, Леонид Брежнев. В 1964 году состоялась выставка Глазунова в служебном помещении Манежа. С этого же года Илья Сергеевич возглавил клуб патриотического воспитания «Родина», через год участвовал в создании Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

В 1967 году был принят в Союз художников СССР. В середине 60-х выпустил книгу «Дорога к тебе. Из записок художника» автобиографического характера. Начиная с 60-х годов Илья Сергеевич регулярно работает над созданием иллюстраций к произведениям русских писателей: Федора Достоевского, Александра Блока, Александра Куприна, Николая Некрасова, Павла Мельникова-Печерского, Николая Лескова.

Получают известность первые значимые полотна автора – «Господин Великий Новгород», «Русская песня», «Град Китеж», цикл «Поле Куликово». Продолжая пополнять собственную галерею, художник создал ряд портретов исторических персонажей – «Борис Годунов», «Легенда о царевиче Димитрии», «Князь Олег и Игорь», «Иван Грозный», «Дмитрий Донской». С конца 70-х годов мастер обращается к масштабным полотнам и создает всемирно известные эпические картины – «Мистерия XX века», «Вечная Россия», «Великий эксперимент», «Разгром храма в Пасхальную ночь». В 1978 году начинает преподавательскую деятельность в Московском художественном институте.

В 1980 году получает звание Народного художника СССР. В 1981 году при поддержке Министерства культуры РСФСР создает Музей декоративно-прикладного и народного искусства. В 1985 году режиссер А. Русанов на Центральной студии документальных фильмов снял картину «Илья Глазунов», посвященную творчеству художника. В 1986 году Глазунов становится основателем Российской академии живописи, ваяния и зодчества.

Глазунов занимался сценическим оформлением театральных и оперных постановок: «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» в Большом театре, «Князь Игорь» и «Пиковая дама» в Берлинской опере, балет «Маскарад» в Одесском оперном театре. В начале 90-х курировал реставрационные работы зданий Московского Кремля – Александровского и Андреевского парадных залов Большого Кремлевского дворца и 14-го корпуса. В 1997 году Илье Глазунову присвоили Государственную премию РФ.

В 2004 году состоялось открытие Московской государственной галереи Ильи Глазунова, в которой разместилось более 300 картин мастера. В 2008 году художник выпустил вторую из книг – «Россия распятая», в основу которой легли размышления о судьбе страны, очерки из собственной биографии. В 2000-х появились картины «Раскулачивание», «Изгнание торговцев из Храма», «Последний воин», автопортрет «И снова весна».

В 2012 году Илья Сергеевич стал доверенным лицом В. Путина. Именем Глазунова назвали одну из малых планет. Илья Глазунов – обладатель четырех Орденов за заслуги перед Отечеством. Русская православная церковь дважды награждала художника: в 1999 году был вручен Орден Преподобного Сергия Радонежского, а в 2010 году – Орден Преподобного Андрея Рублева. В 2010 году прошла юбилейная выставка работ мастера в Манеже «Художник и время».

В начале июня 2017 года состоялось открытие Музея сословий, который расположился в крыле галереи Ильи Сергеевича. На трех этажах разместились экспозиции предметов быта, документов и фото, имеющих отношение к сословиям дореволюционного общества: дворянству, крестьянству и православию. Основу экспозиции составили древние иконы, которые Илье Глазунову удалось собрать в советское время по разным уголкам страны, а также полотна русских художников – Рериха, Нестерова, Сурикова, Кустодиева.

Последними картинами автора стали законченная «Похищение Европы» и незавершенные полотна «Россия до революции» и «Россия после революции».

9 июля 2017 года Илья Глазунов ушел из жизни.

Контрольные вопросы:

1. Какое художественное образование получил Илья Глазунов?
2. Назовите известные Вам картины Ильи Глазунова
3. Расскажите, как блокадное детство повлияло на творческую тематику картин художника?
4. Основателем, какого художественного учреждения являлся Илья Глазунов?

