

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, философскими 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	

№ п/п	Темы практических (семинарских) занятий
1	Очерки мифологии и палеолитической культуры
2	Древняя Греция. Искусство и философия
3	Древний Рим. Государственное устройство, искусство, наука, философия
4	Виллы Древнего Рима
5	Древний Восток: История, философия, религия, искусство
6	Скифия. История. Искусство.
7	Искусство Средневековой Руси
8	Древнерусское искусство 10-14 вв.
9	Романское искусство Италии
10	Романское искусство Франции
4 семестр	
11	Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже: 15-начало 17 века
12	Итальянское искусство 15-16 вв. Боттичелли: Сборник материалов о творчестве.
13	Итальянское искусство 15-16 вв. Леонардо да Винчи: Творческая биография
14	Художественные проблемы Итальянского Возрождения: Культура и искусство. Эстетические воззрения. Творчество художников. Достижения и утраты в искусстве. Образы и формы. Назначение и место искусства в жизни. Город, здания, орнамент, убранство: Аллегии и символы в искусстве. Изобразительные мифы. Формальные средства выражения. Эпоха Возрождения в истории искусств.
15	Итальянское Возрождение: Проблемы и люди
16	Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии
17	Буддийские храмы XV в. в низовьях Амура
18	Древнерусское искусство 16-17 вв. Древний Обдорск и заполярные города-легенды
19	Искусство 17 века в Западной Европе
20	Портрет в творчестве Рембрандта
5 семестр	
21	Коллекция Государственного Русского музея. 18-19 вв.
22	Коллекция Государственного Эрмитажа 18-19 вв.
23	Западноевропейское искусство 18-19 вв. в коллекции Тульского областного художественного музея
24	Западноевропейские и русские шпалеры в Эрмитаже: 18-19 вв.
25.	Зодчие Москвы 18-19 вв.
26	Французское искусство 18 в.
27	Французский портрет 18 в.
28	Европейская живопись 18-19 вв.
29	Английское искусство 18 в.
30.	Русское искусство 18 в.
6 семестр	
31	Беспредметный мир; Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша
32	Государственный Эрмитаж. Произведения русской художественной культуры 19- начала 20 вв.
33	Коллекция Государственного Русского музея. 19-21 вв.
34.	Искусство 19-20 вв. Многогранный мир Кандинского.
35	Западноевропейские и русские шпалеры в Эрмитаже 19- 20 вв.
36.	Искусство 19-20. Страницы минувшего: Церковно-архитектурные памятники города Тулы 19-20 вв.
37.	Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. Третьяковская галерея
38.	Русская архитектура 19-20 вв.
39.	Искусство 19-20 вв. Эдвард Мунк
40.	Русская религиозная живопись: 1970-1990-е гг. Из частных собраний

Работа по изучению тем практических (семинарских) занятий

3 семестр
Практическое (семинарское) занятие № 1
Тема: «Очерки мифологии и палеолитической культуры»
Общие сведения

Культура первобытного общества. Особенности мифологического мышления. Аналогия как принцип объяснения мира (по Э.Б. Тайлору). Анимизм - древнейшее мировоззрение человека. Родственные отношения членов первобытного родового общества как причина возникновения идея всеобщей одушевленности (А.Ф. Лосев). Мир как универсальная родовая община. Вещь как единство сущности и явления. Первобытный образ мира. Магические представления первобытного человека. Два основных принципа магии (Дж. Фрэзер). Л. Леви-Брюль о первобытной мифологии как принципе выражения первобытного мышления и видения мира. Бессистемность первобытной мифологии. Прелогичность первобытного мышления. Миф как тайна и священная собственность племени. Миф как комплекс представлений о сверхъестественном. Мифологическое время и его свойства. Партиципация и ее роль в функционировании первобытного общества. Искусство в восприятии первобытного человека.

Периодизация искусства первобытного общества. Искусство палеолита. Сложение родовой организации, появление первых религиозных воззрений. Разнообразные по форме орудия. Основа экономического существования - загонная охота. Появление первых предметов искусства - изображения животных. Период Ориньяк-Солютре. Ареал распространения предметов искусства. Рисунки начала периода - «макароны», отпечатки рук, обведенные в круг. Эволюция изображений от первых несовершенных рисунков животных до изображений с правильными пропорциями и четким контуром. Статика как основа стилистики изображений периода. Особенности мелкой пластики. «Палеолитические вены», их предназначение, основная художественная задача и стилистика (сочетание условных форм и преувеличений с натуралистическими подробностями). Период Мадлен. Наивысший расцвет искусства эпохи палеолита. Ареал распространения росписей. Расположение росписей в пещере: загадка первобытного мировоззрения. Техника росписей и специфика колорита. Художественные особенности изображений: позы и движения, масштаб изображений, стремление к передаче объема, экспрессия и убедительность, натурализм. Отсутствие композиционных взаимосвязей между отдельными персонажами (сцена из пещеры Ляско как уникальная попытка создания связной повествовательной композиции).

Контрольные вопросы:

1. Объясните термин «анимизм».
2. Охарактеризуйте первобытное искусство.
3. Охарактеризуйте искусство палеолита.
4. Перечислите основные виды палеолитического искусства.
5. Мифология первобытной культуры

Практическое (семинарское) занятие № 2
Тема: «Древняя Греция. Искусство и философия»
Общие сведения

Древняя Греция. Искусство. Эгейское искусство: Троя, Крит. Раскопки Шлимана и Эванса. Культурные центры: Кнос, Агиа-Триада, Микены, Тиринф. Большой Кносский дворец, его композиция и планировка, тип колонны. Росписи Кносского дворца, техника, сюжеты. Фрески: «Собирающий цветы», «Игры с быками», «Парижанка», «Шагающий принц». Интерьер и росписи Тронного зала. Статуэтки богинь со змеями, мелкая пластика — коза и корова из Кноса. Каменный сосуд с рельефом (шествие молотильщиков) из Агиа-Триады. Золотые кубки с рельефами (быки) из Вафио. Вазовая роспись. Стили «Камарес», «Морской» (Ваза с осьминогом), «Дворцовый». Дворец-крепость в Микенах. Циклопическая кладка стен. «Львиные ворота», конструктивное решение, пример монументальной пластики.

Мегарон во дворце. Росписи: «Охота на кабана», «Девушки на колесницах». Шахтовые и купольные гробницы - толосы (гробница Атрея). Золотая маска Агамемнона из гробницы. Тиринф - крепость (вторая половина 2 тыс. до н.э.). Пол зала, покрытый толстым слоем штукатурки, расписан шашками, внутри которых нарисованы дельфины и осьминоги. Стены украшены фресками.

Контрольные вопросы:

1. Назовите основные периоды развития культуры Древней Греции.
2. Охарактеризуйте искусство Эгейского мира.
3. Назовите основные сооружения открытые Генрихом Шлиманом в ходе раскопок.
4. Что такое мегарон?
5. Кто такой Артур Эванс?
6. Каково значение Кносского дворца для культуры Древней Греции?
7. Назовите основные причины специфической планировки Кносского дворца.
8. Кто такой минотавр?
9. Объясните термин «тавромахия».

Древняя. Греция. Искусство. Дворцовые сооружения в Тиринфе и Микенах. В отличие от Критских дворцов, микенская архитектура напоминала укрепления, обнесенные крепостными стенами, оберегавшими жителей от вражеских набегов. План микенских дворцов был похож на критскую архитектуру и представлял собой несимметричное расположение построек. Но отличием являлся мегарон – большой прямоугольный зал с очагом в центральной части. Вход в мегарон оформлял портик «в антах». Для микенской архитектуры характерна техника кладки крепостных стен из огромных неотесанных камней, державшихся под тяжестью собственного веса, так называемая «циклопическая кладка». Согласно легенде, передвигать такие камни могли только мифические циклопы. Микенские дворцы-крепости были предшественниками акрополей Древней Греции. В этот период были распространены микенские погребальные сооружения – «шахтные могилы» (рис.19), высеченные в скале, выложенные каменными глыбами и прикрытые плитами сверху, а также купольные гробницы (толосы), служившие местом захоронения микенских царей.

Контрольные вопросы:

1. Кто открыл Микенский дворец?
2. Охарактеризуйте особенности архитектуры в Тиринфе и Микенах.
3. В чем различие Кносского дворца от Микенских сооружений?

Искусство Греции. Гомеровский период. Начальный этап греческого искусства называется гомеровским. Об этом времени воспевал в своих поэмах «Илиаде» и «Одиссее» греческий поэт Гомер. Общество в древний период представляло собой родовую общину во главе с военным вождем – басилевсом. На искусство повлияли культурные представления Эгейского мира. Проявилось это в мифологических образах. Также на греческую архитектуру оказали влияние крепостные сооружения Тиринфа и Микен, с характерными для них мегароном и портиком «с антами». В изобразительном искусстве происходило формирование вазописи. Самыми первыми являлись вазы «геометрического стиля», украшенные геометрическим орнаментом. К ним относились дипилонские вазы, узор, которых состоял из геометрических фигур (треугольников, полос и кругов) и меандра.

В гомеровский период развивалась скульптура в виде вытесанных из дерева или камня фигурок идолов – ксоанов.

В целом культура гомеровского периода находилась на начальном этапе своего развития.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство гомеровского периода.
2. Кто такой Гомер?
3. Назовите основные произведения Гомера.

4. Назовите, в чем отличалась вазапись протогеометрического стиля от геометрического?

5. Что такое ксоан?

6. Охарактеризуйте искусство архаического периода.

Искусство Древней Греции. Архаика. В архаический период была разработана ордерная система (ордер-строй, порядок), то есть правила соотношения несущих конструкций (колонн) и несомых элементов (антаблемента), так называемая балочно-стоечная система. В архаическую эпоху ордер сложился в двух видах: дорическом и ионическом, одноименных местам сформировавшихся художественных школ. Дорический ордер называли мужским, олицетворявшим мужскую силу, строгость, устойчивость. Ионический ордер, наоборот, легок, строен и изящен и символизировал женское начало. Характерные особенности дорического храма заключались в том, что у него было основание – стереобат, вход оформлял портик с колоннами, главным помещением являлся наос (или святилище). Свет в помещение проникал через отверстие в крыше (световое окно) или центральный проход. Колонна дорического ордера содержала ряд отличительных признаков. Опиралась она непосредственно на верхнюю ступень стереобата (стилобат) и не имела основания. Затем следовал ствол, который украшался прямоугольными желобками (каннелюрами) и завершалась колонна капителью, состоявшей из эхина – каменной подушки и абаки – горизонтальной плиты. Антаблемент храма включал три основные части: архитрав (горизонтальную балку, к которой прикреплялись несущие колонны), фриз (состоявший из триглифов – вертикальных желобков и метоп – плит, украшавшихся рельефом), и карниза. Завершал антаблемент фронтоны – треугольная плита, образованная двускатной крышей и обычно заполнявшаяся рельефом. Колонна ионического ордера имела некоторые различия с дорической. Она опиралась в отличие от дорической колонны на базу, затем располагался ствол с каннелюрами, и завершалась капителью. Ионическая капитель состояла из эхина, усложненного двумя завитками (волютами) и абаки (горизонтальной плиты).

Контрольные вопросы:

1. Расскажи об особенностях ордерной системы.
2. Назовите основные элементы дорического ордера.
3. В чем различие дорического и ионического ордера?
4. Перечислите основные типы храмов, сформированных в период архаики.
5. Расскажите об особенностях стоечно-балочной системы

Древняя Греция. Искусство. Классический период. Периодизация искусства классики, ее основные принципы. Возрастание живописного начала и роли оптических приемов в искусстве классики. Живопись и вазапись ранней и высокой классики. Творчество Полигнота. Индивидуальный подход к фигуре, придание ей эмоциональной выразительности через эмоциональную характеристику линий тела – характерная черта классического искусства. Пластическое начало в вазаписи. «Белофонный лекиф»: взаимодействие пластики росписи и формы вазы. Творчество Аполлодора: светотеневая моделировка. Использование живописных приемов для усиления пластического содержания. Проблема перспективы в античной живописи. Оптическая иллюзия и ее границы: цель античной живописи – не пространство, а предметы в пространстве. Роль и значение живописи в общем процессе эволюции античной формы. Скульптура ранней и высокой классики. Резкий обрыв архаического стиля в начале V века до н.э. «Строгий стиль» и его стилистические характеристики. Греческий художественный принцип и его видоизменение в начале V века: «строгий стиль» как пролог к греческой классике. Мирон – мастер органической энергии. Решение проблемы движения в скульптуре Дискобола. Скульптурная группа «Афина и Марсий»: осложнение пластического характера статуи наличием психологической мотивации. Основные стилистические новации Мирона. Поликлет – творец формальных ценностей. Сочинение Поликлета «Канон»: постановка проблемы пропорциональных соотношений в скульптуре, предположительно базирующийся на тех же принципах, что и расчет пропорций дорического ордера. Статуя Дорифора – воплощение положений «Канона».

Решение проблемы движения в состоянии покоя. Контрапост - новация Поликлета в области формальных средств пластики; контрапост как система приемов. Равновесие напряжений в статуе Поликлета. Другие скульптуры Поликлета и его школы. *Вывод:* наиболее известные представители классического стиля, не выходя за рамки предзаданного идеального принципа телесности, а, напротив, осуществляя его с наибольшей последовательностью, выявили в нем элементы саморазрушения.

Искусство поздней классики (IV в. до н.э.). Проявление первых тенденций упадка в искусстве, их эволюционная закономерность. Появление новых представлений о человеке и мире в греческой культуре, в основе которых - ценности субъективно-эмоционального состояния человека. Разрушение единства возвышенного и естественного в древнегреческой эстетике, патетика и натурализм как первые признаки упадка. Эмоциональная модификация художественного языка, проявившаяся в стремлении к живописности. Живопись. Появление энкаустики, ее художественно-выразительные возможности. Павсий, Зевксис, Апеллес, Аристид Старший. Характерные черты живописи поздней классики: иллюзорность, попытки изображения бликов света, эмоционально-субъективное восприятие портрета, патетика. Архитектура. Появление и распространение новых тенденций. Усложнение архитектурного декора, распространение коринфского ордера как наиболее живописного. Использование восточных архитектурных традиций с целью усиления впечатления пышности и грандиозности. Попытки конструирования внутреннего пространства (храм Аполлона в Бассах), индивидуализация экстерьера (Эрехтейон). Начало распада формообразующих принципов ордерной системы. Скульптура. Главная художественная задача: с помощью живописных и оптических эффектов, разработки пластического богатства обнаружить органическую энергию тела, выявить эмоциональное содержание образа. «Ника» Пэония: сочетание архаизма в структуре тела с утонченной трактовкой поверхности. Творчество Скопаса: использование светотени для овладения пластической формой. «Менада»: сочетание живописных эффектов со сложностью пластической концепции. Стилистика скульптуры Праксителя, выражающая чувственные, интимные эмоции. «Гермес с младенцем Дионисом»: оптические и колористические приемы, особенности трактовки тела, «пейзажность» статуи. Афродита Книдская и другие скульптуры: особенности художественной выразительности. Синтез различных тенденций в творчестве Лисиппа. «Апоксиомен»: овладение трехмерным объемом.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство классического периода.
2. Перечислите основные храмы, построенные в классический период.
3. Перечислите основные типы греческого храма.
4. Приведите яркие примеры скульптуры Мирона.
5. Кто такой Поликлет?
6. Назовите известные статуи Поликлета.
7. Кто такой Фидий?
8. Назовите основные ордера и их особенности.

Искусство эллинизма (IV - I вв. до н. э.). Искусство эллинизма вышло из искусства поздней классики и существенно от него не отличается, так как в нем продолжают развиваться наметившиеся ранее тенденции. В нем значительно усиливается роль восточных школ и стилей, происходит смешение и нивелирование традиций, так что собственно греческий художественный язык видоизменяется и утрачивает обособленность, что усугубляется римским завоеванием и потерей Грецией политической самостоятельности во II веке до н.э. Архитектура. Эллинистические города: Александрия, Пергам, Приена, их планировка по системе Гипподама Милетского. Тип греческого жилого дома. Перистильный дворик. В искусстве — два направления: идеализирующее, ориентирующееся на классические образцы и жанрово-бытовое, «натуралистическое». Развитие эллинистического портрета - новые принципы портретного искусства. Портретная статуя афинского оратора Демосфена работы скульптора Полиевкта (280—279 гг. до н. э.). Сравнительный анализ

основных художественных школ периода эллинизма (Родосская, Пергамская, Александрийская). Александрийская школа. Большое значение сохраняла древнеегипетская традиция. Чрезвычайно распространены были произведения скульптуры, выполненные по канонам древнеегипетской пластики. В портретной статуе Александра IV из Карнака лицо царя выполнено в формах греческого искусства, фигура же — в полном соответствии с древнеегипетскими канонами. Преобладающими здесь являлись типичные для эллинистического искусства направления — бытовой жанр ("Мальчик с гусем" Бозфты, "Мальчик с уткой" школа Бозфты), декоративная скульптура, служившая для украшения садов и парков; значительное развитие получила мелкая пластика. Творческое продолжение традиций классического искусства. Афродита Медидейская, Афродиты из Кирены и Сиракуз утрачивают величавость олимпийского божества. Прикладное искусство. Камея Гонзага с профильными портретными изображениями царя Птолемея Филадельфа и царицы Арсинои. Пергамская школа. Группы из бронзы (мастера Этион, Пиромас, Стратоник, Антигон), изображающие битвы греков с персами, стояли на Пергамском акрополе (например, "Умиравший галл"). Фриз Пергамского алтаря. Большой фриз алтаря Зевса (длина 120 м, высота - 2 м) с изображением гигантомахии выполнен группой скульпторов (Дионисиад, Орест, Менекрат). Фигуры выполнены высоким рельефом. Около пятидесяти фигур богов и столько же гигантов расположены тесно, фон фриза заполнен развевающимися одеждами. Фигуры раскрашены. Яростная битва. Главное место на восточной стороне занимали Афина и Зевс. Зевс сражается с тремя гигантами. На площадке второго яруса находился другой фриз - малый меньшей высоты и невысокого рельефа, посвященный мифу о Телефе, аркадном герое. Развитие событий то на фоне пейзажа, то на архитектурном фоне. Пергамская школа оказала влияние на Малую Азию. Продолжение традиций искусства классики в произведениях греческих скульпторов эпохи эллинизма (Ника Самофракийская, Афродита Милосская). Статуя Афродиты (2 в. до н.э.), найденная на о. Мелос. Крупные пропорции. Фигуры задрапированы в нижней части плащом, который богиня поддерживала правой рукой. Лицо классически прекрасно, полно внутренней страстности - характерно для женских образов пергамского искусства. Создается впечатление бархатности кожи, так как мрамор мягко обработан. Скульптор Агесандр (Александр) родом из Антиохии в Малой Азии. Родосская школа. Знаменитый «Колосс Родосский» — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса свыше 30 м в высоту, воздвигнутая учеником Лисиппа Харесом. Статуя эта, считавшаяся одним из семи чудес света, была разрушена землетрясением в 20-х годах 2 в. до н. э. Ника Самофракийская (3 в. до н.э.) Победный монумент на скале острова Самофракия. богиня в порыве как бы слетает с постамента, оформленного в виде носа корабля. За ее спиной раскрыты могучие крылья. «Казнь Дирки» («Фарнезский бык»), скульпторы Аполлоний и Тавриск. Группа Лаокоона с двумя сыновьями. Скульпторы Агесандр, Полидор, Афинодор. В течение II—I вв. до н. э. римские легионеры постепенно завоевывали все Восточное Средиземноморье, и с этого времени начинается новая страница в истории античного искусства, связанная уже с Римом.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство эллинизма.
2. Назовите особенности эллинистической архитектуры.
3. Назовите тип жилого дома.
4. Охарактеризуйте портретное искусство эллинистического периода.
5. Назовите особенности Родосской, Пергамской и Александрийской художественных школ.
6. Перечислите известные скульптуры Родосской школы.
7. Чем скульптура Александрийской школы отличалась от Пергамской школы?
8. Приведите примеры скульптуры Александрийской школы.

Философия Древней Греции. Родоначальницей всей европейской философии считается древнегреческая философия. Со времени своего появления (VII в. до н.э.), она сразу отличалась от восточной. Прежде всего, потому что последняя опиралась на идею

деспотического правления, поддерживала культ предков, чтила их обычаи и совсем не способствовала развитию свободомыслия. Какие же факторы сформировали древнегреческую философию? Какими школами, философами и идеями она была представлена?

Основными факторами были: переход от родоплеменного строя к особому виду политического устройства – полису, где царила демократия; увеличение контактов с иными народами и цивилизациями, принятие их опыта и его трансформация; развитие научного знания, торговли и ремесел; превращение умственного труда в особый вид деятельности.

Все эти предпосылки способствовали формированию свободной личности, у которой было собственное мнение. Активно развивались такие качества, как: тяга к знаниям, способность размышлять и делать выводы, острота ума. Стремление к философствованию также поддерживалось принципом состязательности, который применялся не только в спортивных соревнованиях, но и в интеллектуальных спорах и дискуссиях разного рода.

На первых порах развития древнегреческой философии очень хорошо заметна ее связь с мифологией. Они задавали одни и те же вопросы: откуда появился мир;

-каким образом он существует;

-кто управляет природой.

Однако у мифологии и философии есть очень весомое отличие – последняя пытается найти всему рациональное объяснение, постичь окружающий мир через разум. Поэтому именно благодаря ее развитию появляются новые вопросы:

-почему происходит именно так;

-что является причиной определенного явления;

-что есть истина.

Для ответа требовался уже другой склад мышления – критический. Мыслитель, опирающийся на такую форму познания мира, должен подвергать абсолютно всё сомнению. Нужно отметить, что при этом почитание богов сохраняется до самого последнего периода развития древнегреческой мысли, когда пантеизм начинает активно вытесняться христианской религией.

Исследователи считают, что древнегреческая философия прошла в своем развитии несколько периодов:

Досократовский – он продолжался до V в. до н.э. Наиболее известными школами того времени были милетская и элейская. Классический – длился одно столетие до IV в. до н.э. Он считается периодом расцвета древнегреческой мысли. Именно тогда жили Сократ, Платон и Аристотель.

Эллинистический – закончился в 529 г., когда император Юстиниан закрыл последнюю греческую философскую школу – Платоновскую Академию. Не так много сведений о деятельности первых древнегреческих философов дошло до наших дней. Так, большое количество информации мы получаем из работ других, более поздних мыслителей, прежде всего, Платона и Аристотеля. Объединяет все периоды, пожалуй, тип философствования, который получил название космоцентрического. Это значит, что мышление мудрецов Древней Греции было направлено на окружающий мир и природу, их происхождение и взаимосвязь. Кроме того, для познания использовался метод абстрагирования, путем которого формировались понятия. Их применяли, чтобы иметь возможность описать предметы, перечисляя их свойства и качества. Также древние греки смогли обобщить все уже известные им научные теории, наблюдения за природой и достижения науки и культуры.

Рассмотрим наиболее важные древнегреческие школы (или направления) философии.

Натурфилософы. К этому направлению относятся по большей части представители Милетской школы. Мир рассматривался ими, как живое и неделимое единое целое. В нем все окружающие людей вещи были одушевленными: одни – в большей степени, другие – в меньшей. Их главной целью был поиск первоначала бытия («Из чего все происходит и все состоит»). При этом натурфилософы не могли сойтись в том, какой из элементов считать

главным. Например, Фалес считал воду началом всего. В то же время представитель этого же направления по имени Анаксимен первенство отдавал воздуху, а Гераклит – огню. Кстати, уже упомянутого Фалеса можно считать основоположником геоцентрической системы мира, поскольку он первым предположил, что наша планета находится в центре Вселенной. Его усилиями был введен первый календарь, разделенный на 12 месяцев. Элеаты. Это направление еще называют элейским. Среди его знаменитых последователей: Зенон и Парменид. Их учение стало толчком для развития идеализма в будущем. Они отрицали возможность движения и изменения, считая, что реально существует только бытие. Оно вечное, единственное и застывшее на месте, также его нельзя разрушить. Именно элеаты первыми открыли, что есть вещи, существующие в реальности и постигаемые мышлением, а есть и те, с которыми можно познакомиться лишь чувствами.

Атомистическая школа. Ее основоположником являлся Демокрит. Он считал, что существует не только бытие, но и небытие, а весь наш мир состоит из мельчайших частиц – атомов. Они отличаются друг от друга формой, размером, положением и образуют тела. Мир, предметы и явления человек видит глазами. А атомы невозможно рассмотреть «чувствами», это получается сделать лишь разумом.

Классическое направление. В рамках этой школы следует обратить внимание на видных деятелей того времени: Сократа, Платона и Аристотеля. Сократ является философом, первым поставившим вопрос о человеке, как личности, у которой есть совесть и определенный набор ценностных установок: он настаивает на важности самопознания, поскольку именно оно формирует путь для достижения высшего истинного блага; у каждого человека есть разум, с помощью которого постигаются все понятия. То есть, например, добру или смелости научить другого нельзя. Он должен сделать это самостоятельно, размышляя, выявляя, вспоминая. Платон был тем, кто фактически основал объективный идеализм: его основная мысль заключается в том, что идеи являются прообразами всех существующих вещей. Он называет их моделями. Так, например, можно сказать, что у всех стульев есть некий общий идеальный образец того, что мы называем «стул»; философ считал, что государство несправедливо и несовершенно, поскольку основывается на субъективных мнениях его правителей; бытие мыслитель делит на мир вещей (неистинное) и мир идей (истинное). Предметы возникают, изменяются, разрушаются и исчезают. Идеи же, в свою очередь, вечны. Аристотель был самым талантливым учеником Платона, что не мешало ему критиковать идеи своего учителя. Пытливый ум и широкий кругозор позволили мыслителю заниматься логикой, психологией, политикой, экономикой, риторикой и многими другими известными тогда учениями. Кстати, именно Аристотель первым классифицировал науки на теоретические и практические. Приведем его основные идеи: бытие представляет собой единство формы и материи, последняя – то, из чего состоят вещи, она может принять любой вид; составляющими материи являются стандартные элементы (огонь, воздух, вода, земля и эфир), они в разных комбинациях формируют известные нам предметы; именно

Аристотель первым сформулировал некоторые законы логики.

Эллинистическое направление. Зачастую эллинизм делят на ранний и поздний. Он считается наиболее длинным периодом в истории древнегреческой философии, захватившим даже начало римского этапа. На первое место в это время выходят поиски человеком утешения и примирения с новой реальностью. Важными становятся этические проблемы. Итак, какие школы появились в указанный период.

Эпикуреизм – представители этого направления считали удовольствие целью всей жизни. Однако речь шла не о чувственном наслаждении, а о чем-то возвышенном и духовном, присущем лишь мудрецам, способным преодолеть боязнь кончины.

Скептицизм – его последователи проявляли недоверие ко всем «истинам» и теориям, считая, что их нужно проверять научным и эмпирическим путем. Неоплатонизм – в каком-то смысле это смесь учений Платона и Аристотеля с восточными традициями. Мыслители этой школы стремились достичь единения с Богом путем созданных ими практических методик.

Таким образом, древнегреческая философия существовала и развивалась около 1200 лет. В ней еще чувствуется сильное влияние мифологии, хотя она и считается первой концептуальной системой, в рамках которой мыслители пытались найти рациональное объяснение всем окружающим явлениям и вещам. Кроме того, ее возвышению способствовало «свободное» мышление жителей древних городов-государств, или полисов. Их пытливый ум, интерес к природе и миру позволил античной философии Греции заложить основы для развития всей европейской философии в целом.

Контрольные вопросы:

1. Особенности философии Древней Греции.
2. Какие факторы сформировали древнегреческую философию?
3. Какими школами, философами и идеями древнегреческая философия была представлена?
4. Периодизация древнегреческой философии
5. Школы философии Древней Греции

Практическое (семинарское) занятие № 3.

Тема: «Древний Рим. Государственное устройство, искусство, наука, философия»

Общие сведения

Искусство и предметная культура этрусков. Архитектура. Здания с купольным сводом. Градостроительство - каменные стены и здания, четкая планировка улиц, пересекавшихся под прямым углом. Особенности планировки храмов (ступенчатый стилобат, заглубленный портик) и жилищ (атриум). Храм Юпитера, Юноны и Минервы на Капитолии. Терракотовые модели домов. Памятники культуры этрусков: гробницы с настенными росписями, саркофаги, погребальные урны, оружие, ювелирные изделия, домашняя утварь, терракотовая и бронзовая скульптура. Виды этруских гробниц, внутреннее оформление. Росписи этруских гробниц выстраиваются в стройную, развитую и очень сложную систему религиозно-мифологических представлений, рисуя богатую картину потустороннего мира (склепы в Корнето, Кьюзи, Черветри, Вульчи, Орвьето и др.). Наиболее известный этрусский скульптор - мастер Вулка из Вей (монументальная терракотовая статуя Аполлона из Вей). Голова статуи Гермеса из Вей, колоссальные этрусские статуи воинов. Зарождение этрусского портрета и погребальный культ (погребальные урны из Кьюзи, саркофаг из Черветри). Эмблема Рима – бронзовая статуя волчицы, вскормившей братьев — основателей Рима — Ромула и Рема. Гончарная техника буккеронеро (черной земли).

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте этрусское искусство.
2. Назовите особенности храмов и жилищ.
3. Перечислите виды этруских гробниц.
4. Приведите примеры этрусской скульптуры.
5. Приведите яркие примеры этрусского портрета.

История римского общества республиканского периода характеризуется ожесточенной классовой борьбой. Эти столкновения были, с одной стороны, результатом основного противоречия рабовладельческого общества - противоречия между рабами и рабовладельцами, с другой стороны - результатом борьбы плебеев с патрициями за свои политические права и за улучшение своего экономического положения. В конце республиканского периода - во 2 - 1 вв. до н.э. - общественные противоречия особенно усилились.

Мировосприятие римлян было более трезвым и практическим, нежели поэтическое мировосприятие древних греков, сформировавшееся на менее зрелом этапе античного рабовладельческого общества. В культуре огромной военно-административной римской

державы преобладание было на стороне тех видов искусства и наук, которые имели непосредственно практическое значение. Отсюда - ведущая роль официальной гражданской архитектуры в римском искусстве, отсюда - развитие в скульптуре индивидуального портрета и протокольно-повествовательного исторического рельефа, отсюда - исключительное развитие различных областей римского права и т. д.

Архитектура была ведущим искусством Древнего Рима. Если для Греции главным типом архитектурного сооружения был храм, то в римской архитектуре основное место занимали сооружения, воплощавшие идеи могущества римского государства, а позже императора, отвечавшие потребностям рабовладельческой верхушки и направленные на завоевание популярности у свободного населения городов: форумы, триумфальные арки, амфитеатры, термы, базилики, дворцы и виллы, инженерные сооружения, обслуживавшие города римской державы и прежде всего - гигантский центр метрополии, город Рим. Строительная техника поднимается на большую высоту, развивается инженерное искусство, использующее достижения эллинистической науки. Создаются грандиозные акведуки, подающие воду на десятки километров (акведук Аппия Клавдия, 311 г. до н.э.), дороги (Виа Аппия, 312 г. до н.э.), мосты, сточные каналы (Клоака Максима в Риме).

Наиболее характерен для римских храмов тип так называемого псевдопериптера, соединяющего в себе элементы греческого периптера с композиционными принципами этрусских храмов. К ранним сооружениям этого рода относится небольшой храм Фортуны Вирилис в Риме (1 в. до н.э.). Храм стоит на высоком подиуме, прямоугольная целла сдвинута вглубь, образуя глубокий портик с двумя рядами колонн перед входом; колонны, окружающие целлу с остальных трех сторон, как бы входят в ее стену, превращаясь в полуколонны. Лестница, расположенная перед портиком, акцентирует фасад здания. Храм выстроен в ионическом ордере.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство республиканского периода.
2. Какую роль в римском искусстве играла официальная гражданская архитектура?
3. Перечислите основные сооружения римского искусства республиканского периода.
4. Назовите основное отличие римского театра от греческого.
5. Назовите особенности римского форума.
6. Приведите примеры римской скульптуры республиканского периода.

Для Римской империи 2 в. н. э. был периодом роста ее территории, подъема культуры и искусства и одновременно периодом усиления внешних и внутренних противоречий римского рабовладельческого государства. Император Траян, один из самых талантливых полководцев и правителей, успешными войнами с даками на Дунае и с Арменией и Парфией в Азии добился нового притока рабов, пополнения государственной казны и нового расширения границ, на некоторое время притупив тем самым остроту наступавшего кризиса. Архитектура времени Траяна, продолжая традицию времени Флавиев, обращается к наследию эллинизма. Энергичная строительная деятельность Траяна связана главным образом с именем одного из наиболее выдающихся архитекторов Древнего Рима — Аполлодора Дамасского, сирийского грека, получившего блестящее образование на Востоке. Аполлодор состоял официальным архитектором и инженером Траяна. Он был автором двух трактатов — о выстроенном им самим грандиозном деревянном мосте через Дунай и об осадных машинах. Аполлодором был построен форум Траяна со всеми сооружениями на нем. Это самый большой и роскошный из императорских форумов, наиболее зрелый по архитектурному решению. К первым десятилетиям 2 в. относятся замечательные инженерные постройки римлян — многоярусные акведуки в Сеговии (Испания) и так называемый Гардский мост близ Нима (Франция) или великолепно сохранившийся и действующий до нашего времени мост в Алькантаре через реку Тахо (Испания). Эти сооружения отличаются не только грандиозными размерами (например, высота Гардского моста достигает почти 49 м, длина моста в Алькантаре — 200 м, высота — 45 м), но и огромной силой художественного воздействия, достигнутой благодаря органической связи с

ландшафтом, продуманному пропорциональному построению и замечательной по красоте кладке массивных квадров гранита. Преемник Траяна Адриан (117—138) был вынужден отказаться от завоеваний и придерживался оборонительной политики. При Адриане на границах империи сооружались огромные по протяженности оборонительные валы, сохранившиеся кое-где (например, в Англии) и до нашего времени. В личности Адриана проявились качества, необычные для римского императора и чрезвычайно показательные для новой эпохи. Адриан получил широкое образование, он страстно любил искусство, особенно греческое, и сам выступал в качестве архитектора. Римские традиции ему были чужды; он не любил Италии и мало жил в Риме, проводя большую часть своего правления в путешествиях по римским провинциям. Он посетил Британию, Галлию, Германию, Испанию, Африку, Малую Азию, был на островах Эгейского моря и на берегах Евфрата. Его сопровождали художники, архитекторы, инженеры, землемеры. Он восстанавливал памятники старины, закладывал новые города. Особым его вниманием пользовалась Греция; в Афинах Адриан прожил несколько лет и отстроил новую часть города. В эпоху Адриана был построен (на месте сгоревшего Пантеона Агриппы) Пантеон—храм всех богов (около 125 г.), один из замечательнейших памятников архитектуры.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство римской империи.
2. Приведите примеры архитектуры римской империи.
3. Назовите особенности скульптуры римской империи.
4. Охарактеризуйте пантеон, как новый тип храмовой постройки.

Государственное устройство Древнего Рима. Согласно легендам, город Рим был заложен Ромулом-потомком троянских беженцев, сбежавших в Италию. Историки подтверждают, что первых римским царем действительно был Ромул, который основал новое государство в 753 году нашей эры. На раннем этапе исторического развития, Римом управляли цари. Они выполняли одновременно обязанности верховного главнокомандующего, высшего судьи, жреца и главы государства. Власть царей не передавалась по наследству, их избирал народ. Римскими гражданами считалось не все народонаселение Древнего Рима, а исключительно патриции.

Патриции в Древнем Риме – это коренные римляне, первыми заселившими долину реки Тибр. Первоначально, только они обладали всеми политическими правами и составляли римский народ. Патриции держали в своих руках общинные земли, участвовали в Народном собрании, на котором решались все важные дела в государстве, включая выбор нового царя.

Плебеи в Древнем Риме - это некоренное пришлое население, а также потомки покоренных римлянами соседних племен и народов. Плебеи были лишены политических прав, долгое время их даже не считали гражданами государства.

Государственное устройство Древнего Рима изменилось в 509 году до нашей эры, когда римский народ восставал против власти царей и установил в Риме республиканскую форму правления.

Римская республика начала свое существование после того, как из Рима был изгнан последний царь – Тарквиний Гордый, это произошло в 510 году до нашей эры. Римский народ восстал против авторитаризма царей, при которых вся власть в государстве находилась в одних руках. Поэтому, римляне избрали новую систему правления, где важнейшую роль в управлении государством играл народ.

Вместо царей, ежегодно на Народном собрании в качестве высших должностных лиц избирались 2 консула. Консул в Древнем Риме возглавлял заседания Сената, совмещал функции главнокомандующего и главы исполнительной власти. Чтобы власть не концентрировалась в одних руках, через год консулы покидали свой пост и становились членами Сената.

Сенат Рима представлял собой высший законодательный орган. Он руководил военными делами, принимал различные законопроекты, заведовал финансами, внешней политикой государства. Постановления Сената, как и Народного собрания в Риме, имели силу

закона. Сенаторы избирались исключительно из числа патрициев, однако плебеи добились права, чтобы заседания Сената могли посещать их представители - народные трибуны. Присутствовавшие на заседаниях Сената народные трибуны не могли предлагать какие-либо законопроекты, но они обладали правом «вето» - отмену того или иного решения, принимаемого сенаторами.

Отдельной главой в истории Рима считают период установления империи. Это произошло около 27 года до нашей эры и связано со следующими причинами:

-Римское государство существенно расширило свои границы в результате бесчисленных захватнических войн. Благодаря военным успехам римлян территория Римской республики охватила три материка: Европу, Азию и Африку. Управлять такой огромной державой при республиканской форме правления было уже невозможно.

-Несколько десятков аристократических семей фактически подчинили себе Сенат, все решения высший государственный орган стал принимать исключительно в интересах богачей, забывая о нуждах простого народонаселения.

-Кризис, который переживала Римская республика, сопровождался народными восстаниями и гражданскими войнами. В этих условиях стало возможно свержение республиканского строя и замена его имперским.

Первым императором Рима стал Октавиан Август, который смог сосредоточить в своих руках всю власть в государстве. Несмотря на установление в Риме империи, она сохранила в себе элементы республики, такие как Сенат и Народное собрание. Однако эти органы государственной власти утратили свое первостепенное значение, перешли в подчинение императору.

Контрольные вопросы:

1. Государственное устройство царского Рима.
2. Кто такие патриции в Древнем Риме?
3. Кто такие плебеи в Древнем Риме?
4. Кто такие консулы в Древнем Риме?
5. Что такое сенат?
6. Кто был первым императором?

Наука и философия в Древнем Риме. Дух философии с ее поиском ответов на все новые и новые вопросы был чужд практическим римлянам. Во времена Катона философов считали бездельниками, а само слово «философия» было чуть ли не бранным. Сохранился рассказ об одном римском наместнике в Афинах, который, собрав греческих философов, отчитал их за то, что они растрачивают время зря на бесконечные споры. Однако сам Катон хоть и опасался, что под влиянием греческой философии римляне предпочтут «славу речей славе подвигов», выучил греческий, чтобы читать в оригинале наставления философов.

В I веке до н.э. по всей Италии стали появляться философские кружки и библиотеки. Самым ярким римским философом был Лукреций – последователь великого греческого философа Эпикура, учившего, что истинное удовольствие заключается в том, чтобы избегать физической и нравственной боли. В поэме «О природе вещей» эпикуреец Лукреций рассуждал о свободе воли человека, о том, что боги не оказывают влияния на судьбы людей, о вечной материи, которая состоит из атомов.

Среди римских философов было много стоиков, учивших достойному исполнению жизненного долга и готовности к любым переменам. К их числу принадлежали оратор Марк Туллий Цицерон и воспитатель императора Нерона Сенека. Последним великим мыслителем среди римлян был Марк Аврелий, которого часто называли императором-философом. «Жизнь – борьба и странствие по чужбине; посмертная слава – забвение», – считал этот стоик, которого философия занимала настолько, что способна была отвлечь даже от политических дел.

Как и в философии, в римской науке главные достижения принадлежат Лукрецию, стремившемуся создать теорию развития природы и общества. Остальные римские ученые

были не столько исследователями, сколько собирателями чужих знаний. Благодаря их трудам появились многочисленные наставления в разных сферах деятельности и энциклопедии, например «Естественная история» Плиния Старшего.

Медицина, юриспруденция и лингвистика – науки, в которых римляне смогли добиться наибольших успехов.

Инструменты римских хирургов мало чем отличались от современных, а переломы и вывихи и сегодня лечат, используя правила, выработанные римлянами. Самыми знаменитыми медиками Рима были хирург Цельс и автор труда «Врачебное искусство» Гален. Гален был первым, кто доказал, что мозг, а не сердце, как думали до него, является «средоточием движения, чувствительности и душевной деятельности», что по сосудам течет кровь и что «без нерва нет ни одной части тела, ни одного движения, называемого произвольным, ни единого чувства».

Римские юристы сформулировали принципы, на которых строится современное право. Римские лингвисты так отточили латынь, что на протяжении столетий она оставалась языком образования и науки.

Из всех наук римляне особенно выделяли историю – «свидетельницу времен, свет истины, жизнь памяти, учительницу жизни, вестницу старины», как писал о ней Цицерон. Первую историю Рима на латыни написал Катон Старший. Его последователи составляли исторические хроники – анналы, ставшие основой трудов крупнейших римских историков Саллюстия, Тита Ливия и Корнелия Тацита. Все они заботились не только о правдивости своих сочинений, но и об увлекательности изложения.

Контрольные вопросы:

1. Кто такой Лукреций?
2. Назовите известно вам философа Древнего Рима.
3. Кому в римской науке принадлежат главные достижения?
4. Назовите, в каких научных направлениях римляне добились наибольших успехов?
5. Какую из наук римляне особенно выделяли?

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Виллы Древнего Рима»

Общие сведения

Римская вилла (итал. Villa romana) — загородный дом в Италии, начиная с позднего республиканского периода.

Согласно древнеримскому писателю Плинию Старшему, существовали два типа вилл: городская вилла — загородная резиденция, в которую можно легко добраться из Рима (или из другого города) на отдых на ночь или две, а также деревенская вилла — резиденция с фермерскими функциями и работниками — слугами или рабами.

Как правило, особняк был одноэтажным прямоугольным строением, выходившим глухими стенами на улицу. Если был второй этаж, то он смотрел на улице несколькими редко расставленными маленькими окошками. Стены белили известью, а крышу покрывали красной черепицей.

И в старину, и позже все помещения в жилище условно делились на две части. Официальные помещения группировались вокруг атрия. Семейные группировались вокруг небольшого садика в задней части дома - hortus. Позднее он превратился в перистиль, о котором ниже. Как мы видим, в таком доме много света и открытого пространства. Оно отлично подходит для мягкого средиземноморского климата, дарит прохладу в жару и позволяет свежему воздуху циркулировать по помещениям.

На заре древнеримской цивилизации, когда еще не было крупных городов, жители Аппенинского полуострова жили в деревенских усадьбах. Эти жилища назывались “домус”, и собирали под одной крышей множество полезных помещений. Сложно поверить, но

изящные городские виллы с их мраморными атриями и изящно обставленными комнатами в своей планировке имели рудименты утилитарных помещений домуса.

Пожалуй, самая интересная и узнаваемая часть древнеримского жилища - это атриум. Название самого роскошного и парадного помещения виллы происходит от слова “черный”, “закопченный” и отсылает нас к древним временам. Тогда именно в атриуме размещался очаг, именно поэтому стены атриума покрывались копотью.

Световой колодец - комплювий и водоем под ним - имплювий, имели изначально сугубо утилитарное значение. Через отверстие в кровле проникал солнечный свет, через него же падала дождевая вода в имплювий. Под ним находилась цистерна, а воду потом использовали для хозяйственных нужд. Очаг располагался чуть дальше, чтобы через комплювий его дым выходил наружу, но огонь не заливало дождем.

Таблинум -отдельная комната, но в память о древних временах ничем не отделенная от атриума. Разве что занавеской или парапетом, а от перистилия деревянным экраном или дверью. Это был своего рода кабинет главы семейства. В открытых помещениях по бокам таблинума стояли бюсты и восковые маски предков. Последние надевали актеры во время похорон кого-либо из семьи, изображая процессию почивших родоначальников фамилии. В таблинуме хранился семейный архив и официальные бумаги.

Вполне вероятно, что современные патио развились именно из перистилия. Жаркая и солнечная погода располагала к семейному досугу на открытом воздухе среди цветов и деревьев.

Тут же могла находиться piscina - водоем и фонтан или даже несколько. Кстати при раскопках Помпей ученые нашли застывшую (облепленную пеплом) струю из такого водомета. Стены расписывали фресками, сад украшали статуями.

В летнее время обедали в гостиной, которая была как бы продолжением перистилия - экседра. Как и таблинум в атриуме, она не имела дверей в перистиль. Гости и члены семьи вкушали пищу, глядя на сад.

В холодное время и по торжественным поводам обедали в триклинии - пиршественном зале, который появился в виллах под влиянием греческой традиции. Ели патриции, возлежав на ложах, расставленных буквой П. Их могло быть несколько. Еда в таком неудобном на современный взгляд положении была признаком зажиточности. Только состоятельный человек мог есть, опираясь на одну руку - ведь для этого ему должен был прислуживать раб.

Вилла Адриана (итал. Villa Adriana) — разрушенная императорская вилла в Тиволи близ Рима, откуда император Адриан правил Римской империей на закате своей жизни. В состав виллы входило около тридцати зданий, разбросанных по площади в один квадратный километр. Известно, что император дал им названия в честь тех городов империи, в которых он побывал. Систематические раскопки на вилле никогда толком не велись, однако именно отсюда происходят некоторые из наиболее знаменитых античных статуй: Дискобол, Диана Версальская, Капитолийский Антиной, Капитолийские Кентавры и т. д. Немало мраморных колонн было вывезено с виллы по приказу Ипполито д’Эсте для строительства его собственной виллы в Тиволи.

Вилла была построена между 118 и 134 годами на краю известняковой террасы, тянувшейся от Тибуртинских гор до римской равнины. На сегодняшний день сохранилась лишь пятая часть из 300 гектаров первоначальной площади виллы. Строительство и последующее обслуживание были настолько масштабными, что соседний город Тибур испытал демографический и экономический подъем.

Вилла построена в соответствии с римской архитектурной традицией, когда художественная тонкость исполнения гармонично сочетается с окружающим пейзажем. Названия многих частей виллы даны императором Адрианом в честь наиболее запомнившихся ему мест Римской империи. Их перечень помещён в книге «Августовская

история» Элио Спарциано. Однако только Канопя может быть достоверно опознана, а все другие соответствия придуманы в более позднее время.

Семья Адриана и его преемники продолжали пользоваться виллой в качестве летней резиденции, но впоследствии практически забыли о ней. В конце III века Диоклетиан отреставрировал виллу, а позднее, согласно некоторым источникам, Константин I Великий вывез оттуда множество художественных произведений для украшения Константинополя. Затем последовал период запущенности. В VI веке здесь разбивали лагерь армии готов и византийцев. Разрушения и расхищения продолжались до первых археологических раскопок в XVI веке, когда были найдены около 300 шедевров, находящихся сейчас в музеях всего мира.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте древнеримскую виллу
2. Как был устроен городской особняк в Древнем Риме.
3. Что такое атриум?
4. Что такое таблинум?
5. Что такое перистиль и патио?
6. Что такое триклиний?

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Древний Восток: История, философия, религия, искусство»

Общие сведения

Искусство Древней и Средневековой Индии. Искусство ранних культур Мохенджо-Даро и Хараппы (сер. III - сер. II тыс. до н.э.) Градостроительное искусство древних культур. Скульптура. Стилистика и семантика мелкой пластики. Круглая скульптура (мужской торс из Хараппы). «Прана» в индийской эстетике. Сочетание упругости и жизненной силы с традиционной условностью в трактовке скульптуры. Сложные повороты и танцевальные позы в скульптуре. Особенности керамики ранних культур.

Ведийский период (сер. II - сер. I тыс. до н.э.). Философско- религиозное наследие брахманизма в культуре Древней Индии. «Веды» - основной источник сведений о культуре Древней Индии. Составные части ведийской литературы. Ведийская религия - брахманизм. Основные религиозно-философские концепции брахманизма, заложившие фундамент индийской культуры: учения о жертвоприношении, о Сансаре, о Майе - великой иллюзии, о Брахмане и Атмане, о мокше - освобождении. Эти основополагающие идеи оформили мироощущение древних индийцев, которое сказалось в художественно-эстетических особенностях индийского искусства. Художественное наследие эпохи Вед. Общественная организация и уровень жизни арийских племен. Деревянная архитектура ведийского периода как образец для более поздних каменных архитектурных форм. Основные мотивы и символы искусства, появившиеся в эпоху Вед. Поздневедийская керамика.

Искусство эпохи Маурьев (III- нач. II вв. до н.э.). Ранний буддизм - государственная религия империи Маурьев. Палийский канон - сборник ранних буддийских текстов. Буддизм как этическая религиозная система. «Четыре благородные истины» в учении Будды. Буддийская сотериология: понятие нирваны и сущность освобождения в раннем буддизме. Буддийская религия - мировоззренческая база искусства Маурьев. Идеалы созерцательности и отшельничества в буддизме. Культовое каменное строительство в эпоху Ашоки. Стамбха - мемориальная каменная колонна с капителью. «Львиная капитель» из Сарнатха. Буддийско-брахманистская символика изображений. Художественные особенности: очеловечивание образов животных, четко моделированный объем, совершенство отделки. Ступа: происхождение и предназначение памятника. Большая ступа в Санчи: история создания, архитектурная конструкция и оформление, символика ступы. Торана - ограда буддийской ступы. Происхождение и особенности конструкции торана. Торана ступы в Санчи. Тематика

скульптурных изображений и принципы их расположения на архитравах ворот: синтез архитектуры и пластического оформления. Эмоциональность и идея единства всего живого - художественные принципы индийской пластики; соответствие им основных стилистических черт резьбы юрана. Рельефы торана ступы в Бхархуте: особенности композиции, натурализм исполнения. Пещерное зодчество эпохи Маурьев. Планировка и оформление вихары - буддийского монастыря. Чайтья - пещерный храм. Традиционная композиция чайтьи. Использование форм деревянных конструкций ведийского периода при создании архитектурных форм чайтьи. Организация освещения в чайтье: необходимый для религиозной сосредоточенности полумрак уничтожает границы внутреннего помещения храма, осуществляя идею слияния храма с природой. Эволюция пещерной архитектуры. Чайтья в Карле - наивысшее достижение пещерного строительства.

Искусство Индии в период империи Кушанов (нач. I- III вв. н.э.). Буддизм в эпоху Кушанов. IV буддийский собор и оформление северной ветви буддизма - махаяны. Причины раскола буддийской религии, различия хинаяны и махаяны. Миссионерская деятельность и ареал распространения махаяны. Учение Нагарджуны о шуньяте - единой трансцендентной реальности, в которой содержатся все вещи. Утверждение всеобщего «Я» - Махатмана. Отсюда цель просветления в махаяне - способность освобождения всех. Идеал бодхисаттвы - достигшего «состояния мудрого существования». Обоожествление Будды, «три тела» Будды. Разработка пантеона небесных и земных будд и бодхисаттв в махаяне. Разработка религиозного культа, доступного широким массам, который потребовал своего оформления средствами искусства. Школа скульптуры в Гандхаре. Исчезновение запрета на антропоморфное изображение Будды, разработка иконографического канона буддийского изображения. Три этапа развития скульптуры в гандхарской школе. Материалы скульптуры. Влияние эллинистических прототипов на первом этапе. Сравнительный анализ эллинистического и индийского типов изображений, отличия античной и индийской художественных концепций. Индианизация образа Будды на третьем этапе развития скульптуры. Эволюция рельефа в гандхарской школе. Каноническое изображение Будды: три статуарные позиции, канонические жесты рук - мудра, обязательные иконографические признаки Будды, пропорциональное решение статуй. Каноническое изображение бодхисаттв, монахов, архатов, мирян, якшинь. Школа скульптуры в Матхуре. Материал скульптуры. Стилистические особенности произведений матхурской школы, характерные черты образа Будды. Роль пранической энергии в скульптуре Матхуры. Образы якшинь. Основные отличия стилистики гандхарской и матхурской школ.

Искусство Северной Индии и Декана эпохи Гуптов (320 - 535 гг.). Расцвет индийского театра, творчество Калидасы. Оформление художественного канона в шильпа-шастрах, оформление эстетической теории Древней Индии. Архитектура. Поздние пещеры Аджанты - центр распространения буддизма махаяны. Стандартизация плана пещер. Особенности архитектуры Гуптов: изящество пропорций, изысканная декорировка, богатство скульптурной разработки фасада. Появление небольших наземных храмов. Храм Вишну Дасаватара. Скульптура. Представляет собой результат длительного пути развития. Распространение скульптурных канонов как единых и обязательных для всей Индии. Образ Будды: сохранив иконографические признаки, выработанные гандхарской школой, получил значительное стилистическое единство и более идеализированную форму. Медная статуя Будды из Султанганджа, статуя из Сарнатха: строгая канонизация и обобщенность форм. Полная разработка системы жестов хаста и символической игры пальцев мудра, что придало искусству Гуптов интеллектуальный характер.