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. Васин С.А. Королева С.В. История искусств: учеб.- метод. пособие. – Тула: Изд-во ТулГУ, 2014. – 165 с., ил. – *Режим доступа:* <https://tsutula.bibliotech.ru/?searchType=User&BasicSearchString=%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F+%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2&ViewMode=false> .- ЭБС «Библиотех», по паролю
2. Королева С.В. История стилей России. Тула. : учеб.- метод. пособие. – Тула: ТулГУ, 2021 – 62 с., ил. - ЭБС «Библиотех»
3. Ильина, Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство : учебник для вузов / Т.В.Ильина. — 4-е изд., стер. — М. : Высш.шк., 2007. — 368с. : ил. — Библиогр. в конце кн. — ISBN 978-5-06-003416-5. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+8072+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>.
4. Голомшток, И.Н. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке / И.Н.Голомшток. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 295с. : ил. — ISBN 5-89826-120-6.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+8072+default+40+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. Соколова, М.В. Мировая культура и искусство : учеб. пособие для вузов / М.В.Соколова. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Академия, 2006. — 368с. — (Высш. проф. образование). — Библиогр. в конце кн. — ISBN 5-7695-2663-7. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа. — М. : Эксмо, 2004. — 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
7. История искусства: художники, памятники, стили / пер. с исп. Т.В.Сафроновой, Г.Ю.Соколовой. — М. : АСТ:Астрель, 2006. — 393с. : ил. — ISBN 5-17-022276-9. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5588+default+87+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
8. Михаловский, И. Б. Архитектурные формы Античности / И. Б. Михаловский. — Москва : Издательство Юрайт, 2020. — 263 с. — (Антология мысли). — ISBN 978-5-534-08199-2. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. с. 9 — URL: <https://urait.ru/bcode/453699/p.9> (дата обращения: 10.06.2021).

Дополнительная литература

1. Величайшие гении мирового искусства: архитектура, живопись, скульптура. — М. : Полигон, 2007. — 239с. : ил. — ISBN 5-17-037507-7(ООО"Изд-во АСТ") /в пер./ : 283.00. — ISBN 5-89173-332-3(ООО"Изд-во Полигон") . — ISBN 978-985-16-0628-9.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
2. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова. — СПб. [и др.] : Лань, 2004. — 960 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии). — Библиогр. в конце кн. — ISBN 5-8114-0564-2 (Лань). — ISBN 5-

- 901178-11-4.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
3. **Бенуа, А.Н.** Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 4. **Арсланов, В.Г.** История западного искусствознания XX века : учеб.пособие для вузов / В.Г.Арсланов .— М. : Академический Проект, 2003 .— 768с. : ил. — (Gaudeamus) .— ISBN 5-8291-0209-9.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 5. **Константинова, С.С.** История декоративно-прикладного искусства : конспект лекций / С.С.Константинова .— Ростов-н/Д : Феникс, 2004 .— 192с.— ISBN 5-222-05223-0. - *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 6. **Дормидонтова, В.В.** История садово-парковых стилей : учеб.пособие / В.В.Дормидонтова .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 208с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-9647-0016-0. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 7. **Королева, С. В.** История стиля модерн, особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства / С. В. Королева, А. А. Кошелева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2013 .— Вып. 1 / ред.кол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 67-71 .— ISSN 2071-6141 . — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+8+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 8. **Королева, С.В.** Формирование профессионального мышления дизайнеров / С.В.Королева // Вестник Тульского государственного университета.Сер.:Дизайн.Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула,2007 .— Вып.1 .— С.45-46. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+5+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 9. **Королева, С. В.** Основы композиции в проектировании интерьеров : учеб.-метод. пособие / С. В. Королева, М. В. Гуреева, А. В. Фатеечев ; ТулГУ .— Тула : Изд-во ТулГУ, 2010 .— 113 с. : ил. — Библиогр.: с. 111-112 .— ISBN 978-5-7679-1855-3. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 10. **Королева, С.В.** Композиционный разбор / С.В.Королева,А.В.Фатеечева // Вестник Тульского государственного университета.Сер.:Дизайн.Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула,2007 .— Вып.1 .— С.166-170. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+7+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
 11. **Королева, С. В.** Целевые установки дизайн-проектирования в высшей школе / С. В. Королева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2009 .— Вып. 1 / редкол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 172-179 .— ISSN 2071-6141 . — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+11+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

Периодические издания

1. Интерьер+Дизайн .— М. : ООО "Издательский дом "ОВА-Пресс"
2. Как : журнал о графическом дизайне .— М. : ДизайнДепо
3. Журнал ДИ(Диалог искусств).— М. : "Моск.муз.совр.иск-ва".

Интернет-ресурсы:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>- Государственный Эрмитаж
<https://rusmuseum.ru/>- Русский музей
<https://tmii-tula.ru/>- Тульский областной художественный музей
<http://artyx.ru/>-портал «Искусство. Всеобщая теория искусств»
<https://www.tretyakovgallery.ru/>- Третьяковская галерея
http://www.google.ru/Top/World/Russian/Искусство/История_искусства/
<https://tsutula.bibliotech.ru/Account/OpenID>
<http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/>
<https://shm.ru/>- Государственный исторический музей

Методические указания к практическим занятиям

1. «Методические указания к практической работе по дисциплине «История искусств». — Тула, ТулГУ . (ресурс кафедры)