Архитектура Индии новобрахманского периода (VII-XII вв.). Индуистская религия в Индии. «Бхагават-Гита» и ее учение. Концепция трех путей освобождения. Бхакти-марга - путь религиозной любви. «Бхагават-Гита» - Новый Завет индуизма. Слияние философско- религиозных основ позднего буддизма махаяны и индуизма. Учение Шанкары Ачарии. Основные положения индуистской религии. Понятие дхармы в индуизме. Идеи множественности мира и изначального единства. Множественность путей постижения мира

соответствует множественности религиозных доктрин и философских школ. Пантеон индуизма. Тримурхи. Шиваизм и вишнуизм. Индуистское видение мира как основа развития архитектуры. Процесс перехода от пещерного к структурному каменному храму. Пещерные храмы в Элуре и на острове Элефанта (VIII век), их стремление воплотить возможности, открывающиеся в каменной архитектуре. Скальный храм Кайласанатха, его архитектурные особенности. Скульптурное оформление храма: сюжеты и их художественное воплощение. Формы ранних каменных структурных храмов (IV - VII вв.). Сложение двух основных типов храмов. Северные формы архитектуры - нагара-шикхара. Храмы в Ориссе: храм Раджа Рани в Бхубанешваре (X век), храм сурьи в Конараке (XIII век). Храм Кандарья Махадэва в Кхаджурахо (X век). Своеобразие конструкции и планировки храмов северного типа. Сопоставление конструктивной системы и декора индийского и готического храма. Характерные черты индийской архитектуры: растительная природа, горизонтальная промоделированность тела храма, принципы единства композиции, основанные на понимании идеи дхармы как имманентной закономерности, внутренняя целостность храма. Южные формы архитектуры - дравида-шикхара. Ареал распространения южного типа. Хронологические рамки его существования. Храм Шивы Брихадишвара в Тханджавуре (X век). Храм Вишну в Шрирангаме (XIII век). Особенности конструкции и планировки храмов. Отличия южного типа храмовой постройки. Стилистические черты типа дравида-шикхара: некоторая разбросанность композиции, подчеркивание отдельных элементов, мелкая резьба.

Искусство Древнего и Средневекового Китая. Периодизация. Относительная изоляция древнекитайской культуры. Конфуцианство, даосизм и буддизм как основные религиозные учения. Своеобразный поэтический пантеизм древнекитайской культуры, эстетическая ценность природы, возникновение самостоятельных жанров пейзажной живописи, пейзажной лирики и пейзажной архитектуры.

Древнейший период (5 -3 тыс. до н.э.). Глинобитные хижины. Керамика – сосуды Яншао.

Периоды Шань-Инь и Чжоу. Возникновение первого китайского государства. Основы градостроительства – город Шан. Подземные захоронения знати. Иероглифическая письменность. Художественные ремесла. Конфуцианство и даосизм. Открытие месторождений железа. Круглые монеты. Декоративно-прикладное искусство – предметы служат ритуальным целям.

Периоды Цинь и Хань.. Великая Китайская стена. Столица Саньян – около 300 дворцовых комплексов. Гробница императора Цинь Ши-хуанди – подземный дворец с саркофагом императора, керамические фигуры воинов, сосуды, ювелирные изделия. Великий Шелковый путь. Центры Ханьской империи – Лоян и Чанъань – планы с четким делением на кварталы, дворцы правителей, состоявшие из жилых и парадных покоев, садов и парков. Рельефы в погребениях.

Периоды Сун и Тан. Архитектура. Монументальность и праздничность архитектуры. Кирпичные буддийские пагоды (Пагода Даяньта, Тэта). Скульптура. Изображения буддийских божеств в скальных монастырях (статуя Будды Вайрочаны в Лунмэне). Живопись. Теоретические трактаты. Стили традиционной китайской живописи. Органическое сочетание поэзии, каллиграфии, живописи и граверного искусства. Три жанра китайской живописи: жэньу («люди»), хуа-няо («цветы-птицы»), шань-шуй («горы-воды»). Символика цветов и птиц. Цветы и птицы как аллегорические символы.

Периоды Мин и Цинн. Архитектура. Архитектурные особенности китайского дома. Градостроительство Пекина. Планировка улиц. «Запретный город». Дворцовый ансамбль Гугун. Храмы Пекина. Архитектурные стили летних дворцов. Живопись. Следование классическим образцам периодов Тан и Сунн. Декоративно-прикладное искусство: техника перегородочной эмали, вышитые картины – кэсы.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Индии.

2. Перечислите основные этапы развития искусства средневековой Индии и его основные особенности.

3. Охарактеризуйте архитектуру средневековой Индии.

4. Назовите тематику скульптурных сооружений.

5. Охарактеризуйте искусство средневекового Китая.

6. Перечислите периодизацию и особенности искусства средневекового Китая.

7. Назовите характерные черты архитектуры средневекового Китая.

8. Перечислите основные конструктивные элементы храмов.

Древняя Индия: философия, религия. Религия Древней Индии. Тысячелетняя культурная традиция Индии сложилась в тесной связи с развитием религиозных представлений ее народа. Главным религиозным течением был индуизм (ему сейчас следует более 80% населения Индии). Корни этой религии уходят в глубокую древность.

Важная особенность индийских религий - их интровертированность, т.е. явственная обращенность вовнутрь, акцент на индивидуальный поиск, на стремление и возможности личности найти собственный путь к цели, спасение и освобождение для себя. Делается акцент на то, что каждый - кузнец своего счастья. Результатом подобного мышления следует считать гигантский расцвет религиозной активности индивидов, ищущих блаженство, спасение или истину самыми различными способами и ухищрениями, вплоть до порой невероятных и представляющих извращения методов изнурительной аскезы (тапас).

Интровертированность религиозной культуры оказала огромное влияние на психологию и социальное поведение индийцев, склонных интересоваться туманными абстракциями и погружаться в глубокий самоанализ и в то же время слабо затронутых, в отличие, например, от китайцев, проблемами социальной этики и политики.

Три основных течения в религии Древней Индии:

- Ведизм
- Индуизм
- Буддизм

Философия народов Древней Индии. Самобытность Древней Индии заключается прежде всего в богатстве и многообразии религиозно-философских учений. Помимо религии, в Древней Индии высокого уровня развития достигли другие области культуры. В первую очередь это относится к философии.

Древняя индийская философия представлена множеством традиций, школ, доктрин, концепций. Многие из них взаимно дополняют друг друга, некоторые - альтернативны, т.е. явно противопоставлены друг другу. Несмотря на множественность школ, расхождения и различия во взглядах между ними, единство древнеиндийской философии неоспоримо. Определяющая черта ее характера - переплетение и взаимопроникновение религиозных, моральных и собственно философских идей. Религия занимала здесь особое место. Именно религиозно-мифологическое мировоззрение задавало древним индийцам их видение мира, их высшие жизненные ценности и ориентации. Так же, как и древнекитайская, древнеиндийская философия отличалась умозрительностью, слабой связью с научным, опытным знанием, приверженностью традициям, однажды изобретенным правилам и схемам. Для древних индийских философов развитие шло в рамках школ. Все они делились 2 группы: Ортодоксальные и Неортодоксальные.

- Ортодоксальные - те, которые признают ученье Вед и жизнь после смерти.
- Неортодоксальные - те, которые не признают ученье Вед.

Ортодоксальные школы. К числу так называемых ортодоксальных, т.е. признающих авторитет Вед, относятся шесть философских школ: вайшешика, веданта, йога, миманса, ньяя и санкхья. Некоторые из них близки между собой. В частности, содержание веданты и мимансы составляют размышления о путях освобождения человека, проблематика общественной жизни. Атомистическое учение вайшешики имело много общего с логикой и теорией познания ньяи, что в конце концов привело к их слиянию. В основе дуалистической философии санхья находится проблематика двух

противоположных начал мира - материи и духа. Школа отдает предпочтение духу, исследуя возможности и пути его освобождения.

Все затронутые философские концепции тесно связаны и переплетаются с какой-либо религией. В той или иной мере названные течения имеют место в философской мысли современной Индии и сохраняют свое влияние. Однако самой известной и знаменитой является философская школа йоги, которую основан Патанджали. В основе йоги лежит идея о глубинной связи человеческой психофизиологии с космосом. Ее цель - достижение состояния нирваны, освобождение от закона кармы.

Средством для достижения этой цели выступает система специальных усилий и упражнений - как физических, так и духовно-интеллектуальных. Первые предназначены для тела, они включают определенные упражнения для освоения особых поз - асан, а также упражнения для дыхания. Вторые направлены на приведение психики человека в состояние самопогруженности и сосредоточенности. Исключительную роль при этом играет медитация.

Неортодоксальные школы. К неортодоксальным относятся три школы: Буддийская, Джайнская, Материалистическая (чарвака).

Основателем буддийского учения считается Гаутама Будда (Сидхардха Шакьямуни) (563-483 гг. до н.э.), родившийся в княжеской семье в Северной Индии. Названный в последствии Буддой (буквально пробужденный, просветленный). Прошел сложный жизненный путь (наследник престола, аскет, отшельник, мудрец) после чего «прозрел» (527 г. до н.э.) и передал свои духовные достижения людям.

Главная идея буддизма - средний путь жизни между двумя крайними: «путем удовольствия» (развлечений, праздности, лени, физического иморального разложения) и «путем аскетизма» (умерщвления плоти, лишений, страданий, физического и морального изнеможения).

Средний путь - путь знания, мудрости, разумного ограничения, созерцания, просветления, самосовершенствования, конечной целью которого является Нирвана - высшая благодать.

Центральной идеей религиозно-философского учения джайнизма является принцип ахимсы (непричинение вреда).

Подобно другим философским школам джайнизм не довольствуется чисто умозрительными рассуждениями и главной целью ставит реализацию средств преодоления людских страданий. Адепты учения видят спасение в победе над мирскими страстями, ограничивающими возможности сознания. Само слово джина означает победитель. В джайнской традиции существовало 24 вероучителя, известных как создатели броды, то есть те, кто вел своих последователей через бурный поток мирских невзгод навстречу спасению и покою.

Чарвака - пожалуй, самая неортодоксальная школа древнеиндийской философии. Ее влияние на индийскую культуру нельзя считать очень уж значительным. Более того, она оказалась неконкурентоспособной в исторической борьбе идей на индийской культурной сцене. Учение этой школы со временем потеряло влияние. Все ее произведения погибли или были сознательно уничтожены теми, кого они беспощадно критиковали, сохранились лишь отрывки ее доктрин и высказывания о ней в сочинениях других древнеиндийских авторов. И тем не менее для духовной атмосферы и идейной борьбы Древней Индии она характерна. Кроме того, учение чарваков важно и еще в одном отношении - оно подтверждает генетическое единство (в т. ч. и примерно одинаковое разнообразие) философских сюжетов в основных культурных центрах мировой цивилизации.

Древняя Индия является одним из самых больших очагов древней цивилизации, где зародилась философия.

Таким образом, индийская философия - это не только экзотика, а именно та притягательность целительных рецептов, которые помогают человеку выжить. Человек может не знать тонкостей теории, но заниматься дыхательной гимнастикой йога в целях

чисто медико-физиологических. Главная ценность древнеиндийской философии состоит в ее обращении к внутреннему миру человека, она открывает мир возможностей нравственной личности, в этом-то, вероятно, и кроется тайна ее притягательности и живучести.

Контрольные вопросы:

1. Три основные религиозные направления Древней Индии
2. Охарактеризуйте ведизм Древней Индии
3. Охарактеризуйте индуизм Древней Индии
4. Охарактеризуйте буддизм Древней Индии
5. Охарактеризуйте древнеиндийские ортодоксальные философские школы Древней Индии
6. Охарактеризуйте древнеиндийские неортодоксальные философские школы Древней Индии

Древний Китай: философия, религия. Во втором тысячелетии до нашей эры началось формирование религиозно-философских течений, и до начала нашей эры в древних китайцев было три основных религии: буддизм, конфуцианство и даосизм. В трех этих религиях очень много общего - отсутствие божества, которое требует поклонения, философская оценка мира, и главное - ориентирование на саморазвитие и самосовершенствование человека.

Первой религией древнего Китая стал буддизм, пришедший в Поднебесную из Индии в первом тысячелетии до нашей эры. Идеи буддизма были близки китайцам, поэтому за несколько столетий количество адептов этой религии в Китае стало насчитывать сначала тысячи, а потом - десятки тысяч человек. Однако китайский буддизм в древности имел некоторые отличия от буддизма, который исповедовали в Индии - китайские монахи-буддисты, в отличие от индийских, не отрекались от собственного имени и не просили милостыню в мирян. Вследствие в Китае образовалось такое ответвление буддизма, как чань-буддизм, а также многочисленные псевдобуддийские секты.

Второй религией древнего Китая, которая сформировалась примерно в третьем веке до нашей эры и широко распространена по сей день, является даосизм - религиозно-философское учение о духовном пути человека. Основателем даосизма считается Лао-дзы, который и сформировал учение о Дао - начале всего живого и великом пути, который должен пройти каждый человек, чтобы слиться со Вселенной и самому стать частью Дао. Согласно учению, этой цели можно достигнуть, не делая зла, придерживаясь строгих моральных норм и умеренности в собственных желаниях и регулярно занимаясь медитацией.

Последним верованием, входящим в триаду религий древнего Китая, является учение Кун Фу-цзы - конфуцианство. Приверженцы этой религии, зародившейся в пятом веке до нашей эры, уверены, что целью жизни каждого человека является творение добра для других людей; гуманизм, человеколюбие, справедливость, уважение к старшим - это черты, которыми должен обладать каждый, называющий себя последователем Конфуция. Вероятно, Конфуций при составлении догм своего учения опирался на древние традиции и веру предков, ведь основанному им религиозно-философскому течению присущи некоторые черты культа предков, культа земли и почитание Неба как создателя всего живого на земле.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте буддизм Древнего Китая
2. Охарактеризуйте даосизм Древнего Китая
3. Охарактеризуйте конфуцианство Древнего Китая

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Скифия. История. Искусство»

Общие сведения

История скифов. Расцвет скифской цивилизации приходится на VII век, именно в это время скифы господствовали не только в степях Причерноморья, но и всей Малой Азии, где создали скифское государство Ишкуза, правда к началу VI века из Малой Азии они были

вытеснены. В это же время следы пребывания скифов найдены на Кавказе. В 512 году до н. е. все племена скифов сплотились для отражения персидского завоевания предпринятого царем Дарием I. Попытка завоевать земли скифов провалилось, персы были разбиты. Неудачный поход Дария на скифов подробно описан все тем же Геродотом, против завоевателей скифы использовали весьма оригинальную тактику – вместо того чтобы дать персам генеральное сражение, они заманили их вглубь своей территории, всячески избегая генерального сражения и постоянно изматывая персидские войска. Под конец им уже не составило значительного труда победить ослабленных персов.

Через какое-то время уже сами скифы напали на соседнюю Фракию (территория современной Болгарии) и успешно завоевали эти земли. Затем случилась война с македонским царем Филиппом, который нанес скифам сокрушительно поражение, вновь отбросив их в степи Причерноморья.

Примерно в III-II веке до н. е. скифская цивилизация начинает приходить в упадок. Значительно сократилась и территория, где обитали скифы. В конце концов, сами скифы были завоеваны и уничтожены их далекими родственниками – кочевыми племенами сарматов. Остатки скифского царства еще какое то время продолжали сохраняться в Крыму, но и оттуда они вскоре были вытеснены племенами готов.

Культура скифов. Вся культура скифов, их жизнь, их быт буквально пропитана воинским делом, очевидно иначе в тех суровых условиях, в которых они жили, было не выжить. Воинами в скифском обществе были не только все мужчины, но и большинство женщин. Именно с суровыми скифскими воительницами связаны античные легенды о племени амазонок, отважных женщин-воинов. Во главе скифского общества пребывала так званная военная знать – царские скифы, которых в свою очередь возглавлял скифский царь. Однако власть скифского царя не была абсолютной, он скорее был первым среди равных, нежели владыкой с неограниченной властью. В функции царя входило управление войском, также он был верховным судьей, занимался разрешением споров между своими подданными и исполнял религиозные ритуалы. Зато важнейшие дела обсуждались на демократических народных собраниях, известных как «совет скифов». Порой совет скифов даже решал судьбу своих царей.

Скифы на протяжении веков вели с ними интенсивную торговлю, особенно с греческими городами-колониями в Причерноморье: Ольвией, Херсонесом. Там скифы были частыми гостями, и, разумеется, некоторые культурные влияния греков так затронули скифов, в их захоронениях очень часто находили греческую керамику, греческие монеты, греческие женские украшения, даже разные произведения искусства греческих мастеров. Некоторые особенно просвещенные скифы, как уже упомянутый нами скифский царь Анархарсис проникались идеями греческих философов, старались нести свет знаний Античности своим соплеменникам, но увы, печальная судьба Анархарсиса говорит, что не всегда это было успешно.

Искусство скифов. Наиболее интересными произведениями искусства, обнаруженными археологами в скифских курганах являются предметы, декорированные в зверином стиле. Это и колчаны от стрел, и рукояти мечей, и женские ожерелья, ручки зеркал, пряжки, браслеты, гривны и т. д.

Помимо изображений фигур животных часто встречаются сцены борьбы разных зверей. Изображения эти выполнялись при помощиковки, чеканки, литья, теснения и резьбы, чаще всего из золота, серебра, бронзы или железа.

Все эти предметы искусства действительно были созданы скифскими мастерами, признак принадлежности их к скифам – особый способ изображения животных, так званый скифский звериный стиль. Животные всегда изображены в движении и сбоку, но при этом имеют голову, повернутую в сторону зрителя. Для самих скифов они служили олицетворением звериных тотемных предков, различных духов и играли роль магических амулетов. Также полагают, что разные звери, изображенные на рукояти меча или колчане со стрелами, призваны были символизировать силу, ловкость и храбрость скифского воина.

Контрольные вопросы:

1. Время расцвета скифской цивилизации
2. Охарактеризуйте территориальное господство скифов
3. Время упадка скифской цивилизации
4. Особенности звериного стиля произведений искусства скифов
5. Характерные особенности изображения животных звериного стиля

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Искусство Древней Руси»

Общие сведения

Средневековый период истории русского искусства, продолжавшийся со времени образования государства Киевская Русь до петровских реформ (9—17 вв.). Возникло в результате слияния традиций восточнославянского языческого искусства и византийской христианской культуры, наследие которой активно осваивалось после Крещения Руси (988).

Историю древнерусского искусства принято подразделять на два этапа: искусство Киевской Руси (9 – сер. 13 в.) и искусство времени формирования Московского государства (14–17 вв.). В художественной культуре Киевской Руси, в свою очередь, различают периоды: дохристианский, связанный с формированием державы Рюриковичей (9 кон. 10 в.); вхождение в сферу византийской христианской культуры от Крещения Руси (988) до конца правления князя Владимира Мономаха (1125); развитие искусства в княжествах периода феодальной раздробленности, прерванное нашествием Батые в 1237 г. (12 – нач. 13 в.).

От дохристианского периода сохранились в основном произведения декоративно-прикладного искусства, свидетельствующие о высоком уровне развития художественных ремёсел (турьи рога с серебряными инкрустациями в зверином стиле из Чёрной могилы в Чернигове, 10 в.). Будучи язычниками, древние славяне поклонялись природным стихиям. Мифологические образы воплощения стихий (изображения солнца, коня, птицы, цветка и др.) сохраняются по сей день в народном творчестве. Славяне устраивали капища (святилища), где воздвигали идолов (каменные или деревянные изваяния) почитаемых богов: Перуна, Хорса, Стрибога, Симаргла, Мокоши и др. Капища могли иметь овальную форму (Киев, ок. 980 г.) или многолепестковую, связанную с символикой солнца (Перынь, близ Новгорода).

Крещение Руси укрепило связи Руси со странами христианского мира, и прежде всего с Византией; обогатило русское искусство новыми образами и техническими приёмами. Прибытие на Русь множества византийских мастеров способствовало бурному развитию архитектуры (в особенности храмового зодчества), иконописи, книжной миниатюры. Деревянные христианские храмы были построены уже в 989 г.; первым крупным каменным храмом Киева стала придворная Десятинная церковь (990-996), возведённая зодчими из Византии (не сохранилась). Выдающийся архитектурный памятник этого периода - собор Св. Софии (Премудрости Божией) в Киеве (заложен в 1037 г. князем Ярославом Мудрым) -огромный пятинефный крестово-купольный храм с двумя лестничными башнями, опоясанный с трёх сторон двухэтажными галереями и увенчанный 13 куполами. Посвящение собора Св. Софии подчёркивало преемственную связь с центром православного мира храмом Св. Софии Константинопольской. В качестве строительного материала была использована, как и в византийских зданиях, плинфа - широкие и плоские обожжённые кирпичи почти квадратной формы. Киевский храм был украшен мозаиками и фресками (1040-е гг.), выполненными византийскими мастерами и их русскими учениками. Торжественный и величественный мозаический образ Богородицы Оранты (Молящейся) в центральной апсиде получил на Руси название «Нерушимая стена». В нач. 12 в. на смену строгой торжественности живописного убранства Софии Киевской приходят более утончённые и созерцательные образы (мозаики и фрески Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, ок. 1113 г.). В правление Владимира Мономаха на Русь была привезена икона Владимирской Богородицы – выдающийся памятник

византийской иконописи, ставший образцом для русских мастеров. В период приобщения к христианской культуре росли города. Храмы рубежа 11-12 вв. в Киеве, Чернигове, Переяславле и др. городах становятся меньше по размеру, их архитектурные формы более правны, а внутреннее пространство более слитно и обозримо. Крупнейшим центром художественной жизни был Новгород, где в 12 в. сложилось демократическое правление (фактическая власть принадлежала не князю, а посаднику, боярам и купцам, народному вечу). Новгородская художественная культура, отражавшая вкусы широких слоёв горожан, отличалась большей простотой, строгим лаконизмом форм в архитектуре (собор Св. Софии, 1045-50; Никольский собор на Ярославовом Дворище, 1113; Георгиевский собор Юрьева монастыря, 1119), полнокровностью образов, контрастностью цветовой гаммы в монументальной живописи и иконописи. Повсеместно распространилась грамотность, процветало искусство украшения рукописных книг (Остромирово Евангелие, созданное для новгородского посадника Остромира, 1056—57) и художественные ремёсла.

В нач. 12 в. внутри единой киевской традиции сложились предпосылки для развития местных художественных школ. Роль культурного центра перешла от ослабевшего Киева к Владимиро-Суздальской Руси. Владимирские зодчие возводили белокаменные храмы. При князе Андрее Боголюбском были построены Успенский собор во Владимире (1189), церковь Покрова Богородицы на Нерли (1165), великолепные каменные княжеские хоромы в Боголюбове (1158—65). Интерьеры украшались фресками и иконами в золотых окладах, шитьём (вышитыми тканями), драгоценной утварью. Отличительной чертой владимиро-суздальской архитектуры стал резной скульптурный декор. Стены Дмитриевского собора во Владимире (1194—97), Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230-34) были сплошь покрыты резными рельефами, создававшими впечатление узорчатой ткани, наброшенной на каменные массивы зданий. В Новгороде во второй пол. 12 в. складывается тип небольшого одноглавого кубического храма с пониженными боковыми апсидами и лестницей в толще стены для входа на хоры (церковь Спаса на Нередице, 1198). Новгородскую живопись 12 в. отличает обострённая эмоциональность, подчас драматизм (фрески Георгиевской церкви в Старой Ладогге, ок. 1165 г.; церкви Спаса на Нередице, 1199, и др.). Почти все сохранившиеся иконы 12 – первой пол. 13 в. («Спас Нерукотворный с Прославлением Креста», «Ангел Златые власы»; обе – кон. 12 в.; «Успение», нач. 13 в., и др.) происходят из Новгорода (иконы др. княжеств утрачены).

В 1237-38 гг. почти все русские города были разорены полчищами Батые, население истреблялось, храмы сжигались, ценности уничтожались, мастеров уводили на чужбину. Этой участи избежали лишь Новгород и Псков, которые стали центрами, где собирались уцелевшие творческие силы. В кон. 14 в. в Новгороде работал один из крупнейших мастеров эпохи, выходец из Византии Феофан Грек. Созданные им образы проникнуты трагической одухотворённостью (фрески церкви Спаса на Ильине улице, 1378). Творчество Феофана Грека оказало влияние на мастеров Новгорода и Москвы.

В 14 в. Москва, где княжили потомки Александра Невского, становится центром собирания русских земель. Многие сделали для её возвышения митрополит Пётр (1308-26), перенёсший в Москву из Владимира, номинально ещё считавшегося столицей Руси, свою резиденцию. Заложенный Петром и законченный князем Иваном Калитой Успенский собор в Московском Кремле (1475-79) был одной из первых каменных построек, продолживших традиции владимиро-суздальского белокаменного зодчества (не сохранился). Активное строительство велось в период владычества митрополита Алексия (1354-78) при князьях Дмитрии Донском и его сыне Василии Дмитриевиче (белокаменные стены Кремля, 1367—68; собор Чудова монастыря, 1365). Церковь Рождества Богородицы в Кремле (1393), Успенский собор «на Городке» в Звенигороде (ок. 1400 г.) – небольшие одноглавые кубические храмы, отмеченные изяществом пропорций и благородной сдержанностью. Собор Андроникова монастыря в Москве (первая треть 15 в.) решён как пирамидальный объём, что подчёркнуто сужающимися кверху рядами *кокошников*. Высшего расцвета достигает в 15 в. живопись в творчестве Андрея Рублёва. В 1

405 г. московский иконописец украсил Благовещенский собор Московского Кремля совместно с Феофаном Греком. В отличие от неистово-страстного и трагического искусства византийского мастера, творчество Андрея Рублёва проникнуто тихой молитвенной созерцательностью и нежной, светлой печалью. В его иконах и фресках мир горний (небесный) и мир дольний (земной) впервые предстали в нерасторжимом духовном единстве. В иконе «Троица» (1420-е гг.) в полную силу прозвучала идея гармонии и единения, столь важная в эпоху Куликовской битвы. Живописцами круга Феофана Грека создавались богато иллюстрированные богослужебные рукописные книги (Евангелие Хитрово; некоторые миниатюры, возможно, выполнены Андреем Рублёвым или близкими к нему мастерами). Творчество Андрея Рублёва оказало огромное влияние на московскую живопись не только 15 в., но и последующих столетий.

В 1480 г., в правление Ивана III, произошло окончательное освобождение от татаро-монгольского ига. Москва превращалась в столицу могущественного государства. Зримым в оплощении новой роли Московии как великой европейской державы стал великолепный ансамбль зданий Соборной площади, стен и башен Московского Кремля, созданный на рубеже 15-16 вв. русскими и итальянскими зодчими. В столичной среде формируется утончённое и просветлённое искусство Дионисия, украсившего иконы Успенский собор Московского Кремля и создавшего грандиозные фресковые ансамбли в районе Белого озера (настенные росписи Ферапонтова монастыря, 1502). Переживает расцвет декоративно-прикладное искусство. Представители княжеских и боярских семей заказывали мастерам вышитые пелены, резную и драгоценную утварь, которые становились драгоценными вкладами в монастыри и храмы.

В 16 в. в Московии возводятся шатровые церкви (церковь Вознесения в Коломенском, 1532). Выдающимся памятником эпохи стал храм Василия Блаженного на Красной площади в Москве (1555—61). Для иконописи 16 в. характерна насыщенная переливчатая красочная гамма, обилие деталей, подробное повествование («Церковь воинствующая», 1550-е гг., посвящённая победе русского воинства под Казанью). Вкус к изяществу и роскоши находит отражение в многочисленных произведениях декоративно-прикладного искусства, в украшении книг. В 1564 г. Иван Фёдоров издал первую русскую печатную книгу «Апостол».

В 17 в. средоточием художественного производства в Московском государстве становится Оружейная палата, где работали лучшие русские и иноземные мастера, среди которых наиболее известен С. Ф. Ушаков. В культуре 17 в. усилилось светское начало, появился интерес к научному познанию мира. Это столетие стало переходной эпохой к искусству Нового времени. Своеобразным сплавом древних традиций и новых веяний отличаются парсуны — первые в русском искусстве портретные изображения (членов царских и боярских семейств), создававшиеся в иконописной технике. В 18 в., когда светские тенденции полностью возобладала в русской культуре, традиции и образы древнерусского искусства ещё долго сохранялись в обширных русских провинциях.

Контрольные вопросы:

1. Какой период времени называется древнерусским?
2. Время Крещения Руси.
3. Охарактеризуйте искусство Киевской Руси (9 – сер. 13 в.)
4. Охарактеризуйте искусство времени формирования Московского государства (14–17 вв.)
5. Расскажите о храме св. Софии в Киеве
6. Расскажите об Андрее Рублеве.

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Древнерусское искусство 10-14 вв.»

Общие сведения

Развитие искусства на Руси в X-XIII вв. Эпоха X-XIII века – это колоссальная эпоха перехода от начала новой веры до начала татаро-монгольского завоевания, которая обладала поразительным потенциалом, заложившим основы и стимулировавшим всестороннее развитие самобытного, ни с чем не сравнимого искусства на Руси. Это время появления и расцвета живописи, иконописи былин, именно этому периоду принадлежит переход на каменное строительство в архитектуре. Корни данного феномена лежат в искусстве Византии, принесшем в конце десятого столетия в чистую, готовую к трансформациям Русь целый сонм традиций и практического опыта.

В византийском искусстве, считавшемся в первом тысячелетии нашей эры самым совершенным в мире, и живопись, и музыка, и искусство ваяния создавались в основном по церковным канонам, где отсекалось все, что противоречило высшим христианским принципам. Аскетизм и строгость в живописи (иконопись, мозаика, фреска), возвышенность, «божественность» греческих церковных молитв и песнопений, сам храм, становящийся местом молитвенного общения людей, – все это было свойственно византийскому искусству. Если та или иная религиозная, богословская тема была в христианстве раз и навсегда строго установлена, то и ее выражение в искусстве, по мнению византийцев, должно было выражать эту идею лишь раз и на всегда установленным образом; художник становился лишь послушным исполнителем канонов, которые диктовала церковь.

И вот перенесенное на русскую почву каноническое по содержанию, блестящее по своему исполнению искусство Византии столкнулось с языческим мировосприятием восточных славян, с их радостным культом природы – солнца, весны, света, с их вполне земными представлениями о добре и зле, о грехах и добродетелях. С первых же лет византийское церковное искусство на Руси испытало на себе всю мощь русской народной культуры и народных эстетических представлений (однокупольный византийский храм на Руси XI в. преобразовался в многокупольную пирамиду, основу которой составляло русское деревянное зодчество). То же произошло и с живописью. Уже в XI в. строгая аскетическая манера византийской иконописи превращалась под кистью русских художников в портреты, близкие к натуре, хотя русские иконы и несли в себе все черты условного иконописного лика.

Наряду с иконописью развивалась фресковая живопись, мозаика. Позднее складывалась новгородская школа живописи. Ее характерными чертами стали ясность идеи, реальность изображения, доступность, а также обилие шедевров, написанных в Новгородской земле. Достаточно вспомнить, например, знаменитые фрески церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (конец XII в.).

Широкое распространение иконописной, фресковой живописи было характерно и для Чернигова, Ростова, Суздаля, позднее Владимира-на-Клязьме, где замечательные фрески, изображающие «Страшный суд», украшали Дмитриевский собор.

Искусство древней Руси X-XIII вв. Живопись. Древнерусская живопись – одна из самых высоких вершин мировой культуры, величайшему духовному достоянию нашего народа. Древнерусская живопись – живопись христианской Руси – играла в жизни общества очень важную и совсем иную роль, чем живопись современная, и этой ролью был определен ее характер. Неотделима от самого предназначения древнерусской живописи и достигнутая ею высота. Русь приняла крещение от Византии и вместе с ним унаследовала представление о том, что задача живописи – «воплотить слово», воплотить в образы христианское вероучение.

Прежде всего это Священное Писание, Библия («Библия» по-гречески – книги) – книги, созданные, согласно христианскому вероучению, по вдохновению Святого Духа. Священное Писание состоит из Нового Завета, куда входят Евангелие и еще несколько произведений, написанных апостолами – учениками Христа, и Ветхого Завета, содержащего книги, созданные вдохновенными пророками еще в дохристианскую эпоху.

Воплотить слово, эту грандиозную литературу, нужно было как можно яснее – ведь это воплощение должно было приблизить человека к истине этого слова, к глубине того

вероучения, которое он исповедовал. Искусство византийского, православного мира – всех стран, входящих в сферу культурного и вероисповедного влияния Византии, – разрешило эту задачу, выработав глубоко своеобразную совокупность приемов, создав невиданную ранее и никогда больше не повторившуюся художественную систему, которая позволила необычайно полно и ясно воплотить христианское слово в живописный образ.

«Образ» по-гречески – икона. И уже с глубокой древности слово «икона» стало употребляться и употребляется до сих пор как прямое название для получивших широкое распространение в живописи византийского мира отдельных самостоятельных изображений, как правило, написанных на доске. Но в широком смысле иконой, т. е. образом, воплотившим слово, является все созданное этой живописью: и изображения, неотделимые от самих зданий храмов, мозаики, выложенные на их стенах из кубиков драгоценного стекла, фрески, написанные по покрывающей эти стены штукатурке, и миниатюры, украшающие страницы рукописных книг. Стремясь подчеркнуть предназначение и характер живописи византийского православного мира, зачастую к ней целиком, а не только собственно к иконам относят термин «иконопись».

В течение долгих веков живопись византийского, православного мира, в том числе и живопись древнерусская, несла людям, необычайно ярко и полно воплощая их в образы, духовные истины христианства. И именно в глубоком раскрытии этих истин обретала живопись византийского мира, в том числе и живопись Древней Руси, созданные ею фрески, мозаики, миниатюры, иконы, необычайную, невиданную, неповторимую красоту.

В ряду изобразительных искусств Киевской Руси первое место принадлежит монументальной «живописи». Систему росписи храмов, разумеется, русские мастера восприняли от византийцев, и народное искусство повлияло на древнерусскую живопись. Росписи храма должны были передать основные положения христианского вероучения, служить своеобразным «„евангелием“ для неграмотных». Мозаики и фрески Софии Киевской позволяют представить систему росписи средневекового храма. Мозаики покрывали наиболее важную в символическом смысле и наиболее освещенную часть храма — центральный «купол», подкупольное пространство, «алтарь» (Христос Вседержитель в центральном куполе и Богоматерь Оранта¹⁵ в алтарной апсиде). Остальная часть храма украшена фресками (сцены из жизни Христа, Богоматери, изображения проповедников, мучеников и др.). Уникальны светские фрески Софии Киевской: два групповых портрета Ярослава Мудрого с семьей и эпизоды придворной жизни (состязания на ипподроме, фигуры скоморохов, музыкантов, сцены охоты и т.п.).

Чтобы неукоснительно следовать канону, запрещающему писание с натуры, иконописцы пользовались в виде образцов либо древними иконами, либо иконописными подлинниками, толковыми, которые содержали словесное описание каждого иконописного сюжета («Пророк Даниил млад кудреват, уки Георгий, в шапке, одежды испод лазурь, верх киноварь» и т. п.), или лицевыми, т.е. иллюстративными (прорысы — графическое изображение сюжета).

Поскольку речь об иконописи на Руси в этот период пойдет ниже, следует отметить, что особым явлением древнерусской живописи стало явление книжной миниатюры. Древнейшая русская рукопись «Остромирово евангелие» (1056-57 гг.) украшена изображениями евангелистов, яркие плоскостные наложенные фигуры которых сходны с фигурами; апостолов Софии Киевской. Заставки заполнены фантастичным растительным орнаментом. В миниатюрах «Изборника Святослава» (1073) имеются портретные изображения великокняжеской семьи. Огромную роль жизни Киевской Руси играло прикладное, декоративное искусство, в котором особенно оказались живучи образы языческой мифологии. Раннекиевская круглая скульптура не получила развития, в связи с тем, что церковь боролась против языческого идолопоклонства но сыграла свою роль в становлении национальных традиций каменной резьбы.

Впитав и творчески переработав разнообразны художественные влияния, Киевская Русь создала систему общерусских ценностей, предопределившую развитие искусства в последующие столетия.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Руси в X-XIII вв
2. Охарактеризуйте живопись Древней Руси X-XIII вв
3. Особенность монументальной живописи Древней Руси X-XIII вв
4. Охарактеризуйте архитектуру Древней Руси X-XIII вв

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Романское искусство Италии»

Общие сведения

В развитии романского искусства Италии есть особенность - это неразрывная связь с Древним Римом. Главной силой исторического развития в Италии были города, в искусстве выражены светские тенденции (в отличие от других народов, где влияние на культуры оказывала больше церковь). Связь с Античностью сказывалась не в простой "цитации" античных форм, а в прочном внутреннем родстве с образами античного искусства, отсюда чувство меры и соразмерности человеку в итальянской архитектуре, естественность и жизненность в соединении с благородством и величием красоты - в итальянской пластике и живописи. Ранее зарождение в итальянском Средневековье элементов гуманистического мировоззрения привело к новой эпохе - Ренессансу.

В романский период средневековой истории в Италии в силу ее раздробленности было несколько локальных художественных школ. Архитектура Южной Италии близка ранневизантийскому зодчеству в слиянии элементами Востока. Венецианская школа - одна из ведущих в этот период Средневековья. Она также тесно связана с Византией, как и Южная Италия, но сохраняет эту связь дольше, до XVI в. Так, Собор Святого Марка (Сан-Марко) в Венеции строился в 1063-1085 гг., освящен в 1094 г., достраивался XII, XIII вв. и далее вплоть до XVII в. В плане собора, возведенного по византийской крестово-купольной системе, четко читается равноконечный греческий крест. Интерьер собора сохранил облик XI в. и, как и фасад, обильно украшен мрамором и мозаикой.

Итальянские церкви просты в плане, имеют изящные клуатры, отдельно стоящие колокольни, баптистерии. Над порталами церквей появляются навесы на двух колоннах, поддерживаемых фигурами животных, чаще всего львов. По фасаду нередко аркады, как и галереи во внутреннем дворе. В облицовке фасадов используется мрамор, в Тоскане - даже многоцветный, как, например, на фасаде флорентийской церкви Сан Миниато аль Монте (конец XI-начало XII).

Жизнерадостные, без тени привычной суровости церкви Флоренции - это уже предвестники ренессансной культуры. Из белого мрамора выстроен знаменитый пизанский комплекс: собор с наклонной башней и баптистерий (XI-XII вв. баптистерий - XIV в.).

Наибольшее число романских церквей характерно для Северной Италии, которые находятся в Ломбардии: Сант Амброджо в Милане (VI в., перестроена в XI-XII вв.).

К этому же времени относится и расцвет итальянской декоративной скульптуры - рельефы капителей, архивольтов, порталов с изображением полузверей-полулюдей - в которой ощущается постепенный переход к пластике Проторенессанса. Библейские сюжеты соседствуют с баснями Эзопа и с историей о Ренаре-лисе или о рыцарях круглого стола и короле Артуре. Сохранилось немало имен итальянских скульпторов этого времени. Рельефы хора Пармского собора исполнил Бенедетто Антелами (1177-1233). В его сложных многофигурных композициях поражают острая наблюдательность, исключительное внимание к конкретным деталям. От французских мастеров он научился искусству заполнять пустое ранее поле тимпана.

В монументальной живописи Италии отчетливо прослеживаются воздействие

византийского искусства и прочные раннехристианские традиции. Из различных школ наиболее значительными были южная, венецианская и тосканская. Так, если мозаики в Чефалу (1148-1189) были исполнены еще греческими мастерами, то Палестинской капелле (1154-1166) - местными итальянскими живописцами. Подобно южной или венецианской школам, византийское влияние было сильно и в живописной школе Тосканы, но здесь уже со второй половины XIII века наблюдается отказ от византийских традиций, утверждаются вещественная убедительность и жизненное правдоподобие образов, в полной мере присущие живописи Проторенессанса. Реалистические тенденции, подготовившие приход Ренессанса, очевидны и в книжной миниатюре романской Италии, которой наиболее интересны памятники, вышедшие из монастыря Монтекассино (например, рукописи "Экзультет": "Возрадуйтесь!" или "Ликование" XI-XII вв.), с иллюстрациями, расположенными так, что они предстают перед взором молящихся по мере разворачивания свитка.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте романское искусство Италии
2. Особенности собора Святого Марка (Сан-Марко) в Венеции
3. Какой материал использовался в облицовке фасадов?
4. Охарактеризуйте особенности пизанского комплекса
5. Назовите скульптора романского периода Италии

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Романское искусство Франции»

Общие сведения

Наиболее последовательно романское искусство формировалось во Франции, где наибольшее распространение получили трехнефные базилики, а также так называемые паломнические церкви с хором, окруженным обходной галереей с радиальными капеллами (церковь Сен-Сернен в Тулузе, 1096—1250).

Для Франции характерно многообразие местных архитектурных школ. Наиболее ярко черты зрелой романики проявились в архитектуре и искусстве Бургундии, Нормандии, Аквитании и Пуату и Прованса. В Бургундии построены самые крупные и величественные романские храмы, отличавшиеся великолепным живописным и скульптурным убранством. Наибольшую известность среди бургундских храмов получили церковь Сен-Мадлен в Везле (1120—50) и собор Сен-Лазар в Отёне (первая половина XII в.).

Для архитектуры Оверни характерна мощь, простота и монументальность. В массивных церквях с толстыми стенами скульптурные украшения использовались скупно (церковь Нотр-Дам-дю-Пор в Клермоне, XII в.).

На искусство Прованса сильно повлияло римское и византийское зодчество, о чем свидетельствуют античные орнаменты и колонны с античными капителями. Храмы Прованса богато украшены скульптурой, однако она не покрывает всю поверхность стен, как в церквях Бургундии, а располагается только на капителях колонн и по сторонам порталов (церковь Сен-Трофим в Арле, X—XI вв.).

Своеобразная архитектурная школа сложилась в Нормандии, которая в то время входила в состав владений английского короля. Норманнские архитекторы долго использовали деревянные перекрытия — своды появились здесь только в конце XI в. — и почти не использовали скульптурные украшения. Церкви Нормандии, похожие на крепости, отличались просторными внутренними помещениями и большими башнями, расположенными по сторонам фасадов и в центре (церковь Ла Трините в Кане, 1059—66 и 1100—30).

Исключительным богатством скульптурного декора отличалась архитектурная школа Пуату. Центральный памятник Пуату — трехнефный собор Нотр-Дам-ле-Гранд в Пуатье, конец XI — середина XII вв.).

Во французской светской архитектуре романского стиля сложился тип замка-крепости с каменной башней в центре — донжоном (замок Лош, рубеж XI—XII вв.). На первом этаже башни располагались кладовые, на втором — комнаты господина, над ними — помещения для слуг и охраны, в подвале — тюрьма. На вершине башни выставлялся дозор. Как правило, замок был окружен глубоким рвом. Мост, перекинутый через ров к главной башне, в случае опасности поднимали и закрывали им главные ворота башни. В конце XII в. на крепостных стенах появились башни с бойницами и галереи с люками в полу — чтобы бросать камни или лить кипящую смолу на нападающих.

Расцвет романской живописи во Франции пришелся на конец XI — начало XII вв. Хотя общее количество дошедших до нас памятников монументальной живописи приближается к ста, целостных ансамблей сохранилось чрезвычайно мало, в основном это лишь куски и фрагменты некогда обширных циклов. Центральное произведение монументальной живописи — росписи монастырской церкви Сен-Савен-сюр-Гартан в Пуату (конец XI — начало XII вв.). Романская живопись во Франции широко представлена книжной миниатюрой. Большая часть сохранившихся рукописей созданы в монастырях Южной Франции. В 1028—72 гг. в монастыре Сен-Север в провинции Гасконь была создана иллюстрированная рукопись комментариев к Апокалипсису. Миниатюры, выполненные в духе народных традиций, отличаются яркими насыщенными красками и необычайно живописны. Их автором считается Стефан Гарсиа — один из немногих художников, чье имя дошло до наших дней.

Скульптура в западноевропейских средневековых храмах впервые появилась в XI в. Это были рельефы и небольшие детали оформления стен. В XII в. скульптура распространилась практически по всей Европе. Особенно обильно скульптурой украшали храмы в Бургундии и Провансе. К выдающимся памятникам искусства романского периода относится скульптурное убранство бургундских храмов Сен-Лазар в Отёне и Сен-Мадлен в Везле, в которых сохранились многочисленные рельефы, украшающие фасады стен, порталы и капители колонн. В скульптуре Прованса сильно ощущается влияние античности, это проявляется и в сюжетах, и в манере исполнения. В Провансе не встречается такого обилия скульптурных украшений, как в Бургундии. Однако на фасадах, по сторонам порталов часто помещали большие фигуры святых. Типичным примером скульптуры Прованса могут служить украшения церкви Сен-Трофим в Арле.

Контрольные вопросы:

1. Наиболее распространенный тип базилики в романский период во Франции
2. Назовите основные архитектурные школы в культовом зодчестве
3. Охарактеризуйте основные особенности замка-крепости
4. Охарактеризуйте основные особенности живописи в романский период во Франции
5. Охарактеризуйте основные особенности скульптуры в романский период во Франции

4 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже: 15-начало 17 века»

Общие сведения

Коллекция западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа по величине и полноте не только самое большое собрание в нашей стране, но и одно из самых значительных в мире. А собрание западноевропейских шпалер, насчитывающее около 300 образцов, — крупнейшее в России. Первые европейские шпалеры ткали в Германии, чуть позднее в Скандинавии, затем производство распространилось во Фландрии и Франции.

Самыми ранними являются фрагменты немецких стеновых ковров XV- начала XVI века, а также французские шпалеры того же времени. Украшением собрания по праву может считаться серия шпалер "История девы Марии", вытканная в начале XVI века. Шпалера "Успение. Погребение. Коронование Марии" (Серия "История Девы Марии"). Орнамент

делит шпалеры на части, в которых изображаются эпизоды из жизни Марии. Судя по вытканым на шпалерах гербам, они принадлежали Клермонскому епископу Жаку д'Амбуазу. В левой части композиции изображено усение девы Марии. Среди облаков изображен восседающий на троне Христос с душой Марии. В средней части - сцена погребения Марии. В правой части шпалеры - сцена коронования Марии. Достаточно редкая иконографическая схема, когда троица изображается в виде трех одинаковых фигур.

На юге Европы стены покрывали росписями, на севере шпалеры не только украшали стены кафедральных соборов, а затем замков и дворцов, но и выполняли чисто утилитарную функцию, сохраняя тепло, защищая от сквозняков. Шпалерами обивали стены, из них также выполнялись пологи для кроватей, ими, как перегородками, разделялись большие помещения. Их брали даже в военные походы, где использовали при возведении шатров знати. Средневековая европейская шпалера — изделие крупноформатное, длина которого намного превосходит его высоту.

К концу XV века Фландрия, где производство шпалер поддерживалось не отдельными частными заказами, а городскими цехами, стала главным центром художественного ткачества и удерживала первенство в течение трёх веков.

Ведущим центром шпалерного ткачества в XVI веке во Фландрии был Брюссель. В Брюсселе было положено начало выполнению ковров по картинам знаменитых художников. Отличительные черты брюссельских шпалер: сложные многофигурные композиции, где действующие лица заполняют всё поле ковра; определённый стиль в изображении лиц и одежды персонажей, облачённых исключительно в костюмы, соответствующие моде того времени; обязательные травы и цветы на переднем плане. Очень популярны были аллегорические сюжеты, античные и библейские темы, но даже библейские и исторические персонажи одеты в костюмы фламандской знати.

В XV веке производство французских шпалер из-за Столетней войны переместилось из Парижа в города, расположенные в бассейне Луары. Здесь во второй половине столетия появился особый вид шпалер, называемый «милфлёр» (фр. mille fleur, что означает «тысяча цветов»). На тёмном зелёном, синем или красном фоне, по декоративной кайме, обрамляющей шпалеру, рассыпано множество мелких цветочков, букетиков, ягод, часто изображённых с ботанической точностью. Нередко к растениям добавляются мелкие животные. Сюжеты для этих шпалер выбирались самые разнообразные: античные мифы, библейские истории, аллегии, сцены из жизни, литературные мотивы. Существует предположение, что милфлёры появились под влиянием давнего обычая, бытовавшего во Франции: маршрут процессии в день Праздника Тела Христова украшался тканями со множеством прикреплённых к ним живых цветов.

Шпалера «Сентябрь. Шамбор. Кorteж короля». Серия "Месяцы, или Королевские замки". Шерсть, шелк; шпалерное ткачество. 340x494 см. Мануфактура Гобеленов, мастерская Монмерке. Франция. Париж. Около 1730-1735. Источник поступления в музей: Музей училища Штиглица. 1923 г.

Слово «гобелен» возникло во Франции только в XVII веке, когда там открылась королевская мануфактура братьев Гобеленов (продукцию мануфактуры стали называть гобеленами). Родоначальник этого семейства, красильщик Жилль Гоббелен основал в предместье Парижа красильню для шерсти. Его наследники в XVI веке продолжали содержать это заведение и прибавили к нему ковровую ткацкую вроде тех, какими славилась тогда Фландрия. Людовик XIV купил красильню и ткацкую в казну, наделил их статutom, богатыми материальными средствами и новым зданием и создал, таким образом, «Королевскую гобеленовскую мануфактуру», произведения которой, вследствие своей дороговизны, шли почти исключительно на убранство королевских дворцов и на подарки, и лишь в редких случаях поступали в продажу. Несмотря на значительность расходов, требовавшихся на содержание мануфактуры и не вознаграждавшихся никаким доходом, она продолжала существовать при всех сменявшихся с тех пор правительствах Франции и

существует до настоящего времени, как художественное учреждение, составляющее гордость этой страны.

В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона гобелен определяется как «тканый ковёр ручной работы, на котором разноцветной шерстью и отчасти шёлком воспроизведена картина и нарочно приготовленный картон более или менее известного художника». Шпалеры выполнялись из шерсти, шёлка, иногда в них вводились золотые или серебряные нити.

Кстати, самые древние красители для нитей шпалер – пурпур и кошениль – очень дорогие. Пурпур получали из малюсков – пурпуровых улиток (10000 улиток давали 1 г краски) различные оттенки красного и фиолетового цвета. Кошениль из насекомых (150000 насекомых давали 1 г краски) – оттенки розового, бордового. Синий краситель индиго известен с глубокой древности, его добывали из листьев тропического растения индигоферы, а так же вайды – травянистого растения.

Таким образом, по мнению специалистов, термином «гобелен» следует обозначать лишь произведения мануфактуры Гобеленов, все же прочие – называть шпалерами. В России в научной литературе принят термин «шпалера», тогда как в широком обиходе чаще используется слово «гобелен».

Шпалеры ткутся вручную. На станке натягиваются нити основы, обычно это нецветной лён. Затем нити основы переплетаются цветными шерстяными или шёлковыми нитями, при этом нити основы полностью покрываются. Шпалеры ткутся частями, которые затем сшиваются между собой (часто отдельные цветные пятна). Изображение на шпалере копировалось с так называемого картона. Картон — это подготовительный рисунок для будущей шпалеры, как бы модель шпалеры в натуральную величину. По одному картону можно создать несколько шпалер, одинаковых, но каждый раз отличающихся друг от друга.

Работа идёт медленно, на маленьком пространстве, причём мастеру приходится то и дело поворачиваться назад, чтобы справляться с помещённым позади него оригиналом, или вставать со своего места, чтобы взглянуть на результат работы, получившийся с лицевой стороны основы. Опытный гобеленщик может исполнить, в среднем, не более 28 кв. см. в день, или 4/5 кв. метра в год (если считать в году 300 рабочих дней).

Шпалера «Охота на оленя». Шерсть, шелк, золоченая нить; шпалерное ткачество. Германия. Эльзас. Конец 15 в. Источник поступления в музей: Музей училища Штиглица. 1923.

Шпалера «Весна». Серия "Дети-садовники" Шерсть, шелк, золоченая нить; шпалерное ткачество. 368x303 см. Мануфактура Гобеленов Франция. Париж. 1684-1694 гг. Источник поступления в музей: Зимний дворец (?). 1920-е гг. Картон к шпалерам серии "Дети-садовники" были исполнены по эскизам Шарля Лебрена, президента французской Академии живописи, Серия состоит из шести шпалер. Она повторялась на Гобеленовой мануфактуре семь раз. Эрмитажная шпалера, судя по ее роскошному бордюру, принадлежит к одной из трех первых повторений серии. По ее сторонам – пышные гирлянды цветов, перевитые голубой лентой, и картуши с королевским вензелем над короной. Верхний и нижний бордюры составлены из королевских лилий и завитков акантового листа. В верхней части – французский королевский герб с тремя лилиями под короной. Внизу – картуш с эмблемой Людовика XIV – солнце над земным шаром и надпись: *Nec pluribus impar* ("Щедрый для многих"). Великолепно исполнены цветы, покрывающие почти всю поверхность шпалеры. Тончайшие переходы розовых, алых, малиновых оттенков контрастируют с глубокими зелеными оттенками густой листвы, среди которой изображены дети-садовники в коротких туниках.

Шпалера 'Битва сабинян с римлянами'. Серия "Похищение сабинянок" Шерсть, шелк; шпалерное ткачество. 313x408 см. Мастерские галереи Лувра (?) Франция. Париж. Первая четверть 17 в. Источник поступления в музей: Музей училища Штиглица. 1923 г. Серия "Похищение сабинянок", к которой относится эрмитажная шпалера "Битва сабинян с римлянами", очевидно, была скопирована с одноименной серии

брюссельской работы, выполненной по рисункам Джулио Романо, лучшего ученика Рафаэля. На шпалере представлен эпизод, когда сабинянки, смешавшись с толпой воинов, пытаются остановить битву, примирив римлян и сабинян.

Беатриса из серии «История рыцаря Лебеда». Фландрия, Брюссель. Начало XVI в. Шерсть, шелк, золотые и серебряные нити. Плотность 6–8 нитей на 1 см. «История рыцаря Лебеда» — сюжет средневековой легенды, сложившейся в XIV в. Король Ориенс (лат. Oriens — "Восточный") против желания своей матери женился на Беатрисе (лат. Beatrice — "Дарующая блаженство"), девушке благородной, но не королевской крови. Королева-мать возненавидела Беатрису и в отсутствие ее мужа подменила родившихся у нее семерых детей щенятами, а детей приказала отнести в лес. У одного ребенка случайно осталась на шее серебряная цепочка, и он сохранил человеческий образ, в то время как остальные дети превратились в лебедей. Повзрослев, уцелевший ребенок стал Элиасом, "рыцарем Лебедем". Когда Элиасу исполнилось 16 лет, к нему явился Ангел и поведал его историю. Элиас отправился к королю Ориенсу и раскрыл обман. Лебедь в средневековых легендах — символ посвященного в тайну Св. Грааля.

В Петербурге, в Эрмитаже, находятся две шпалеры из серии "История рыцаря Лебеда", созданные в брюссельских мастерских в начале XVI в.

Шпалера "Осада крепости" из серии "Роман о розе" (деталь). Начало XVI в. Фландрия, Брюссель 425 x 407 см. "Осада крепости" - средневековое сочинение, написано в первой половине XIII в. Гийомом де Лоррисом, а закончено в конце столетия Жаном де Меном. Роман повествует в аллегорической форме о любви юноши Бушдора к прекрасной девушке Розе, которую он увидел во сне. Эпизоды "Романа о Розе" изображали на средневековых шпалерах. Чаще всего встречаются композиции: юноша Бушдор преклоняет колени перед Амуром, восседающим на троне; Добродетели в образе прекрасных женщин сопровождают юношу в волшебный сад; им противостоят пороки; Природа помогает влюбленным и заботится о том, чтобы человеческий род не прекратился.

Контрольные вопросы:

1. В каких европейских странах 15-начала 17 века развивалось шпалерное искусство?
2. Охарактеризуйте фламандское шпалерное искусство
3. Что такое «мильфлер»?
4. Охарактеризуйте французскую мануфактуру братьев Гобеленов?
5. Сюжеты шпалер.

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Итальянское искусство 15-16 вв. Боттичелли: Сборник материалов о творчестве»

Общие сведения

Искусство раннего Возрождения. Восприятие действительности проверяется опытом, экспериментом, контролируется разумом. Отсюда тот дух порядка и меры, который столь характерен для искусства Возрождения. Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно тогда начинают тщательно изучать строение человека. Возникает новый критерий оценок прекрасного, в основе которого лежит сходство с природой и чувство соразмерности. В искусстве особое внимание уделяется пластической проработке форм и рисунку. Стремление познать закономерности природы приводит к изучению пропорций человеческой фигуры, анатомии. В XV веке итальянские художники решили и проблему прямолинейной перспективы, которая назрела в искусстве треченто.

В этот период сознательно и целенаправленно изучаются античное искусство, античная философия и литература. Однако влияние античности наслаивается на многовековые и прочные традиции Средневековья, на христианское искусство. Сюжеты языческие и христианские переплетаются, трансформируются, сообщая специфически сложный характер культуре Возрождения.

Хронологические рамки итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII по первую половину XVI столетия. Внутри этого периода Возрождение подразделяется на несколько этапов: вторая половина XIII—XIV в.— Проторенессанс (предвозрождение) и Треченто; XV в.—

раннее Возрождение (Кватроченто); конец XV—первая треть XVI в.—Высокий Ренессанс (реже в науке употребляется термин Чинквеченто).

Искусство Раннего Возрождения:

Архитектура - формирование типа городского дворца во Флоренции, творчество Филиппо Брунеллески, Леона Батиста Альберти, Микелоццо ди Бартоломео, Бенедетто да Майяно, Джулиано да Сангалло, Лучано да Лаурана, Пьетро Ломбардии, Моро Кодуччи;

Скульптура – конкурс 1401/02 г. на вторые северные двери флорентийского баптистерия, творчество Лоренцо Гиберти, Нанни ди Банко, Донателло, Лука делла Роббиа, Андреа делла Роббиа, Джованни делла Роббиа, Бернардо Росселлино, Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино, Бенедетто да Майяно, Антонио Поллайоло, Андреа Верроккьо

Живопись – флорентийская школа – творчество Мазаччо, Паоло Учелло, фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццолли, Андреа дель Кастаньо, Доменико Венециано, фра Филиппо Липпи, Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо;

умбрийская школа - творчество Пьеро делла Франческа, Луки Синьорелли, Мелоццо да Форли, Пьетро Перуджино, Бернардино Пинтуриккьо;

падуанская школа - творчество Андреа Мантенья;

феррарская школа - творчество Козимо Тура, Галассо Галасси, Франческо дель Коса, Эрколе да Феррара;

венецианская школа - творчество Лоренцо Венециано, Карло Кривели, Якопо Беллини, Джентиле Беллини, Витторе Карпаччо, Антонелло да Мессина, Джованни Беллини, Джамбаттиста Чима да Конельяно.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об основных особенностях культуры раннего итальянского Возрождения?
2. Охарактеризуйте итальянское искусство как классический пример искусства эпохи раннего Возрождения?
3. Определите разницу в подходах к архитектуре эпохи Возрождение и готического периода.
4. Какой эстетический образец был взят за основу в скульптуре раннего Возрождения?
5. В чем отличие флорентийской и венецианской школы живописи?

Сандро Боттичелли. Биография. Творчество. Сандро Боттичелли рожден 1 марта 1445 г., во Флоренции. Глава семьи был ремесленником, занимался кожевенным делом, дублением кожи. У него была собственная мастерская, но доход от нее был невысок. Мать Сандро – Смеральда занималась домом, воспитанием детей. В семье будущего художника помимо него было еще трое братьев. Алессандро младший. Позже один из братьев, Антонио, посвятил себя ювелирному ремеслу, открыл свою мастерскую. Двое других – Джованни, Симоне – занялись коммерцией.

Юный Сандро в возрасте 12-13 лет начал обучаться ювелирному мастерству, став подмастерье в лавке одного из своих старших братьев – Антонио. Им он пробыл недолго, но мастером ювелирного ремесла так и не стал. В начале 1460-х годов поступил в ученики Фра Филиппо Липпи. Его учеником Сандро пробыл 5 лет, после чего Липпи уехал Сполето. После смерти учителя, Боттичелли перешел учеником к другому не менее известному творцу – Андреа дель Верроккьо. Примечательно, что у этого же художника обучался Леонардо да Винчи. Мастерская Верроккьо считалась лучшей во Флоренции. Именно там Сандро научился наиболее точно передавать анатомию человеческой фигуры.

Липпи и Верроккьо были художниками Раннего Ренессанса, поэтому первые работы Боттичелли стилистикой были похожи на работы Филиппо Липпи. Но со временем у него выработался свой узнаваемый стиль, который позже признали современники.

С 1469-го Сандро Боттичелли начал работать самостоятельно, вступил в гильдию Святого Луки. После этого можно было полноценно заниматься живописью, открывать мастерскую, нанимать помощников. Свои первые картины Сандро писал дома, после же арендовал и открыл мастерскую. Уже в 1470-м он получает первый крупный заказ на написание картины “Аллегория силы”. Полотно Сандро создал для зала суда гильдии торговли – это была часть из серии фресок, объединенных одной темой.

Первая знаменитая работа под названием «Поклонение волхвов» написана художником примерно в 1470 году (по заказу Джованни Лами). Он, как оказалось позже, имел связи с правящей Флоренцией влиятельной семьей Медичи. Благодаря знакомству с ними, Боттичелли всегда был при работе. Много знатных горожан заказывали у него портреты. В 1478 году Боттичелли создал еще одну из своих знаменитых работ «Весна». На картине изображена аллегория прихода весны. Множество мифологических персонажей в цветущей роще, цвета, настроение композиции создают легкость, ритмичность в жестах, позах персонажей изображенных на холсте.

В конце 1470 годов известность Сандро Боттичелли ушла за пределы Флоренции. Так, в 1481 году, папа Сикст IV принудительно вызвал Сандро в Рим, заказав ему роспись стены капеллы. Боттичелли написал три фрески, 11 папских портретов. С 1482 по 1486 год Боттичелли работал над еще одной, позже ставшей также знаменитой, а сейчас самой узнаваемой картиной – «Рождение Венеры». Сюжет основан на древнегреческой мифологии. В основе – появление богини плотской любви, красоты Венеры (Афродиты) из пены морской. Все цвета гармонично подобраны, общая композиция передает настроение одухотворенности.

Контрольные вопросы:

1. Назовите дату рождения Сандро Боттичелли
2. Расскажите про семью Сандро Боттичелли.
3. Кто были учителями Сандро Боттичелли
4. Назовите известные живописные произведения Сандро Боттичелли

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Итальянское искусство 15-16 вв. Леонардо да Винчи: Творческая биография»

Общие сведения

Искусство эпохи высокого Возрождения. В XVI веке в Италии ренессансное искусство вступило в фазу наивысшего расцвета. Искусство Италии в эту пору сложно и противоречиво. В это время происходит высочайший взлет искусства, основанного на традициях гуманистической культуры. И в это же время возникают новые художественные явления, выражающие крушение гуманистических идеалов, породившие маньеризм, который распространяется во многих европейских странах.

Мастера Высокого Возрождения стремились достигнуть в своих произведениях гармонического синтеза наиболее прекрасных сторон действительности. Формирование искусства Высокого Возрождения началось в конце XV века во Флоренции. Первым художником Высокого Возрождения был Леонардо да Винчи - художник-ученый, живописец, пробовавший силы и в архитектуре и скульптуре, математик, естествоиспытатель, механик, изобретатель. Он был исследователем и новатором во всех начинаниях и оставил след в истории науки и техники, во многом опередив свое время. С самого начала творческой деятельности Леонардо определились основные особенности его искусства - интерес к психологическим решениям, стремление к лаконичности и обобщению, к пространственному расположению и объемности форм. Большое внимание уделял художник разработке перспективного построения и расположения фигур в пространстве. В оставленных им заметках о живописи содержится много сведений по анатомии, перспективе, взаимодействию цветов. Теоретические труды Леонардо не были опубликованы при его жизни, но многие его идеи получили известность и оказали влияние на творчество ряда художников. Другой известнейший художник Высокого Возрождения, Рафаэль, синтезировал достижения своих предшественников и создал в традициях гуманизма образ совершенного человека. В произведениях Рафаэля многое перекликается с творчеством его великих современников - Леонардо да Винчи и Микеланджело. Микеланджело в своем творчестве отразил глубокие противоречия своего времени, воплотил тревогу и предчувствие грядущих катастроф. Венецианская школа занимала в итальянском искусстве XVI в. особое место. Здесь у истоков Высокого Возрождения стоял Джорджоне. В своем творчестве он стремился к ритму и гармоническому единству, одухотворенности и психологической выразительности образов, основным мотивом его картин являлось единство человека и природы.

Продолжил дело Джорджоне Тициан, работам которого свойственно земное, жизнерадостное чувство. В его творчестве большое значение придается цвету, цветовым отношениям. Большое место в творчестве Тициана занимают портреты, в которых он стремился создать образ, соответствующий гуманистическим идеалам, раскрыть духовный облик человека. Тициан применил новые приемы живописи, оказавшие значительное влияние на развитие европейского искусства.

Собор св. Петра, в том виде, в котором мы его сейчас знаем – это результат перестроек, осуществлявшихся на протяжении долгих веков. Теперь это самый большой собор в мире. Собор стоит на месте, где по преданию был погребен апостол Петр. О месте захоронения упоминается около 200 года в письме одного римского христианского священника, Гая. Это письмо цитирует Евсевий Памфил в своей «Церковной истории»: «Я могу показать тебе победный трофей апостолов. Если ты пойдешь в Ватикан или по Остийской дороге, ты найдешь трофей тех, кто основал эту Церковь». Во второй половине II столетия над этим местом был установлен небольшой памятник, который и является центром собора.

Последующие столетия вносили свои реконструкции во все архитектурное обустройство пространства вокруг этого памятника. Когда во времена императора Константина на этом месте было решено возвести церковь, засыпали древний некрополь под памятником Петра (320 г.). Вскоре была построена базилика, которую освятил папа Сильвестр I, как считается, в 326 году.

Мы опустим рассказ о более чем тысячелетней истории перестройки церкви и перенесемся в эпоху Микеланджело, когда на этом месте был воздвигнут Собор св. Петра.

Нужно заметить, что вся история строительства собора св. Петра - это история борьбы двух архитектурных концепций - собора в виде греческого креста и храма в виде латинского креста. Греческий крест – равносторонний крест, символ Христианской Церкви. Латинский крест – в христианстве символ Христа, его страстей и искупления. В латинском кресте продольная перекладина длиннее поперечной. Пересечение двух перекладин обычно таково, что верхний конец продольной перекладины равен по длине каждому из концов, образуемых горизонтальной перекладиной, а нижний конец продольной перекладины значительно длиннее. Причем, как свидетельствует история, значимые проекты строительства собора, которое велось, к слову сказать, 160 лет, в том, что касается лежащей в его основе фигуры креста – греческого или латинского, - чередовались в шахматном порядке. И конечно, такие «качания» в самом что ни на есть принципиальном вопросе дизайна, как мы теперь сказали бы, не могли не тормозить общее строительство. Даже беглый взгляд на эти планы дает представление о том, что решение этого ключевого вопроса являлось первостепенным для всех остальных проблем, связанных с трактовкой и декором пространства. Для ясности представления о периодичности смен архитектурных решений мы помещаем в левой части полосы архитектурные планы, в основе которых греческий крест, и с правой - с латинский.

Когда в начале XVI столетия папа Юлий II (пontiфикат: 1503 - 1513) на месте старой базилики решил построить новый огромный собор, он пригласил для этой работы в качестве архитектора Браманте. Браманте начал с того, что сломал половину старой базилики (теперь мы можем судить о ней по сохранившейся фреске школы Рафаэля).

Официальная дата закладки Собора - 18 апреля 1506 года. Браманте «приступил к работе, - пишет Вазари в биографии архитектора, - с мечтой о том, чтобы новый собор по красоте, искусству, выдумке и стройности, а также по огромности, богатству и окрашенности превзошел все сооружения, воздвигнутые в этом городе могуществом государства, а также искусством и талантом стольких доблестных мастеров. С обычной быстротой он заложил фундамент и до смерти папы и своей собственной равномерно довел строительство до высоты карниза под арками всех четырех столбов и вывел самые арки с величайшей быстротой и искусством. Вывел он также и свод главной капеллы с нишей и в то же время начал строить и капеллу, именуемую капеллой французского короля».

Сорок лет спустя Микеланджело в одном из писем воздаст должное проекту Браманте (хотя к самому архитектору он питал сложные чувства): «Нельзя отрицать, что Браманте был силен в архитектуре, как никто другой со времен древних и до наших дней. Он оставил первый план Санто Пьетро, не запутанный и простой светлый и со всех сторон обособленный, так что он ничему во дворце не мешал. И почитался он вещью прекрасной, как это и сейчас всем очевидно. Поэтому всякий, кто отклонился от названного решения Браманте, как это сделал Сангалло, отклонился от истины». (На этом сейчас прервем цитирование и возвратимся к нему ниже, когда речь пойдет о проекте Сангалло).

Браманте руководил строительством Собора с 1506 до своей смерти в 1514 году. Перечисленное Вазари, хотя и кажется весьма значительным, но пропорционально собору в целом,

каков он теперь, это количественно не так много. После смерти Браманте его детище подверглось множеству перестроек.

В 1514 году руководителем строительства Собора был назначен - уже папой Львом X (пontiфикат: 1513 - 1521) - Рафаэль. С июля 1515 он становится главным архитектором собора. В этой должности он оставался пять лет, до своей смерти (1520). Несмотря на то, что Рафаэль многим был обязан Браманте и высоко ценил художественную завершенность его проекта, под натиском духовенства, желавшего видеть собор с длинным центральным нефом (форма латинского креста представлялась не столько более предпочтительной с художественной точки зрения, сколько более символически значимой с теологической), ему пришлось существенно изменить проект Браманте. Рафаэлевский план, однако, остался только на бумаге.

После смерти Рафаэля работами руководил сиенский художник и архитектор Балдассаре Перуцци. Он приехал в Рим в 1503 и в то время находился в окружении Браманте. Примечательно, что почти все сохранившиеся рисунки с ранними проектами Собора принадлежат именно Перуцци, но представляют архитектурные идеи Браманте. Став во главе работ по строительству Собора, он вернулся к разработке плана по типу греческого креста.

При папе Павле III (пontiфикат: 1534 1549) руководителем работ по строительству был назначен Антонио да Сангалло Младший. Сохранился его деревянный макет Собора (736см x 602см, и 468см в высоту; он был отреставрирован в 1994 году, но не выставлялся для широкой публики). Как и предыдущие архитекторы, Сангалло занимал этот пост до своей смерти (1546).

Здесь уместно продолжить цитирование письма Микеланджело с того места, где мы остановились: Сангалло «благодаря тому закруглению, которое делает снаружи, прежде всего, лишает план Браманте всех источников света. И не только это. Он и сам по себе не предусматривает никакого источника света. У него между верхом и низом столько темных закоулков представляющих великие удобства для бесконечного количества бесчинств, как то: для укрывательства людей, преследуемых законом, для производства фальшивых монет, для оплодотворения монахинь и других бесчинств – что по вечерам, когда церковь нужно запирать, потребовалось бы двадцать пять человек для разыскивания спрятавшихся в ней злоумышленников, да и найти их можно было бы с трудом».

В 1546 Антонио да Сангалло Младший умер. Теперь всеми работами стал руководить Микеланджело. Он всячески отказывался от этого, говоря, что архитектура не его дело (вспомните, он и живопись считал не своим делом и неохотно поначалу согласился взяться за роспись потолка Сикстинской капеллы). Вазари посвящает этой истории яркий рассказ в биографии Микеланджело. В тот год Микеланджело было 72 года. Он возглавлял работы до самой своей смерти в 1564, то есть 18 лет. Микеланджело вновь возвращается к фигуре греческого креста.

Но на Микеланджело колебания в выборе основного плана Собора не закончились. Нужно было дожидаться прихода Карло Мадерно, чтобы собор св. Петра приобрел свой окончательный архитектурный облик. В 1605 папа Павел V приказал разобрать все, что оставалось от древней базилики, снести недостроенный фасад и удлинить неф. Таким образом, в основе плана собора опять оказался латинский крест.

Теперешний фасад и портик Собора - творение Карло Мадерно. 18 ноября 1626 года папа Урбан VIII освятил собор.

Но вернемся к Микеланджело. Именно он спроектировал тот купол, который, в конце концов, увенчал Собор. Задуман купол был еще Браманте. Но к моменту его смерти закончены были только пилястры и соединяющие их арки.

Все восемнадцать лет работы Микеланджело были отданы строительству купола. В качестве модели Микеланджело остановился на куполе Флорентийского собора, сооруженном Брунеллески. При этом он укрепил колонны, считая, что они были слабы. По свидетельству Вазари, «он их частично расширил, пристроив сбоку две витые или винтовые лестницы с пологими ступеньками, по которым выючные животные доставляли материалы до самого верха, а также и люди могут подниматься по ним верхом на лошади до верхнего уровня». Это интересная деталь, хотя бы до некоторой степени проясняющая вопросы инженерного решения постройки этого уникального по своим масштабам здания.

Хотя Микеланджело и спроектировал купол, но увидеть собор завершенным ему не суждено было. Он успел возвести лишь барабан для купола. Круглый свод был закончен лишь в 1590. В венчающем купол так называемом глазе помещена надпись, прославляющая папу Сикста V, в последний год pontификата которого было завершено строительство собора св. Петра. Высота купола до верхушки креста 136,57 м, его внутренний диаметр – 42,56 м.

Контрольные вопросы:

- 1). Расскажите об основных признаках стиля Высокого Возрождения и его значении для развития итальянского и мирового искусства, ведущих художественных центрах.
- 2). Охарактеризуйте творчество ведущих мастеров Высокого Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Джорджоне, Тициан Вечеллио.
- 3). Каково значение творчества Тициана для дальнейшего развития европейской живописи?

Леонардо да Винчи: Творческая биография. Леонардо да Винчи родился 15 апреля 1452 года в селе Анкиано в 3 км от городка Винчи, который расположен в окрестностях Флоренции. Его отцом был нотариус Пьеро, матерью — крестьянка Катерина.

Первые годы Леонардо воспитывался матерью, в 3 года отец забрал его, поселив у деда Антонио да Винчи. Больше с матерью мальчик не виделся и после всю жизнь пытался воссоздать ее образ в картинах.

В 1466 году 14-летний юноша поступил подмастерьем художника в мастерскую Верроккьо. Андреа дель Верроккьо — флорентийский скульптор и живописец, яркий представитель эпохи Возрождения. Помимо да Винчи у него учились Пьетро Перуджино, Аньоло ди Поло, Лоренцо ди Креди и Сандро Боттичелли, в мастерской бывали известные мастера, например, Гирландайо.

Сама школа располагалась во Флоренции, на тот момент это был интеллектуальный центр Италии. Это позволило Леонардо изучить гуманитарные науки, черчение и химию, получить необходимые технические навыки в работе с металлом, кожей, гипсом. Занимался молодой ученик и моделированием, скульптурой и рисованием.

В возрасте 20 лет ученик получил квалификацию мастера в Гильдии Святого Луки. После в 1482 году по приглашению покровителя Лоренцо Медичи он отправился в Милан к Лодовико Сфорцо. Последнего больше интересовали приспособления для обороны и увеселений, а потому молодой мастер был зачислен к нему как инженер.

Но Леонардо работал не только над изобретениями: за 17 лет он написал несколько картин, включая «Даму с горностаем» и «Тайную вечерю».

Через 6 лет в Милане да Винчи в 1512 году переехал в Рим. В 1513—1516 годах он жил в Бельведерском дворце Папы Римского в Ватикане (сегодня это Апостольский дворец). Там он работал над картиной «Иоанн Креститель», а в декабре 1515 присутствовал на встрече Папы Льва X и французского короля Франциска I.

В 1516 году по приглашению короля Леонардо переехал в замок Кло-Люсе, расположенный неподалеку от королевского замка Амбуаз. Помимо ренты на проживание гость получил звание первого королевского художника, архитектора и инженера. В эти годы Леонардо практически не рисовал: он занимался организацией придворных празднеств и проектами канала между реками Луарой и Соной, главной лестницы замка Шамбор, планированием нового дворца в Роморантане, для которого требовалось изменить русло реки.

В 1517 году у да Винчи онемела правая рука, ему стало сложно передвигаться без помощи. Последний год он провел в постели. 23 апреля 1519 года Леонардо составил завещание, а 2 мая умер в окружении учеников в возрасте 67 лет. Прах мастера был погребен в замке Амбуаз.

Контрольные вопросы:

1. Назовите дату рождения Леонардо да Винчи
2. Расскажите про семью Леонардо да Винчи
3. Назовите учителей Леонардо да Винчи
4. Где учился Леонардо да Винчи?
5. Назовите известные живописные произведения Леонардо да Винчи

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Художественные проблемы Итальянского Возрождения: Культура и искусство. Эстетические воззрения. Творчество художников. Достижения и

**утраты в искусстве. Образы и формы. Назначение и место искусства в жизни.
Город, здания, орнамент, убранство: Аллегии и символы в искусстве.
Изобразительные мифы. Формальные средства выражения. Эпоха Возрождения
в истории искусств»
Общие сведения**

Художественные проблемы Итальянского Возрождения: Культура и искусство.

Основными чертами культуры Возрождения являются:

- антропоцентризм,
- гуманизм,
- модификация средневековой христианской традиции,
- особое отношение к античности – возрождение античных памятников искусства и античной философии,
- новое отношение к миру.

Культура итальянского Возрождения дала миру поэта Данте Алигьери (1265–1321), живописца Джотто ди Бондоне (1266–1336), поэта, гуманиста Франческо Петрарку (1304–1374), поэта, писателя, гуманиста Джованни Бокаччо (1313–1375), архитектора Филиппо Брунеллески (1377–1446), скульптора Донателло (Донатто ди Никколо ди бетто Барди) (1386–1466), живописца Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Гвиди) (1401–1428), гуманиста, писателя Лоренцо Валлу (1407–1457), гуманиста, писателя Пико делла Мирандолу (1462–1494), философа, гуманиста Марсилио Фичино (1433–1494), живописца Сандро Боттичелли (1447–1510), живописца, ученого Леонардо да Винчи (1452–1519), живописца, скульптора, архитектора Микеланджело Буонаротти (1475–1564), живописца Рафаэля Санти (1483–1520) и многих других выдающихся личностей.

Города Италии славились разнообразными ремеслами. Так, Флоренция была известна своим суконным производством. Конторы Барди, Перуцци обосновались во многих, торговавших с Флоренцией городах. Процветали во Флоренции и многие другие виды ремесленного мастерства. Ранний расцвет итальянских городов связан, однако, не только с развитием той или иной отрасли производства, но в большей мере с активным участием итальянских городов в транзитной торговле. Соперничество конкурирующих на внешнем рынке городов выступило, кстати, одной из причин печально знаменитой раздробленности средневековой Италии. Подчеркивая роль торговых операций в расцвете городов Италии, французский историк Фернан Бродель отмечал, что уже в VIII–IX вв. Средиземное море после некоторого перерыва вновь стало местом сосредоточения торговых путей. От этого почти все прибрежные жители получали выгоду.

Очевидно, что в основе развития итальянских городов лежали причины разного характера, но именно городская культура создала новых людей. Однако самоутверждение личности в эпоху Возрождения не отличалось вульгарно–материалистическим содержанием, а носило духовный характер. Решающее влияние здесь оказала христианская традиция. Время, в которое жили возрожденцы, действительно заставило их осознать свою значимость, ответственность за самих себя. Но они не перестали еще быть людьми средневековья.

Что стояло за обращением к античности? Почему так часто объектом исследования мыслителей и художников Возрождения становились учения Платона и Плотина? Почему античное (в большей мере греческое) пространственное искусство так притягивало внимание художников? Новое мироощущение человека определенный, возможно, наивный оптимизм мышления нуждались в мировоззренческой опоре, обосновании, чем и выступила классическая древность. «Самое обращение к классической древности объясняется не чем иным, как необходимостью найти опору для новых потребностей ума и новых жизненных устремлений». – писал русский историк Н.Кареев.

Художественные проблемы Итальянского Возрождения: Эстетические воззрения.

Специфической особенностью эстетики Возрождения является ее органическая связь с философией, с учением о природе и человеке, с космологическими и нравственно-

этическими концепциями. Именно поэтому эстетика Ренессанса развивалась в русле основных философских течений эпохи.

Значительный вклад в формирование гуманистической эстетики Ренессанса внесла эпикурейская философия, которая, отвергая средневековый аскетизм и дуализм, обосновывала единство духовной и телесной красоты, реабилитировала принцип наслаждения и утверждала собственно эстетические функции искусства. В XVI столетии принципы эпикурейской эстетики в Италии развивали Козимо Раймонди и Лоренцо Валла, хотя отдельные элементы эпикуреизма прочно вошли и в другие системы ренессансной философии.

Наряду с эпикуреизмом в гуманистической эстетике Возрождения определенную роль сыграл и стоицизм, возрождавший античные представления о природе и искусстве. Однако наиболее мощным философско-эстетическим течением XV века был неоплатонизм, развитый в «Академии Платона» Марсилио Фичино и его последователями. Выступая с пантеистической концепцией мира, с возрождением платоновского учения о любви и красоте, флорентийский неоплатонизм был формой преодоления средневекового теизма, формой борьбы против схоластицированного аристотелизма, наиболее популярного в средние века. Не случайно, что неоплатонизм оказал влияние не только на философскую эстетику, но и непосредственно на творчество выдающихся итальянских художников эпохи Возрождения, в том числе на Рафаэля, Боттичелли, Тициана и других. Неоплатонизм открыл перед искусством Ренессанса красоту природы как отражения духовной красоты, пробудил интерес к внутреннему миру человека как к борьбе духа и материи, раскрыл драматические коллизии духа и тела, чувства и разума. Без раскрытия этих противоречий и коллизий искусство Возрождения не могло бы достигнуть того Глубочайшего чувства внутренней гармонии, которое является одной из самых отличительных особенностей искусства этой эпохи.

Художественные проблемы Итальянского Возрождения: Творчество художников. Достижения и утраты в искусстве. Образы и формы. Назначение и место искусства в жизни. Художник начинает высоко цениться в обществе, изобразительное искусство оценивают как творчество, которое связано с реализацией духовных устремлений, творческих возможностей и определенных идей.

Первые художники эпохи Возрождения делали робкие шаги к переосмыслению художественной системы. Среди них живописцы Джотто (проповедь птицам) и Чимабуэ. В их фресках по-прежнему мы видим сильное влияние тех принципов, которые установила средневековая церковь. Человек еще статичен, нет объемного изображения. Пространство еще не имеет перспективы. Но, в то же время Джотто и Чимабуэ стремятся к тому, чтобы оживить человека, чтобы предать некую иллюзию движения, иллюзию внутреннего изменения, динамики. Они начинают вводить в картины бытовые элементы и пейзаж. Это меняет представление о мире, о картине человеческой жизни. Живопись становится более наполненной и естественной.

Затем появляются такие художники как Симоне Мартини, Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли. Они пытаются осмыслить роль художника в обществе, назначение картин. В творчестве художников появляется огромное количество светских тем. Впервые за всю средневековую эпоху мы видим на картинах реального человека, начинает развиваться портрет.

Во всех картинах Леонардо да Винчи человек представляется существом абсолютно самодостаточным, он внутренне благороден и спокоен, находится в полном равновесии с окружающей его природой. Во многих своих работах Леонардо да Винчи применяет прием, который позволяет эту гармонию наиболее отчетливо подчеркнуть. Это прием сфумато – легкая дымка, которая обволакивает фигуры, создавая плавный переход от самой фигуры к пейзажному фону.

В картинах Микеланджело множество библейских и мифологических сюжетов, подчеркивающих торжество человеческого духа. Это целый цикл сотворения мира, где показано рождение природы, сотворение живых существ и рождение человека, его развитие.

Архитектурные творения – одна из самых ярких страниц эпохи Возрождения. Итальянские архитекторы Брунеллески, Бромантэ, Микеланджело создали выдающиеся произведения. Это Собор Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции, Капелла Бранкаччи, Собор Святого Петра.

Художественные проблемы Итальянского Возрождения. Город, здания, орнамент, убранство: Аллегии и символы в искусстве.

Декорирование рустами. В памятниках раннего ренессанса кладка производилась из камней, неотесанных с лицевой стороны; самое большее — каждый камень окаймляется чисто стесанной кромкой. Здание кажется сооруженным из гигантских блоков такой крепости, которая как будто заставила отказаться от обтесывания.

Это суровое убранство обладает, однако, особой изысканностью. Чтобы усилить впечатление, рельеф рустов уменьшают с каждым этажом, а также уменьшают и высоту рядов; таким образом создается иллюзия однородной кладки, размеры которой как бы сокращаются по мере удаления от глаза. В палаццо Строцци рельеф рустов делается более плоским с каждым этажом. В палаццо Медичи слои кладки, громадные и неотесанные в первом этаже, имеют в следующем этаже уже меньшую высоту, менее рельефные русты и более гладкую поверхность.

Грандиозная по внешности кладка, представлявшая, по-видимому, пережиток этрусского вкуса, пользуется широким применением в Тоскане в течение всего XV в.: мы встречаем ее не только во флорентийских дворцах (Питти, Пацци), но также в Сиене (дворец Пикколомини), в Имоле и т. д.

Леон-Баттиста Альберти и Росселино не маскируют всех неправильностей кладки в украшенных пилястрами фасадах дворцов Ручеллаи во Флоренции и в Пиенце. В Пиенце видно, как линии постелей и даже вертикальные швы пересекают в случайном порядке поверхность пилястров. В палаццо Феррары русты отесаны наподобие граней алмаза.

Ордера. Эпоха Брунеллеско. — Ранний ренессанс особенно увлекался коринфским ордерами. Благодаря тонкости отделки, Брунеллеско придает ему изящество, неведомое античному миру.

Ордера в обработке второго поколения зодчих ренессанса. — При преемниках Брунеллеско предпочтение отдается дорическому и ионийскому ордерам. Альберти и Росселино применяют для нижних этажей дворцов Ручеллаи и в Пиенце четкий дорический ордер, а для верхних этажей ордер с капителью ионийского характера, если не во всех его деталях, то по общему типу и по пропорциям.

Ордера эпохи Браманте. К 1480 г. относится также и палаццо в Урбино, произведение Лаураны, одно из самых чудесных творений периода, предшествовавшего Браманте. Архитектура, которая временно отошла от строгих традиций первых реформаторов, в палаццо Урбино вновь находит всю чистоту своих первых проявлений. Стиль Браманте уже заметен в зародыше во дворце его родного города.

Аркады. Обычные типы. — Мы уже отмечали те основные различия, которые существуют между античной аркадой и аркадой, применявшейся в византийской архитектуре: первая опирается на импосты столбов, вторая — на самую колонну. Ранний ренессанс принимает рациональное решение аркады, опирающейся на колонны, — решение византийское, а не классическое.

Венчающая часть фасада. В средние века итальянский фасад завершался далеко выступающим свесом кровли; иногда, например в Бигалло, под этим свесом укладывался ряд обрешетин на консолях, заменявших карниз.

Окна. Наличник с фронтоном, впервые введенный Брунеллеско во флорентийском Воспитательном доме, становится обычным украшением только к XVI в., когда в

большинстве случаев треугольные фронтоны начинают чередоваться с фронтонами округленными (палаццо Фарнезе и др.).

Лестницы, камин. Лестницы. Хотя лестница раннего ренессанса ничем не отмечена снаружи, но она приобретает такое значение, какого редко достигала в средние века. Такова, например, лестница в палаццо Строцци, с прямыми маршами и широкими площадками. Винтовая лестница готической архитектуры появляется благодаря Браманте, который применил ее в Ватикане; здесь центральное ядро лестницы — ажурное, а марши ее покоятся последовательно на колоннах дорийских, ионийских и коринфских.

Камин. Камин играет значительную декоративную роль вплоть до середины XVII в. Устройство их, однако, соответствует готической традиции: колпак, поддерживаемый консолями (Венеция, Урбино, палаццо Фарнезе и Массими).

Контрольные вопросы:

1. Назовите основные черты культуры Возрождения в Италии
2. Назовите выдающихся художников Итальянского Возрождения
3. Охарактеризуйте эпикурейскую эстетику
4. Охарактеризуйте эстетику стоицизма
5. Назовите известных вам архитекторов Итальянского Возрождения
6. Охарактеризуйте элементы архитектурного декора Итальянского Возрождения

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Итальянское Возрождение: Проблемы и люди»

Общие сведения

Важнейшей характеристикой культуры итальянского Возрождения является термин гуманизм. В культуре Возрождения происходит реанимация телесной красоты и появляются философы (Казимо Раймонди, Лоренцо Валла), которые говорят о том, что жизнь дана ради удовольствия, что она прекрасна. В искусстве было очень сложно эту идею реализовать. Художникам Возрождения приходилось идти в анатомические лаборатории изучать строение человеческого тела, чтобы затем суметь воплотить красоту телесных форм в живописи и в скульптуре. Идея гуманизма является самой значительной идеей эпохи Возрождения. Сегодня под идеей гуманизма мы понимаем человеколюбие, признание прав и свобод человека, возможность на реализацию свобод человеческой личности. В эпоху Возрождения гуманизм трактовался несколько иначе. Гуманистами называли тех, кто обучался или обучал в студиях «гуманитатис» - это гуманитарные студии, в которых обучали различным гуманитарным наукам: риторике, истории, этике, эстетике. Здесь происходило формирование нового взгляда на действительность, на природу, новое отношение к истории. Через изменение отношения к гуманитарным дисциплинам происходило формирование новых принципов культуры, новых взаимоотношений человека с церковью. Гуманитарная наука эпохи Возрождения категорически отрицала схоластику, не признавала те принципы, на которых базировалась средневековая церковь.

Одним из первых гуманистов эпохи Возрождения считается Данте Алигьери. Но, по сути «Божественная комедия» Данте – продолжение средневековой традиции. Данте рассказывает о путешествии в ад, чистилище и рай. В финале путешествия человек оказывается в раю и тем самым Данте дает надежду на спасение человека, поэма становится апофеозом гуманности, апофеозом веры в человеческие возможности, в человеческое спасение в человеческую душу.

Еще одним гуманистом итальянского Возрождения является Франческа Петрарка. Петрарка – замечательный поэт, который в своих сонетах развивал тему любви, поклонение прекрасной даме. Петрарке принадлежат различные статьи и трактаты на общеполитические темы, этические темы. Петрарка занимал серьезную и пронизанную глубокой ответственностью позицию в обществе, хотел, чтобы культура изменилась, чтобы изменилось отношение к человеку в культуре. Он выдвинул лозунг, который можно в

определенной степени считать лозунгом всего итальянского Возрождения: «от познания человеческого к познанию мира».

Джованни Боккаччо – поэт, в творчестве которого мы находим не только темы любви, не только лирические мотивы, но и сатирические. Джованни Боккаччо пишет поэму «Декамерон», в которой находят отражение различные грани социальной действительности. Джованни Боккаччо подает эти грани через призму критики, а иногда и острой сатиры. Боккаччо критически оценивает христианскую церковь, существующие политические порядки и подвергает резкому неприятию многие пороки и духовные заблуждения людей своего времени.

Гуманисты эпохи Возрождения стремились освободить человека от многих мировоззренческих оков средневековья. Они старались сделать мышление человека Возрождения более свободным, более творческим. Они считали, что необходимо развивать все таланты, которые дала природа. Поэтому одной из важнейших характеристик эпохи Возрождения является универсализм.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте гуманизм Итальянского Возрождения
2. Охарактеризуйте проявление гуманизма в «Божественной комедии» Данте Алигьери
3. Охарактеризуйте особенности творчества Франческо Петрарка
4. Охарактеризуйте проявление гуманизма в «Декамероне» Джованни Боккаччо

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии»

Общие сведения

Искусство возрождения в Нидерландах. Нидерландское Возрождение в живописи начинается с «Гентского алтаря» братьев Губерта (умер в 1426 г.) и Яна (около 1390—1441) ван Эйков, законченного Яном ван Эйком в 1432 г. Гентский алтарь (Гент, церковь св. Бавона) представляет собой двухъярусный складень, на 12 досках которого (в раскрытом виде) представлено 12 сцен. Вверху изображен Христос на троне с предстоящими Марией и Иоанном, поющими и музицирующими ангелами и Адамом и Евой; внизу на пяти досках — сцена «Поклонения агнцу». В настроении поющих ангелов много истинного религиозного чувства, одухотворенности, душевного напряжения. Ван Эйки усовершенствовали масляную технику: масло давало возможность более разносторонне передать блеск, глубину, богатство предметного мира, привлекающего внимание нидерландских художников, его красочную звучность.

Из многочисленных мадонн Яна ван Эйка наиболее известна «Мадонна канцлера Роллена» (около 1435), названная так потому, что перед мадонной изображен поклоняющийся ей донатор — канцлер Роллен. За большим трехарочным проемом окна на заднем фоне ван Эйк написал тонкий городской пейзаж с рекой, мостом, уходящими вдаль холмами. С необычайной тщательностью и любовью передан узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. На этом фоне отчетливо читаются спокойные фигуры мадонны с младенцем и коленопреклоненного канцлера. В «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436) все приобретает большую массивность. Формы укрупняются, утяжеляются, усиливается статичность. Взор каноника, которого представляет Марии св. Георгий, суров, даже угрюм. Знаменательно, что нидерландский художник вводит такую бытовую деталь, как снятые очки в руке донатора, заложенный пальцем молитвенник. Но эти земные черты еще более подчеркивают его состояние самоуглубленности, внутренней непоколебимости, душевной твердости. Звучные пятна красного, синего, белого в облачениях также не столько выражают реальные цветовые соотношения, сколько передают духовную атмосферу сцены.

Ян ван Эйк много и успешно занимался портретом, всегда оставаясь достоверно точным, создавая глубоко индивидуальный образ, но не теряя за деталями общую характеристику человека как части мироздания («Человек с гвоздикой»; «Человек в тюрбане», 1433; портрет жены художника Маргариты ван Эйк, 1439). Вместо активного действия, характерного для портретов итальянского Возрождения, ван Эйк выдвигает созерцательность как качество, определяющее место человека в мире, помогающее постичь красоту его бесконечного многообразия. В двойном портрете супругов Арнольфини (1434)—Джованни Арнольфини, купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, и его жены — предметы комнаты, на фоне которой изображены модели, по

средневековой традиции наделены символическим смыслом (яблоки у окна на ларе, горящая в люстре свеча, собачка у ног — символ супружеской верности). Но помещая молодых супругов в обстановку их дома, художник получает возможность передать красоту предметного мира. Он с восхищением изображает выпуклое зеркало в деревянной раме, бронзовую люстру, красный полог похожей на дом кровати, лохматую шерсть собачонки, коричневые и зеленые, объединенные в тонкой живописной гармонии, громоздкие по моде того времени одежды стоящих перед зрителем моделей.

Искусство братьев ван Эйков, занимавших исключительное место в современной им художественной культуре, имело огромное значение для дальнейшего развития нидерландского Возрождения. В 40-е годы XV в. в нидерландском искусстве постепенно исчезает пантеистическая многокрасочность и гармоническая ясность, свойственная ван Эйку. Но человеческая душа раскрывается глубже во всех ее тайнах. Многочисленным в решении подобных проблем нидерландское искусство обязано Рогиру ван дер Вейдену (1400?—1464). В конце 40-х годов Рогир ван дер Вейден совершил поездку в Италию. Ученый и философ Николай Кузанский называл его величайшим художником, его работы высоко ценил Дюрер. «Снятие с креста» — типичное произведение Вейдена. Композиция построена по диагонали. Рисунок жесткий, фигуры представлены в резких ракурсах. Одежды то бессильно повисают, то закручены вихрем. Лица искажены горем. На всем лежит печать холодного аналитического наблюдения, почти безжалостной констатации. Такая же беспощадность, доходящая иногда до гротесковой заостренности, характерна для портретов Рогира ван дер Вейдена. Их отличает от портретов ван Эйка вневременность, выключение из среды. Экспрессивность, спиритуализм Вейдена, иногда сохранение золотых фонов в его алтарных образах позволяет некоторым исследователям говорить о нем как о мастере позднего средневековья. Но это неверно, ибо постижение им духовной сути человека было следующим шагом после искусства ван Эйков.

На вторую половину XV в. приходится творчество мастера исключительного дарования Гуго ван дер Гуса (около 1435—1482), жизнь которого в основном прошла в Генте. Центральной сценой его грандиозного по размерам и монументального по образам алтаря Портинари (по имени заказчиков) является сцена поклонения младенцу. Художник передает душевное потрясение пастухов и ангелов, выражение лиц которых говорит о том, что они как бы предугадывают истинный смысл события. Скорбным и нежным обликом Марии, почти физически ощущаемой пустотой пространства вокруг фигуры младенца и склонившейся к нему матери еще более подчеркнуто настроение необычности происходящего. На боковых створках представлены заказчики с их патронами-святыми: слева — мужская половина, написанная более плотно, статично, охарактеризованная более прямолинейно; справа — женская, изображенная на фоне обнаженных, прозрачных деревьев, в атмосфере, как бы насыщенной воздухом. Живопись Гуго ван дер Гуса оказала определенное влияние на флорентийское Кватроченто. Поздние работы Гуса все более приобретают черты дисгармонии смятения, душевного надлома, трагизма, разобщенности с миром, являясь отражением болезненного состояния самого художника («Смерть Марии»).

С городом Брюгге неразрывно связано творчество Ганса Мемлинга (1433—1494), прославившего себя лирическими образами мадонн. Мемлинг был учеником Рогира ван дер Вейдена, но в его творчестве совершенно отсутствуют жесткость письма учителя и беспощадность его характеристик. Композиции Мемлинга ясны и размеренны, образы поэтичны и мягки. Возвышенное уживается с повседневным. Одна из наиболее характерных работ Мемлинга — ковчежец св. Урсулы (около 1489 г.), в живописных образах которого как раз и уживаются созерцательность ван-эйковского толка с интересом к жизненно-естественному, что свидетельствует об усилении бюргерских тенденций в нидерландском искусстве.

Общественная жизнь Нидерландов второй половины XV — начала XVI в. была полна острых социальных противоречий и конфликтов. В этих условиях родилось сложное искусство Иеронима Босха (1450—1516), создателя мрачных мистических видений, в которых он обращается и к средневековому аллегоризму, и к живой конкретной действительности. Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы — с холодным анализом человеческих пороков и с беспощадной гротескностью в изображении людей («Корабль дураков»). В алтарном образе он может дать толкование нидерландской пословице, сравнивающей мир со стогом сена, из которого каждый урывает, сколько может схватить. В одном из самых грандиозных произведений — «Сад наслаждений» — Босх создает изобразительный образ греховной жизни людей. Фантазия Босха творит существа из соединения разных животных форм или живых форм и предметов неорганического мира, и при всем этом сохраняется острое чувство реальности, пронизанное трагическим мироощущением художника, предчувствием каких-то вселенских

катастроф. В произведениях позднего Босха («Св. Антоний») усиливается тема одиночества. Творчеством Босха кончается первый этап великого искусства Нидерландов — XV век, «пора исканий, прозрений, разочарований и блестящих находок». Рубеж между XV и XVI столетиями в искусстве Нидерландов значительно более заметен, чем, скажем, между Кватроченто и Высоким Возрождением в Италии, явившимся органичным, логическим следствием искусства предыдущей поры. Искусство Нидерландов XVI в. все более отказывается от использования средневековых традиций, на которые в большой степени опирались художники прошедшего столетия.

Вершиной нидерландского Ренессанса было, несомненно, творчество Питера Брейгеля Старшего, прозванного Мужиком (1525/30—1569). Он учился в Антверпене, который в XVI в. стал не только торговым и экономическим, но и культурным центром Нидерландов, затмив Брюгге. Брейгель ездил в Италию, был близок с самыми передовыми кругами нидерландской интеллигенции. В раннем творчестве Брейгеля заметно влияние Босха («Кухня тощих», «Кухня тучных» — в их едкой иронии, острой наблюдательности и недвусмысленности приговора). С именем Брейгеля связывается окончательное сложение пейзажа в нидерландской живописи как самостоятельного жанра. Его эволюция художника-пейзажиста (как в живописи, так и в графике) прослеживается от пейзажа-панорамы, фиксирующего мелкие подробности в стремлении показать бесконечность и грандиозность мира, к пейзажу более обобщенному, лаконичному, философскому по осмыслению. Особую славу у потомков заслужил «Зимний пейзаж» из цикла «Времена года» (другое название — «Охотники на снегу», 1565): тонким проникновением в природу, лиризмом и щемящей грустью веет от этих темно-коричневых силуэтов деревьев, фигур охотников и собак на фоне белых снегов и уходящих вдаль холмов, крохотных фигурок людей на льду и от летящей птицы, кажущейся злобещей в этой напряженной, почти осязимо звенящей тишине.

В жанровой живописи Брейгель проходит ту же эволюцию, что и в пейзажной. В «Битве Карнавала и Поста» (1559) необъятность мира он выражает через множественность людей: площадь заполнена ряжеными, гуляками, нищими, торговками. Его более поздние произведения — деревенские праздники, ярмарки, танцы — построены на строжайшем отборе главного, цельны по красочному пятну. Эти декоративные, жизнерадостные, по-народному полнокровные, заразительно-веселые композиции свидетельствуют о рождении бытового крестьянского жанра («Крестьянский танец», 1565).

В начале 60-х годов Брейгель создает ряд трагических произведений, превосходящих по силе выразительности все фантазмагии Босха. Аллегорическим языком выражал Брейгель трагизм современной жизни всей страны, в которой бесчинства испанских угнетателей достигли наивысшей точки. Он обращался к религиозным сюжетам, раскрывая в них злободневные события. Так, «Вифлеемское избиение младенцев» (1566) — это картина резни, устроенной испанцами в нидерландской деревне. Солдаты даже изображены в испанской одежде. Религиозный сюжет приобретает двойное значение и становится еще трагичнее. Одним из последних произведений Брейгеля была картина «Слепые» (1568). Пять обреченных судьбой страшных калек, не понимая, что с ними происходит, летят в овраг вслед за оступившимся вожаком. Только один из них обращен к зрителю лицом: на нас смотрят пустые глазницы, страшный оскал рта. Эти людские маски кажутся еще страшнее на фоне спокойного, безмятежного пейзажа с церковью, безлюдными холмами и зелеными деревьями. «Слепые», несомненно, имеют символическое значение. Природа вечна, как вечен мир, а путь слепых — это жизненный путь всех людей. Серо-стальной тон живописи с сиреневыми оттенками усиливает состояние безысходности. Это одно из тех произведений, в котором художник выразил и собственное трагическое мироощущение, и дух своего времени. Брейгель умер рано. Но он сумел сконцентрировать в своем искусстве достижения нидерландской живописи предшествующей поры. В последних десятилетиях XVI в. в ней не было уже ни одного художника, хоть сколько-нибудь равного этому мастеру. Героическая борьба нидерландцев за свою независимость, начавшаяся еще при жизни Брейгеля, завершилась только в следующем столетии, когда Нидерланды разделились на две части, а нидерландское искусство — соответственно на две школы: фламандскую и голландскую.

Опыт ренессансной Италии и художественные традиции Севера. Реформация и ее воздействие на искусство. Проблема "интернационального маньеризма". Периодизация искусства Северного Возрождения.

Ян ван Эйк, Роги ван дер Вейден, Хуго ван дер Гус, Ганс Мемлинг, Иероним Босх, Квентин Массейс, Ян Госсарт, Лука Лейденский, Питер Брейгель Старший.

Контрольные вопросы:

1). Какие истоки легли в основу искусства нидерландского Возрождения?

- 2). Как мировидение нидерландских мастеров отразилось в изображении природы?
- 3). Как в творчестве Босха отразилась тема морали и этики?

Искусство Возрождения во Франции. Французский Ренессанс носил характер придворной культуры. (Народный характер более всего проявился во французской ренессансной литературе, прежде всего в творчестве Франсуа Рабле, с его полнокровной образностью, типичным галльским остроумием и жизнерадостностью.)

Как и в нидерландском искусстве, реалистические тенденции наблюдаются прежде всего в миниатюре как богословских, так и светских книг. Первый крупный художник французского Возрождения—Жан Фуке (около 1420—1481), придворный живописец Карла VII и Людовика XI. И в портретах (портрет Карла VII, около 1445), и в религиозных композициях (диптих из Мелена) тщательность письма сочетается с монументальностью в трактовке образа. Эта монументальность создается чеканностью форм, замкнутостью и цельностью силуэта, статичностью позы, лаконизмом цвета. По сути, всего в два цвета — ярко-красный и синий — написана мадонна меленского диптиха (моделью для нее послужила возлюбленная Карла VII — факт, невозможный в средневековом искусстве). Та же композиционная ясность и точность рисунка, звучность цвета характерны для многочисленных миниатюр Фуке (Боккаччо. «Жизнь Ж. Фуке. Портрет Карла VII. Фрагмент, знаменитых мужчин И женщин», Париж, Лувр около 1458). Поля рукописей заполнены изображением современной Фуке толпы, пейзажами родной Турени.

С родиной Фуке — городом Туром связаны и первые этапы ренессансной пластики. Античные и ренессансные мотивы появляются в рельефах Мишеля Коломба (1430/31—1512). Его надгробия отличает мудрое принятие смерти, созвучное настроению архаических и классических античных стел (гробница герцога Франциска II Бретонского и его жены Маргариты де Фуа, 1502—1507, Нант, собор).

С начала XVI столетия Франция представляла собой самое большое абсолютистское государство Западной Европы. Центром культуры становится двор, особенно при Франциске I, знатоке искусств, покровителе Леонардо. Приглашенные сестрой короля Маргаритой Наваррской итальянские маньеристы Россо и Приматиччо явились основателями школы Фонтенбло («Фонтенбло — новый Рим»,—напишет Вазари). Замок в Фонтенбло, многочисленные замки по рекам Луаре и Шер (Блуа, Шамбор, Шенонсо), перестройка старого дворца Лувр (архитектор Пьер Леско и скульптор Жан Гужон) — первые свидетельства освобождения от готической традиции и применения ренессансных форм в архитектуре (в Лувре впервые применена античная ордерная система). И хотя замки на Луаре еще внешне похожи на средневековые своими деталями (рвы, донжоны, подъемные мосты), внутренний декор их — ренессансный, даже скорее —маньеристический. Замок же Фонтенбло с его живописью, орнаментальной лепкой, круглой скульптурой —свидетельство победы культуры итальянской по форме, античной по сюжету и чисто галльской по духу.

XVI век — время блестящего расцвета французского портрета, как живописного, так и карандашного (итальянский карандаш, сангина, акварель). В этом жанре особенно прославился живописец Жан Клуэ (около 1485/88—1541), придворный художник Франциска I, окружение которого, равно как и самого короля, он увековечил в своей портретной галерее. Небольшие по размеру, тщательно выписанные, портреты Клуэ тем не менее производят впечатление многогранных по характеристике, парадных по форме. В умении подметить самое главное в модели, не обедняя ее и сохраняя ее многосложность, еще дальше пошел его сын Франсуа Клуэ (около 1516— 1572) —самый крупный художник Франции XVI в. Краски Клуэ напоминают по своей интенсивности и чистоте драгоценные эмали (портрет Елизаветы Австрийской, около 1571). В исключительных по мастерству владения карандашом, сангиной, акварелью портретах Клуэ запечатлел весь французский двор середины XVI в. (портрет Генриха II, Марии Стюарт и др.).

Победа ренессансного мироощущения во французской пластике связывается с именем Жана Гужона (около 1510—1566/68), самое прославленное произведение которого —рельефы фонтана Невинных в Париже (архитектурная часть—Пьер Леско; 1547—1549). Легкие, стройные фигуры, складкам одежд которых вторят струи воды из кувшинов, трактованы с поразительной музыкальностью, пронизаны поэзией, чеканно-отточенны и лаконично-сдержанны по форме. Чувство меры, изящества, гармонии, тонкость вкуса отныне будут неизменно связаны с французским искусством.

В творчестве младшего современника Гужона Жермена Пилона (1535—1590) вместо образов идеально прекрасных, гармонически ясных возникают образы конкретно-жизненные, драматические, мрачно-экзальтированные (см. его надгробия). Богатство его пластического языка служит холодному

анализу, доходящему до беспощадности в характеристиках, в чем ему можно найти аналог разве только у Гольбейна. Экспрессивность драматического искусства Пилона типична для позднего Ренессанса и свидетельствует о надвигающемся конце ренессансной эпохи во Франции.

Французское Возрождение: архитектура - Отель-Бургтеруд в Руане, Отель-Клюни в Париже, замок Мельян в Бурбоне, замки Виньи, Шанбор, Пьерфон, Азе-ле-Ридо и

Шенонсо в Турени, Фонтен-Анри и Белло в Нормандии, части замков Сен-Жермен-ан-Ле и Фонтенбло, Плас Ройал, отели Лесдигьер, Майенн, Сюлли в Париже; живопись - Жан Фуке, школа Фонтенбло, Жан и Франсуа Клуэ.

Контрольные вопросы:

- 1). Какой характер носило искусство французского Возрождения?
- 2). Какие мастера формировали эстетику школы Фонтенбло?
- 3). Назовите самое известное произведение французской ренессансной пластики?

Искусство Возрождения в Англии. В Англию Возрождение пришло довольно поздно. В то время как в XV веке в Италии расцветало новое мировоззрение, англичане продолжали жить и творить по канонам Средневековья. Это связано не только с географическим положением страны, но и политико-экономической ситуацией. Несмотря на то, что английское Возрождение не было настолько мощным как на континенте, его достижения повлияли на культуру страны и мира.

Английское Возрождение — это, главным образом, словесное искусство во всех его проявлениях. В этот период творили Шекспир, Мор, Бэкон, Сидни.

В XVI веке расцветает театр, выросший на средневековых уличных представлениях.

Вершиной драматургического искусства периода Возрождения, без сомнений, стало творчество Шекспира. В его произведениях видны идеи гуманизма в соединении со средневековыми представлениями о мироустройстве.

В раннем периоде своего творческого пути Шекспир в значительной мере преуспел в написании светлых радостных комедий, а также исторических хроник. Наиболее известные плоды довольно жизнерадостного этапа творчества - романтические комедии "Сон в летнюю ночь", "Венецианский купец", "Много шума из ничего", "Как вам это понравится", "Двенадцатая ночь".

Шекспировские самоотверженно бросали вызов и вступали в борьбу с всемогущими противниками. Недостатки и роковые ошибки героев, ломающие их судьбы и судьбы их любимых, изображенных в известных на весь мир трагедиях "Гамлет", "Отелло", "Король Лир", "Макбет", даже своей гибелью отстаивали и защищали идеи гуманизма, его идеалы, утверждая веру в человека в его светлое будущее. Критики считают этот период пиковым в творчестве Шекспира.

С конца XV века Англия обращает свои взоры на Италию, в частности на ее искусство. Активно переводятся произведения итальянских философов.

Указом Генриха VIII была проведена церковная реформа. Поэтому в Англии, в этот момент, произошел разрыв и с культовым католическим искусством. В XV веке в живописи начинают активно развиваться светские темы. Ведущее место в данной отрасли занимает портрет, в частности миниатюра.

Эволюция изобразительной традиции миниатюр в Англии началась с придворного живописца нидерландца Лукаса Хоренбута. Он первый начинает менять технику выполнения портрета копируя французских мастеров.

Эволюция изобразительной традиции миниатюр в Англии началась с придворного живописца нидерландца Лукаса Хоренбута. Он первый начинает менять технику выполнения портрета копируя французских мастеров.

Джейн Пембертон — один из самых известнейших шедевров Гольбейна.

Сравнивая техники двух мастеров — Гольбейна и Хоренбута, без сомнения, перевес на стороне первого.

Еще один выдающийся живописец эпохи творил при дворе Елизаветы I. Его имя — Николас Хиллард.

У английских художников того времени прослеживается склонность к реализму, портреты приобретают индивидуальные черты.

Однако, окончательная трансформация портретной миниатюры произошла уже в XVII веке.

В английской архитектуре изменения тоже происходили довольно медленно. В XVI веке в Англию прибывают мастера из Италии. И они знакомят англичан с искусством Возрождения. Кроме того, на архитектуру оказали влияние французские и фламандские архитекторы.

Архитектура Англии приобретает свой неповторимый стиль, отличный от материковой Европы.

Еще одной особенностью архитектуры, было прекращение строительства культовых сооружений. На конфискованных у католической церкви землях свои замки строили аристократы. Возводилось небольшое количество общественных сооружений. Активно развивались только университетские ансамбли в Кембридже и Оксфорде.

В это же время в Англии рождается культ домашнего очага. Поэтому ведущим типом зданий становится загородный. С этого момента замок перестает быть оборонительным сооружением, и превращается в дом. Замки данного периода приобретают П-образную и Е-образную форму. Вход отмечается декоративным порталом, и располагается со стороны курдонера (ограниченный главным корпусом и боковыми флигелями парадный двор перед зданием). Большой холл становится основным помещением в доме. Однако это не совсем жилое помещение, а скорее в парадная приемная. Обычно, в холле располагается деревянная лестница, ведущая наверх. На втором этаже вдоль заднего фасада находятся помещения для празднеств. В доме также обязательно имеется большое количество жилых и служебных помещений. Хэтфилд хауз (1605-1612) — пример архитектуры Возрождения в Англии. В Хэтфилд хауз прослеживается влияние французской архитектуры. А большие эркеры и высокие щипцовые фронтоны отсылают нас к нидерландской архитектуре. Это сочетание характерно и для других построек периода.

Таким образом, хотя искусство эпохи Ренессанса в Англии испытывало влияние итальянских, фламандских и французских мастеров, и в конечном итоге приобрело собственную неповторимую форму.

Контрольные вопросы:

1. Назовите известного Вам поэта, творчество которого относилось к Английскому Возрождению?
2. Назовите известные Вам произведения Уильяма Шекспира?
3. Охарактеризуйте искусство Английского Возрождения
4. Охарактеризуйте живопись Английского Возрождения
5. Охарактеризуйте архитектуру Английского Возрождения

Практическое (семинарское) занятие № 7 **Тема: «Буддийские храмы XV в. в низовьях Амура»**

Общие сведения

На территории России самые древние буддийские храмы находят на Дальнем Востоке, они относятся к VII веку н. э. и связаны с государством Бохай (Цветущее), которое в 698—926 занимало часть сегодняшних Приморья и Приамурья. Бохайцы исповедовали буддизм одного из направлений Махаяны. Бохайское государство было первым государственным образованием на территории Дальнего Востока России.

Однако имеются исторические сведения о том, что первые знакомства дальневосточных народов с буддизмом в виде отдельных артефактов приходятся на период распространения этой религии в Китае и Корее, то есть на I–IV вв. Этот факт подтверждается наличием в погребениях Корсаковского могильника на реке Амур, относящихся к I–II в. н. э., статуэтки Будды и фрагментов сосудов с изображениями цветков лотоса. Конечно, это не говорит о присутствии буддизма как религиозной системы. О том, в какой форме буддизм практиковался в Приморье и Приамурье в добохайский период, практически ничего не известно.

Амурская археологическая экспедиция исследовала за последние годы два храма в с. Тыр Ульчского р-на Хабаровского края, расположенного на правом берегу Амура в 120 км от его устья почти напротив впадения в него р. Амгунь. История возведения их известна благодаря надписям на каменных стелах, стоявших на вершине Тырского утёса, которые с конца 19 века хранятся в Приморском краевом музее им. В. К. Арсеньева во Владивостоке.

Буддийский храм 1433 г. в низовьях Амура возведён на месте буддийской кумирни, построенной монголами в 1260-1320 гг, когда в Тыре находилась ставка восточного наместника монгольского императора. Остатки пяти буддийских храмов найдены на территории современного российского Приморья: четыре в Уссурийском районе и один в Хасанском. Все храмы возводились на искусственных насыпях, укрепленных каменными плитами. Крыши были двухъярусными и покрытыми черепицей. Четыре уссурийских храма находились за пределами поселений и обносились валами. Хасанский храм стоял в городе, его статус был выше, а функции - сложнее.

Государство Бохай (698–926) включало в себя территории современного Приморского края, Приамурье, Северную Корею, а так же значительную часть Северо-Восточного Китая (Маньчжурию). Главной причиной возникновения бохайского государства явилось наличие производящего хозяйства (земледелия и животноводства) у наиболее развитых мохэских племен. Однако непосредственным толчком к объединению мохэсцев в единый союз, а затем в государство, послужило военное давление со стороны соседей — сначала Когуре и тюрок, а затем китайской империи Тан. В отличие от ближайших соседей, Бохай был независимым от Китая государством, что свидетельствует об экономической и военной мощи царства.

Исследования археологов свидетельствуют о том, что в VIII веке буддизм стал доминирующей религией на территории Бохая, и произошло это при поддержке государства. В этот период здесь активно строятся буддийские храмы и монастыри. В Приморье археологами открыты остатки пяти буддийских храмов бохайского периода: в Краскинском городище Хасанского района, а также в Уссурийском районе — Копытинский, Абрикосовский, Борисовский и Корсаковский. При раскопках обнаружено много целых и фрагментированных статуэток Будды из позолоченной бронзы, камня и обожженной глины.

Контрольные вопросы:

1. Где в России нашли древние буддийские храмы?
2. Охарактеризуйте буддийский храм
3. Охарактеризуйте государство Бохай

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Древнерусское искусство 16-17 вв. Древний Обдорск и заполярные города-легенды» Общие сведения

До Октябрьской революции современная территория Ямало-Ненецкого автономного округа входила в Берёзовский и Мангазейский уезды Тобольской губернии. Берёзовский уезд включал восточный склон Полярного Урала, Нижнее Приобье, полуостров Ямал. Среди 20 уездов, на которые делилась Сибирь в XVII веке, Берёзовский и Мангазейский занимали особое положение. Вместе с Якутским уездом они образовывали северную окраину Сибири. Оба уезда отличались от прочих огромными площадями и крайней малочисленностью населения.

В конце XVI – первой половине XVII веков в заполярной Сибири создана система взаимосвязанных укрепленных поселений (Обдорск, Мангазея, Жиганск, Берёзов, Верхне-, Средне- и Нижне-Колымск). Не все из них просуществовали до наших дней и превратились в города. Сибирские заполярные города-крепости немногочисленны. Обдорск – самый древний среди них. С 1933 года именуется Салехардом. Он же, пожалуй, единственный в мире город, стоящий прямо на Полярном круге. Название Обдорск – коми-зырянское, обозначающее место близ (дор) Оби, а Салехард – ненецкое, в переводе на русский язык звучащее как селение (сале) на мысу (хард). Отсюда и старинное русское название крепости – Носовой городок. Ещё Обдорск называли Назов или Назова. (В некоторых летописных источниках встречаются эти названия). По-видимому, это искажённое звучание слова «низовой», то есть поселение в низовьях Оби.

В 1593 году казаками было построено шесть укреплений: Юильское, Берёзовское, Казымское, Сартыннинское, Кодское и Обдорское. В том же 1593 году служилые во главе с воеводой Никифором Траханиотовым срубили первые венцы Обдорской крепости. В 1595 году здесь уже стоял небольшой острог, в котором ещё долгое время не было постоянного караула и «жилецких людей». Постоянные жители появились в Обдорске только в 1635 году. Вплоть до начала XX века Обдорск оставался последним, самым северным населённым пунктом в низовьях Оби, «последним шагом русской колонизации». Дальше по Оби, вплоть до берегов Карского моря, встречались лишь редкие чумы ханты и ненцев, а позже – редкие-редкие постройки русских торговцев.

В 1730 – 1731 годах по указу Анны Иоанновны деревянные укрепления обновили. В крепости была создана «годовая обережь», то есть постоянный казачий отряд для защиты ясачных ненцев от кочевых ненцев и для предотвращения их нападения на саму крепость. Первоначально из Берёзова было выслано 50 казаков, а потом число их постоянно увеличивалось. В 1754 году оно достигало максимальной величины – 100 человек. Большого числа казаков в Обдорске никогда не было. Но вскоре была отменена «годовая обережь», и высылка казаков в Обдорскую крепость вообще прекратилась. К этому времени, надо полагать, стихли и все местные кровопролитные грабительские

столкновения между местными племенами, а также между ними и русскими. Жизнь входила в удобное для неё русло.

К середине XVIII века крепость представляла собою довольно значительное военное поселение, в котором стояли «две пушки железные со станками и колёсами». Но к концу того же века военные функции Обдорска, как уже отмечалось, заметно поубавились. Часть казаков переселилась в Берёзов, часть так и осталась жить в Обдорске.

В 1807 году по приказу Тобольского губернатора Корнилова, посетившего Обдорск, были уничтожены неоднократно до того обновляемые, но ставшие к этому времени уже совсем ветхими крепостные сооружения.

Первые укреплённые поселения русских в Сибири строились по тому же принципу, что крепости и монастыри, расставленные, как стражники, по разрозненным русским землям. Все они размещались на стратегически важных рубежах, на пересечении сухопутных дорог, на водных торговых путях, в устьях рек или в каких-либо других местах, но всегда так, чтобы местность вокруг хорошо просматривалась, чтобы противник не мог внезапно к ним подойти. Чаще всего использовались высокие места, откуда был хороший круговой обзор или, наоборот, низменные, заболоченные территории, где на большом протяжении не было оврагов, лесов или каких-либо других укрытий. Если окружением являлись вода и болото, то крепость бывала крепкая и без крепких стен, потому что её нельзя было ни осадить, ни взять приступом.

По архитектурной композиции они являлись однотипными. Традиционные приёмы возведения деревянных крепостей были чрезвычайно практичны и строго соотносились с композиционно-художественными задачами построения отдельных масс и объёмов. Переходя из века в век, они не застыли в своём развитии, а совершенствовались, сообразуясь с уровнем развития фортификации и строительного искусства России.

К общности принципов построения деревянных крепостей на всей огромной территории России – будь то Сибирь или её европейские земли – надо присовокупить и общность их военно-технического оснащения. Строителями сибирских крепостей – их стен, башен, храмов, часовен, изб и прочих, нужных для жизни построек – были русские плотники, те же потомки новгородцев, что строили на Руси «премудровершие храмы», принося радость красоты в свою повседневную жизнь. Поэтому крепости по своей архитектуре были однотипными.

На основании хотя и крайне скудных, но все-таки дошедших до наших дней изображений Обдорска, а также из рассказов очевидцев можно представить себе более поздний облик города, относящийся к XIX веку, получить хотя бы малое представление о самой древней части города – той, с которой он зарождался. Историческое место размещения Обдорской крепости – правый крутой берег Оби, место неподалеку от впадения в неё реки Полуй. Её островерхие стены, состоящие из вертикально поставленных, заострённых сверху брёвен, неправильным пятиугольником стоят на берегу, мягко повторяя линии рельефа.

На крутом берегу Полуя, над бескрайними приобскими просторами, вздымался шатёр тройной колокольни – самого высокого здания города. Ему вторили «верхи» двух деревянных церквей, одна из которых была построена в 1602 году. Она служила приходской. Другая церковь считалась походной, принадлежала местной христианской миссии, выезжавшей к стойбищам ханты и ненцев для обращения их в христианскую веру и для совершения различных церковных обрядов. Остальные постройки города – преимущественно избы, числом около полусотни, располагались рядами вдоль реки, образуя улицы. Просторные и довольно значительные по своим размерам, они придавали городу характер обстоятельный, фундаментальный, особо привлекательный на малообжитых и суровых землях Заполярья.

Внутри крепости разрешалось ставить дворы воеводам, пушкарям, стрельцам и священнослужителям. За её пределами размещался остальной неслужилый люд: торговцы, ремесленники, а в тех местах, где были пашенные земли, – крестьяне. В заполярных городах, в том числе и в Обдорске, количество русских людей, живущих за пределами городских стен, изначально было невелико. В основном здесь стояли чумы аборигенов, которые вносили особый колорит в архитектурно-пространственную картину, на фоне которой особо выделялась крепость с башнями и церковью, увенчанной устремлённым в высь неба крестом.

Все здания размещались таким образом, чтобы сохранить «прозрачность» города, чтобы одно не загораживало вид с крыльца или из окон другого. Градские законы Древней Руси – не в пример нашим современным строительным нормам и правилам, сухим и безжизненным, – учитывали не только материально-физиологическую сторону человеческой жизни, но и духовную, без которой немыслима красота бытия в любом её проявлении.

Ознакомление, хотя бы в самых общих чертах, со стоявшими некогда в Обдорске деревянными храмами уже без вопросов и сомнений позволяет реконструировать характер архитектуры деревянной церкви: стилистически однородный со всеми окружающими её объёмами и воодушевлённый подлинными образами древнерусского деревянного зодчества.

Наиболее значимыми зданиями в обдорской крепости были церковь и колокольня. Если конкретизировать представления об архитектуре древней острожной церкви, вырисовывается общая структура воссоздаваемой церкви: храм клетского типа (клеть – простой четырехугольный сруб) под высокой двускатной кровлей, к которому с запада примыкает трапезная с крыльцом, а с востока – алтарный прируб. Двускатные кровли церкви – тесовые, уложенные двумя рядами внахлест: стыки чёрного нижнего теса перекрываются верхним красным тесом. Свисающие края верхних тесин завершены усечёнными пиками, имеющими чуть плавные, вогнутые контуры, далёкие от сухой прямолинейности. Вспомним, что в эстетических религиозных учениях Востока прямая линия – путь злых духов; то же было и в эстетике Древней Руси, где избегали прямых линий, потому что их нет в природе, а стало быть, они не от Бога. Храм увенчан одной главой с крестом, установленной, как бывало в XVII – XVIII веках, на рубленом восьмерике и барабане.

Для большей торжественности и с учётом архитектуры как самой церкви, так и окружающего её пространства крыльцо церкви устраивается двухвсходным, или распашным, с лестницами с северной и южной сторон, подводящими к открытой площадке-рундуку перед главным входом. Архитектурно-художественный образ церкви дополняют традиционные детали, типичные для древнерусских деревянных храмов. Набор их невелик, и они встречаются на самых разных памятниках.

С северной стороны церкви на небольшом расстоянии от неё возвышается шатровая колокольня. Основу её составляет традиционный «восьмерик на четверике» – повсеместно встречавшийся на Руси приём построения шатровых колоколен и церквей. Верх восьмерика завершён повалом – плавным расширением сруба, благодаря которому увеличивается пространство звонницы над ним.

В срединной части Обдорской крепости на видных, как положено, местах стоят две большие бревенчатые избы: воеводский дом и приказная изба. Ближе к крепостным стенам размещены «жилецкие дома», то есть жилища для постоянного, оседлого или осадного, казачьего населения крепости. И, наконец, необходимые составные каждого древнерусского поселения – бани и амбары, причём среди них были не только придомовые, но и казённые, где хранились арсенал крепости, продовольственные запасы и прочие вещи, сопровождающие её жизнь. Остяцкое и самоедское население всей Обдорской волости, съезжавшее сюда во время ясачного сбора и ярмарок, всегда размещало свои чумы неподалёку от крепости, а особо почётным гостям, например, князьям или родовым старейшинам, предоставлялось место для установки чума внутри крепостных стен.

Благодаря развитию торговли в Обдорске увеличивалась купеческая прослойка населения. Строились богатые дома. В облике города и его планировочной структуре большое место занимали торговые здания – склады и амбары, число которых издавна в Обдорске значительно превышало число жилых построек. Они же придавали облику города особый колорит. Каждое из зданий, может быть, и не являло собой уникальное произведение архитектуры, но каждое несло свои, пусть и весьма скромные, но все-таки неповторимые черты, которые, складываясь и не противореча друг другу, формировали самобытную архитектурную среду, присущую только Обдорску.

В XIX веке Обдорск действительно являлся самым привлекательным заполярным городом России. Не очень-то справедливая ситуация сложилась в нашей исторической литературе, обошедшей Салехард должным и вполне заслуженным вниманием. Сейчас нередко первым заполярным городом Сибири называют Мангазею, возникшую, по меньшей мере, на полдесятилетия позже Обдорского (Низового) городка. По-видимому, период блистательного расцвета Мангазеи затмил неброскую жизнь маленькой Обдорской крепости. Затмил настолько, что о крепости как о первенце заполярного сибирского градостроительства невзначай забыли. Однако слава и блеск Мангазеи, как известно, были недолгими...

А у Обдорска-Салехарда многое ещё впереди... И тем большего расцвета города можно ожидать, чем основательнее его нынешняя жизнь будет связана с древней героической историей.

Не должны мы забывать и тот важнейший исторический факт, что Обдорск развивался и рос как христианское поселение и что именно на основе христианства формировалась российская государственность. Без древних символов нет и древнего города, его видовой памяти.

Башню Обдорского острога – древний символ Российского государства – на площади речного вокзала начали воссоздавать в 1994 году. Работу возглавил архитектор Александр Викторович Ополовников; бригада плотников под началом бригадира А.С. Клопова выполняла восстановительные работы. Крепостная башня названа Никольской в честь Николы Чудотворца, глубоко почитаемого и любимого северянами. В старину обычно все проезжие крепостные башни называли в честь какого-либо святого или в память о каком-то церковном событии. Тем самым они служили Святыми воротами, оберегающими поселение от нечистой силы, видимой и невидимой. Ту же охранительную функцию несли и башни монастырей, игравшие в Древней Руси роль крепостей.

В наружном киоте Обдорской башни, установленном на её западной стене, находится деревянная резная икона Николы Чудотворца, освящённая в салехардской Петропавловской церкви. Икона совсем проста по манере исполнения, без живописной прописи.

Шатёр Обдорской башни увенчан двуглавым орлом. Этим символом российской государственности обычно завершали все главные башни древнерусских крепостей. (Происхождение двуглавого орла, несомненно, восточное. Его изображения известны уже в VII – VI вв. до н. э. Как государственная эмблема двуглавый орёл появился в Древнем Риме, символизируя единение Восточной и Западной частей империи).

Раскрывая особенности архитектуры главной башни Обдорского острога, нужно отметить её традиционность, столь характерную для памятников древнерусского деревянного зодчества. Подобные крепостные башни с широкими сквозными воротами венчали входы почти всех более или менее значительных деревянных крепостей России, отличаясь лишь высотой, пропорциональным строем и отдельными деталями, не нарушающими их стилистического и конструктивного родства. Реконструкцию стен и башен Обдорского острога осуществляют в соответствии с его обликом, возникшим в 1641 году, когда была построена четырехбашенная крепость.

Если говорить о декоративном убранстве воссозданной башни, то оно предельно лаконично и состоит только из резного обрамления красного тёса шатровой кровли, выполненного в форме традиционных усечённых пик. Скромный декор будто невидим при общем восприятии памятника-монумента и прослеживается лишь при детальном его рассмотрении, а также в солнечные дни, создавая контрастные живописные тени на золотистом бревенчатом срубе. Тут мы встречаемся с удивительным свойством всех древнерусских памятников крепостного зодчества: целостность, обобщённость их композиционного построения, сконцентрированного на звучании ведущей темы, всегда соседствуют с малыми, изящно прорисованными деталями, вносящими едва уловимую мягкость в строгую монументальность архитектурного образа. Таким исстари виделся русскому человеку идеал воина – сильного и непоколебимого в ратных делах, но скромного и тонко чувствующего красоту Божьего мира.

Освоение Заполярья – чудесная история жизни русского народа. Немало о ней написано, немало подвигов воспето. Однако и до сегодняшнего дня есть в этой истории непознанная сторона – архитектура. Именно в архитектурных образах, в формах земного обустройства ясно прочитывается не только характер жизни людей, но и суть их мироощущения. Факты истории мы начинаем понимать объёмнее и глубже, обозревая места, где они совершались. При ознакомлении с постройками, бывшими некогда в этих местах или по счастливой случайности здесь сохранившимися, мы целостно познаём мир былого. Оживают события, насыщенные конкретным пространством и образами, в которых сосредоточены мысли и чувства ушедших поколений.

Контрольные вопросы:

1. Где находился город Обдорск?
2. В каком году и кем было построено укрепление в Обдорске?
3. Охарактеризуйте русское укрепленное поселение в Сибири
4. Охарактеризуйте особенности храмовой архитектуры Обдорска
5. Охарактеризуйте особенности жилой архитектуры Обдорска

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Искусство 17 века в Западной Европе»

Общие сведения

XVII век – новый этап в историческом и культурном развитии стран Западной Европы. Это время, с одной стороны, укрепления абсолютизма, с другой стороны – развитие капитализма в недрах феодального общества, первые буржуазные революции, развитие науки.

Мировоззрение Ренессанса строилось прежде всего на безграничной вере в гармонию мира, в силу и волю человека-героя, в то, что человек — мера всех вещей. Возрождение дало нам примеры объединения науки и искусства в одной творческой индивидуальности. Мировоззрение XVII столетия пронизано ощущением трагического противоречия человека и мира, в котором он занимает совсем не главное место, а растворен в его многообразии, подчинен среде, обществу, государству. Наука и искусство, углубившись, уже не идут рука об руку, никогда не объединяются в одном лице.

Основные пути развития искусства XVII в. определяют ведущие национальные школы: итальянская, испанская, фламандская, голландская и французская, — хотя несомненно ими не исчерпывается все многообразие художественной жизни Западной Европы этого столетия. Каждая из них обнаруживает значительное своеобразие, яркую национальную самобытность, обусловленные особенностями развития каждой страны, характером общественной жизни, спецификой художественных традиций.

Опираясь на достижения эпохи Возрождения, искусство XVII века сложнее, противоречивее и многообразнее, что и предопределило формирование развитой системы самостоятельных жанров в живописи. Наряду с мифологическим и религиозным жанрами самостоятельное место занимают бытовой жанр, портрет, пейзаж, натюрморт.

Разнообразные идейно-художественные искания эпохи определили сложение таких ведущих стилевых направлений как барокко, классицизм и реализм.

Преобладающим стилем XVII века становится барокко, связанный с процессом интенсивного образования абсолютистских государств.

Барокко (в пер. с итал. «багоссо» – «странный», «причудливый», «вычурный», с партуг. буквально – «жемчужина неправильной формы») – художественный стиль, зародившийся в конце XVI в Италии и распространившийся в искусстве Западной Европы до середины XVIII века.

Тесно связанное с монархией, аристократией и католической церковью, искусство барокко было призвано прославить их могущество, поразить и ослепить своим великолепием. Отсюда тяготение мастеров барокко к грандиозным размерам, сложным формам, монументальности и пафосу. Барокко формировалось как своеобразный церковный заказ – сделать из искусства роскошную раму католицизму. Пышностью и торжественностью церкви вернуть человека в церковь. (Подразумевалось, что все католики могут созерцать великолепие и упиваться мистическими зрелищами в отличие от протестантов, обреченных на скучную и сухую простоту оголенных церквей.)

В основу стиля Барокко легли религиозные идеи Контрреформации: на Тридентском Соборе было объявлено, что человек может воспринять догматы христианства только через мистическое озарение.

Барокко соединило в себе, казалось бы, несоединимые элементы. Черты мистики, фантастичности, иррациональности, повышенной экспрессии и драматической напряженности удивительно уживаются с трезвостью и рассудочностью. В религиозной тематике преобладает интерес к сюжетам чудес и мученичеств, где смогли ярко проявиться излюбленные для этого стиля гиперболичность, подчеркнутая эффектность, театральность и патетика. Последнее, впрочем, не менее характерно и для светских сюжетов. Основные черты барочных произведений – эмоциональная выразительность, насыщенность движением, сложность композиционных решений, – создавали у зрителя особый духовный настрой, способствующий единению с Богом.

При всей своей противоречивости барокко имеет вполне выраженную систему изобразительных средств, определенные специфические черты:

- Парадность и пышность, грандиозность и торжественность, нарядность и перегруженность декоративными элементами.

- Величавость, сдержанность, статичность искусства Ренессанса сменяются динамичностью. На смену ренессансному чувству меры и ясности приходит искусство, построенное на асимметрии, неожиданных сопоставлениях и контрастах. Свойственны контрасты масштабов, света и цвета, а также образов с их сложным взаимодействием идеального и конкретного, реальности и фантазии.

- Для барокко характерна живописная иллюзорность, желание обмануть глаз, выйти (например, в плафоне) из пространства изображенного в пространство реальное.

Знаменитый итальянский зодчий и скульптор Лоренцо Бернини так спроектировал лестницу в Ватиканском дворце, что она снизу кажется гораздо длиннее, чем есть на самом деле, потому что кверху она сужается, свод становится ниже, колонки меньше по размеру и промежутки между ними теснее. Когда на верхней площадке лестницы во время торжественной церемонии появлялся папа римский, его фигура благодаря ложной перспективе казалась снизу неожиданно большой и потому величественной.

- Барокко тяготеет к ансамблю и синтезу искусств, к организации пространства: городские площади, дворцы, лестницы, фонтаны, парковые террасы, партеры, бассейны, городские и загородные резиденции построены на принципе синтеза архитектуры и скульптуры, подчинения общему декоративному оформлению.

- Для архитектуры барокко характерно пространственный размах, сложная динамика объемов, наложение форм, обилие декоративных элементов и скульптурного декора, тяготение к изогнутой линии, текучей криволинейной форме (например, завитки (валюты)), использования цвета и золота, большое значение приобретает лестница.

- Барокко в живописи предпочитает линии живописное пятно, массу, светотеневые контрасты, яркий насыщенный цвет.

Парковые и дворцовые ансамбли, культовая архитектура, находящиеся в тесной зависимости от архитектуры декоративная живопись и скульптура, парадный, репрезентативный портрет становятся основными видами искусства барокко. Натюрморт и пейзаж как самостоятельные жанры, равно как и жанр анималистический, дополняют картину развития изобразительных искусств этой эпохи.

Место и время развития барокко – прежде всего те страны, где торжествовали феодальные силы и католическая церковь. Это сначала Италия, где барокко нашло ярчайшее развитие в архитектуре (барочный Рим превалирует даже над античным и над современным), затем Испания, Португалия, Фландрия, оставшаяся под владычеством Испании, несколько позже – Германия, Австрия, Англия, Скандинавия, Восточная Европа, Новый Свет. В XVIII в. барокко нашло своеобразное и блестящее развитие в России. Ни во Франции, ни в Голландии барокко не получило первенствующей роли. За исключением некоторых стран оно затухает в Европе в начале XVIII века, уступая место рококо. (Раннее барокко – 1570-1630 гг., зрелое барокко – 1630-1700, позднее барокко – первая половина XVIII века.)

Осознание несовершенства действительности, стремление противопоставить ей идеальный образ мира, соответствующий современным представлениям о разумном мироустройстве, привели к появлению второй стилиевой системы – классицизма. Стилистические принципы классицизма формировались на основе творческого истолкования традиций классического, прежде всего античного искусства, в котором его мастера видели непревзойденный образец возвышенной красоты и разумной гармонии.

Часто черты барокко и классицизма существуют не изолированно, а в взаимодействии, переплетаются в пределах одной национальной школы, а порой и в творчестве одного художника, порождая противоречия. К тому же обе эти стилиевые системы отнюдь не исчерпывают многообразия и сложности творческих устремлений эпохи. В искусстве XVII века существуют тенденции, которые не укладываются в рамки определенного стиля и проявляются отчетливо в творческой индивидуальности отдельных великих художников. Одной из таких тенденций является реалистическое отражение мира, основанное на более непосредственном контакте с жизнью, с натурой. Его проявление разнообразно как в различных национальных школах, где предпосылки для формирования барокко или классицизма оказываются более слабыми или отсутствуют вовсе (например, в буржуазной республике Голландии), так и у отдельных мастеров (Караваджо, Веласкес, Рембрандт, Хальс, Вермер Дельфтский).

В начале XVII века в искусстве Испании уже преобладают реалистические тенденции, чему способствовало распространение караваджизма и приток произведений из Италии. Однако испанская реалистическая школа развивалась в основном в рамках религиозной живописи.

Испанских художников первой половины XVII в. роднит с Караваджо и интерес к жанровой живописи, первыми образцами которой являются испанские «бодегонес» (от слова «bodegon» - трактир, харчевня, лавка) – жанр, распространенный в испанском искусстве, для которого характерно изображение сцен из жизни простого народа. Местом действий в них были нередко кухни, кабаки, трактиры, таверны.

«Золотой век» испанской живописи открывается именами таких художников, как Франсиско Рибальта, Хусепе Рибера и Франсиско Сурбаран.

Франсиско Рибальта(1551-1628) – художника валенсианской школы, его монументальные образы святых всегда строятся на знании конкретной модели, несут определенные черты портретности. Пастозное письмо, интенсивные цвета его палитры имеют много общего с письмом Караваджо, во всяком случае исходят из близких реалистических принципов («Апостол Петр», «Евангелист Лука»).

Испанский художник Хусепе Рибера (1591-1652), последователь Караваджо, разрабатывает тему страданий и мученичества, трактованные с жизненной достоверностью и драматизмом.

На ранних этапах его творчества отчетлив интерес к ярко индивидуальному, конкретному, пусть даже уродливому. В его почерке много от караваджизма: он предпочитает темный фон, насыщенные густые тона, красноватые в тенях, точную пластическую моделировку, подчеркнутую материальность формы, контрасты света и тени, сложные ракурсы фигур («Святой Себастьян», «Мученичество Святого Варфоломея»).

Его библейские и евангельские персонажи — простолюдины, но всегда полные достоинства, мужественные и гордые. Как истинный сын эпохи барокко, да еще испанец, Рибера предпочитает изображать сцены мученичеств; в них ярче предстает нравственная сила героев. Драматические сюжеты трактуются Риберой без внешних эффектов, и образы обретают истинную монументальность благодаря глубокой внутренней значимости. Это характерно даже для тех персонажей, в которых мастер подчеркивает уродливые черты. Например, в известной картине «Хромоножка» жалкий маленький калека изображен художником с большой теплотой, в нем подчеркнуты его веселость, лукавство, озорство, а точка зрения несколько снизу делает его изображение монументальным, придает ему величественность.

Расцвет творчества Риберы относится к 1630-40м годам. К этому времени несколько меняется его манера. Живопись становится светлее, колорит — тоньше, тени — прозрачнее, исчезают резкие светотеневые контрасты, все как бы наполняется воздухом. Образы, возможно, теряют свою конкретность, но становятся более обобщенно-глубокими, выразительными. В них появляется иногда, стремление к победе идеального начала, как, например, в пленительном своей чистотой и красотой образе «Св. Инессы», — юной христианки, отданной на поругание толпе, но спасенной богом, явившим одно из своих чудес.

Крупным центром художественной культуры была также Севилья. Севильской школе принадлежит творчество Франсиско Сурбарана (1598-1664), уже в 1629 г. получившего звание главного живописца Севильи. Его многочисленные циклы из жизни святых погружают в тайну мистического общения человека с Богом. Цикл из 21 картины, изображающий историю Святого Доминика, принес ему широкую известность.

Заказчиком Сурбарана была церковь, главными персонажами — монахи. Спокойные, важные, благочестивые, они представлены обычно в рост, в белых одеждах на темном фоне, в застылой, статичной позе, что сообщало им оттенок вечного, незыблемого. Это всегда национальный, полный достоинства характер («Святой Лаврентий» с символом мученичества — жаровней в руках).

Приблизительно до 1630-х годов в почерке Сурбарана сказывается влияние караваджизма: в плотности и темном цвете красок, в светотеневых контрастах. Живопись зрелого Сурбарана совершенно самостоятельна и свободна от каких-либо влияний. В ней нет ни внешних эффектов, ни экзальтации даже в сюжетах мистических. Образы полны одухотворенности, величия, ясности и простоты (например, «Молитва Святого Бонавентуры», «Посещение Святого Бонавентуры Фомой Аквинским», «Детство Марии», «Отрочество Марии»).

Лаконизм и выразительность пластических средств Сурбарана особенно прослеживается на его натюрмортах, в которых художник умеет выявить материальное совершенство, красоту формы, фактуры, цвета изображаемых им предметов. Сурбаран создает поистине монументальный образ «мертвой природы» в своих чистых по краскам и строгих по формам натюрмортах («Натюрморт с апельсинами и лимонами»).

Самый значительный художник «золотого испанского века» — Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599-1660). Как и Рибальта, Веласкес — севильянец, учился у Пачеко, мастерская которого во многом напоминала итальянскую боттегу.

В отличие от вышеперечисленных художников, изобразительные образы Веласкеса принимают не религиозно-мистический, а простонародно-бытовой оттенок. Первые самостоятельные работы мастера показывают его интерес к жанру бодегонес («Завтрак», «Водонос»). В этих работах Веласкес соединяет караваджистское «тенебрессо» с сурбарановским умением передать величие вещей и уже чисто свое, глубокое уважение к людям из народа. Интересно, что у Веласкеса, типичнейшего испанца, почти отсутствуют произведения на религиозные сюжеты, а те, которые он

избирает, трактуются им близко к бодегонес как жанровые сцены («Христос в гостях у Марии и Марфы»).

В 1623 г. Веласкес переезжает в Мадрид и становится придворным художником короля Филиппа IV. Почти 40 лет длится его служба при дворе, но она не помешала художнику отыскать свой путь в искусстве.

В конце 1620-х годов Веласкес пишет картину на мифологический сюжет «Вакх», или, как ее чаще называют, «Пьяницы», ибо Вакха окружают подвыпившие испанские бродяги. Мифологическую сцену Веласкес трактует как бодегонес. Особой идеализации нет даже в фигуре полуобнаженного Вакха. Возвышенное и низменное перемешалось здесь, как на ранних этапах античного искусства. Широкая моделировка формы, контрасты света и тени, золотистый тон — все это черты караваджизма, однако в картине есть уже нечто такое, что будет характерно только для Веласкеса. Формирование этой манеры связывают с влиянием Рубенса, который в 1628 г. приезжал в Мадрид и подружился с Веласкесом.

В 1629 г. Веласкес впервые едет в Италию, где самым большим впечатлением для него оказывается живопись венецианцев. «Кузница Вулкана» была как бы результатом изучения им классического искусства, но в толковании темы он остался верен собственным принципам, изобразив вместо античных героев вполне современных испанских крестьян, занятых кузнечным ремеслом.

В середине 30-х годов Веласкес пишет картину «Сдача Бреды», посвященную единственному победному событию в бесславной для испанцев борьбе с голландцами, — произведение уже вполне сложившегося и большого мастера. Новаторской была сама композиция батальной сцены — без аллегорических фигур и античных божеств. Новаторским было и толкование темы: побежденные голландцы, сконцентрированные в левой части картины, представлены с тем же чувством достоинства, что и победители — испанцы, более плотной массой сгруппированные в правой части композиции, на фоне рядов копий (отчего картина имеет второе название «Копья»). Лица обеих групп портретны и одновременно типичны, что усиливает значимость происходящего, превращает небольшое событие в изображение исторически важного. «Замком» композиции служат две фигуры: коменданта голландской крепости Юстина Нассауско-го и испанского полководца Спинолы. Их позы и жесты оправданы, естественны. Действующие лица размещены на фоне равнины, общо написанной линии войск и горящей крепости. Колористическое решение скупое, но необычайно богато: оно построено на немногочисленных тонах — черных, желтых, розовых и зеленых, — объединенных серым разной силы, интенсивности и оттенка, от темно-серого до жемчужного. Серебристый свет создает атмосферу раннего утра, формирует богатую световоздушную среду. Колористическое дарование Веласкеса будет по-настоящему оценено только в XIX в.

Утверждение достоинства личности — основная черта портретной живописи Веласкеса. Как придворный художник он почти сорок лет писал портреты Филиппа IV, его детей, графа Оливареса и многих других придворных. Его Филипп IV изображен то задумчивым, как на портрете 1635 г., то грустным и каким-то внутренне опустошенным. Но всегда изображение дает характеристику неоднозначную, предполагающую возможности размышления. Эта многогранность особенно видна на портрете графа Оливареса, много лет бывшего премьер-министром, ловкого царедворца и хитрого политика. Проницательный, острый взгляд и таящая коварство улыбка оказываются вполне достаточными для характеристики модели, но тысячи нюансов открываются взору зрителей при внимательном изучении портрета и дополняют, углубляют эту характеристику.

Веласкес по праву считается одним из создателей парадного, репрезентативного портрета. Изображения его монументальны, лаконичны и глубоко выразительны по средствам. Для искусства Веласкеса, для восприятия им мира и человека вообще свойственны благородство и мера. Между моделью и зрителем он всегда оставляет некую преграду. Парадные портреты художника скорее скрывают внутреннюю жизнь героя, демонстрируя аристократическую сдержанность. Но именно они позволяют во всем блеске развернуть живописное мастерство — зритель обнаруживает головокружительные заливки жидкой краски, непринужденные движения кисти, вольно переливающиеся открытые цвета, смелые опыты с цветными тенями...

Веласкес — блестящий мастер психологического портрета, с поразительной глубиной проникая во внутренний мир своих героев. Эти качества сказались и в портретах шутов, которые Веласкес писал в конце 1630х — в 1640е годы. Скорбно глядящий на зрителя Себастьян де Морра; задумавшийся над гигантским в его маленьких руках фолиантом любимый шут Филиппа IV Эль Примо; разряженный, как принц, карлик «Дон Антонио», кажущийся еще меньше рядом с большой собакой; «Идиот из Корин» (последние два портрета написаны уже в 50-е годы), — все эти

несчастные, развлекающие двор, переданы художником с большим тактом, достойными уважения и сочувствия.

Правдивость изображения и глубина проникновения в истинную сущность модели с особой силой проявились в портрете папы Иннокентия X, который Веласкес написал в Италии, куда приехал вторично в 1649 г. уже прославленным художником. Сидящий в кресле Иннокентий X остается как бы один-на-один со зрителем. Его пронизывающий взгляд холодных светлых глаз, его сжатые губы выдают характер целеустремленный, жестокий, если не беспощадный, волю непреклонную, темперамент активный, даже на восьмом десятке лет, натуру, не знающую ни в чем преград и сомнений, но безусловно незаурядную. Современники утверждали, что, увидев свой портрет, папа воскликнул: «Торро вего» («Слишком правдиво»).

Портрет демонстрирует сложнейшее искусство Веласкеса как колориста. Он написан в два цвета: белый и красный, — но красный дан во множестве оттенков, от алого до розового. Мантия, кресло, головной убор, занавес — все написано в красных тонах, но красные рефлекс есть и на белом стихаре и даже на лице и руках. Разной силы, разной светоносности красный цвет создает общий колорит, столь же праздничный, сколь и напряженный, что еще более обостряет многоплановую характеристику модели. Так на смену портрету-идеалу эпохи Высокого Возрождения барокко выдвигает портрет человека во всей сложности его бытия, со всеми темными и светлыми сторонами его существования.

Искания тона, проблема передачи света и воздуха, световоздушной среды, что будет так волновать художников XIX столетия, были главными проблемами живописи Веласкеса. Его пейзажи с виллой Медичи с их изысканной колористической гаммой, благодаря которой краски природы воспринимаются не локально, а во взаимодействии со светом, предвещают пейзажную живопись XIX в.

В последнее десятилетие жизни Веласкес создал три самых известных своих произведения. Картины поражают мастерством композиции и невиданной ранее свободой пространственного мышления и обыгрывания темы «картина в картине».

Может быть, под впечатлением тичиановской «Венеры» он написал свою «Венеру с зеркалом» — первое в испанском искусстве того времени изображение обнаженного женского тела. Венера написана со спины, ее торс как бы замыкает композицию с переднего плана, и только в зеркале, которое держит амур, отражается ее простое милое лицо. Такая замкнутая в самой себе композиция, по мнению многих исследователей, является характерной чертой искусства барокко. Множество оттенков розового и золотистого лепят объем прекрасного обнаженного тела, растворяющегося в как будто насыщенной воздухом среде.

Предметы как бы купаются в солнечном свете в другой знаменитой картине Веласкеса — «Менины» (фрейлины). «Менины», по сути, групповой портрет. Стоя у мольберта, сам художник (и это единственный достоверный автопортрет Веласкеса) пишет короля и королеву, отражение которых зрители видят в зеркале. На переднем же плане изображена инфанта Маргарита, видимо, пришедшая на сеанс для развлечения родителей, в окружении фрейлин, карлиц, придворных и собаки. В дверях покоя художник поместил фигуру канцлера. Лицо инфанты, полное выражения детской надменности, ее легкие волосы, ее тщедушное тельце, закованное в парадное платье, — все пронизано воздухом, моделировано тысячами разных цветовых оттенков, мазками разного направления, плотности, величины и формы. Композиция усложнена тем, что в ней объединены черты жанровой картины и группового портрета.

Третье из последних произведений Веласкеса — «Пряхи». Это также жанровая картина, поданная мастером монументально. На полотне изображена шпалерная мастерская, в которую пришли придворные дамы, чтобы полюбоваться на искусство прях. Они рассматривают гобелен, изображающий миф об Арахне, простой девушке, превзошедшей своим искусством Афины, которая и наказала ее за это, превратив в паука. Этот известный сюжет, изложенный Овидием в «Метаморфозах», перекликается в картине Веласкеса с реальной сценой на переднем плане, где и изображены сами пряхи — Арахны. Солнечный свет заливает весь второй план картины. Наряды дам сливаются с изображением на ковре, да и сами фигуры почти тонут, растворяются в этом золотом свете, в то время как на первом плане полутемное помещение, куда проникает свет только слева из окна. Он выхватывает головы и спины прях, колесо прялки. Веласкес воссоздает атмосферу поэзии труда, творящего искусство, и вся картина, в которой реальность каждодневного переплетена с вечностью мифа, вдруг оказывается прославлением самого искусства.

Веласкес умер неожиданно. Его влияние на все последующее искусство огромно. Как Хогарт, Рембрандт, Вермер или Хальс, Веласкес вдохновлял поколения художников, от романтиков до

Сезанна. В своих образах он поднялся до общечеловеческого, оставаясь истинным испанцем по мироощущению.

Самым крупным художником второй половины XVII столетия был младший современник Веласкеса — Бартоломео Эстебан Мурильо (1618-1682), один из основателей, а затем президент Севильской Академии художеств. Его изображения «Мадонны с младенцем», «Вознесения мадонны», «Непорочного зачатия», «Святого семейства», в которых поэтичность нередко переходит в слащавость, снискали ему европейскую славу, равно как и изображения детей улицы, мальчишек в поэтических лохмотьях («Мальчик с собакой»).

В архитектуре Испании XVII в. исконно национальные черты переплелись с элементами мавританского зодчества и с традициями народного ремесла. Если построенный во второй половине XVI в. Эскориал — дворец, полукрепость-полумонастырь, тяжеловесный памятник испанского абсолютизма, верен еще традициям итальянского Ренессанса, то произведения XVII в. полны уже духа барочной эпохи, сочетание средневековых черт с барочными. Особенно ярко новые веяния отразились в декоративном оформлении зданий — так называемый стиль «платереско» («ювелирный», «филигранный»), архитектурный стиль испанского Возрождения, возникший в конце 15 в. Основой стиля является тончайшее архитектурное узорочье, детализированное по формам и имеющее плоскостный, ковровый характер). В этом стиле строили Мартин Виллареаль, Алонсо Кано и другие.

На рубеже XVI-XVII веков ясность и ювелирная точность платереско сменились большей праздничности, нарядности и предельной насыщенностью декоративными деталями и пристрастием к обильным украшениям на фасадах. По имени архитектора Хосе Бенито Чурригера (1665 - 1725) этот стиль получил название «чурригереск». Так был построен знаменитый собор города Сантьяго де Компостела. Его архитектор, Фернандо Касас де Новоа, использовал такое обильное декоративное убранство, что башни храма кажутся скульптурными произведениями, а не архитектурными.

Скульптура пышным ковром украшает фасады и особенно порталы испанских архитектурных сооружений. Но в целом испанская пластика значительно раньше архитектуры вступает на путь самостоятельного развития. Это прежде всего деревянные культовые произведения, статуи святых, раскрашенные в естественные тона. Иногда руки и ноги таких статуй делались на шарнирах, волосы были естественными, в глаза вставлялись стекла. В статуях много от готической скульптуры не только в технике и приемах изображения, но в общем выражении, в религиозной экзальтации. Лучшие из мастеров умели, однако, избежать и ложной патетики, и откровенного натурализма, как, например, севильский скульптор Хуан Мартинес Монтаньес.

С конца XVII в. изобразительное искусство Испании переживает упадок. В XVIII в. Испания не дает ни одного сколько-нибудь значительного художника, вплоть до конца века, когда появляется Гойя и испанское искусство с его именем вновь обретает общеевропейскую известность.

Как и в Италии, господствующим направлением во Фландрии стало барокко, однако во Фландрии в большей мере, чем в Италии, в рамках барокко получают развитие реалистические черты. В искусстве отражается материальная красота природы и образ сильного, энергичного, пышущего здоровьем человека. Развитие получает бытовой жанр и натюрморт.

Центральной фигурой фламандского искусства XVII века был Питер Пауль Рубенс (1577-1640). Универсальность таланта Рубенса, его поразительная творческая продуктивность роднят его с мастерами Возрождения.

Родился в Германии в семье антверпенского адвоката Яна Рубенса, эмигрировавшего во время гражданской войны в Нидерландах в Германию. После смерти отца в 1589 мать Рубенса с детьми вернулась в Антверпен, где Рубенс получил образование: в иезуитской школе он изучал латынь и современные европейские языки, также познакомился с античной историей, позже обучался живописи — сначала у художника старонидерландской традиции, затем у мастера итальянского направления. В 1598 г. Рубенс был внесен в списки свободных мастеров гильдии св. Луки, и эту дату можно считать началом творческой самостоятельности художника.

Однако в 1600 г. он едет для дальнейшего совершенствования в Италию, прежде всего в Венецию, «на встречу» с Тицианом, Веронезе и Тинторетто, затем в Рим, где изучает Микеланджело. Он пробыл в Италии до 1608 г., с 1601 г. являясь придворным художником герцога Гонзага в Мантуе. Эти годы были периодом формирования его искусства.

Годы, проведенные в Италии, были заполнены не только работой над алтарными картинами для римских, мантуанских и генуэзских церквей, над портретами («Автопортрет с мантуанскими друзьями», ок. 1606, «Маркиза Бриджиды Спинола-Дория», 1606-07), но и изучением произведений античности, которую полюбил на всю жизнь, а также мастеров Возрождения и современных ему

болонских живописцев. Из современных художников на Рубенса наибольшее влияние имел в этот период Караваджо.

В 1608 г. Рубенс возвратился на родину, женился на девушке из богатого бюргерского семейства Изабелле Брандт и прочно обосновался в Антверпене. С этих пор ему неизменно сопутствовал успех как художнику. Он получает заказы от церкви, двора, бюргерства, ему заказывают произведения иностранные дворы.

Уже в первые годы пребывания Рубенса в Антверпене возникла его мастерская, своего рода художественная Академия, примечательная не только колоссальным числом созданных здесь полотен, призванных украсить дворцы и храмы Фландрии и других столиц Европы, но и тягой молодых талантов к совместной работе с Рубенсом. Одновременно сложилась антверпенская школа репродукционной гравюры, воспроизводившая живописные оригиналы Рубенса и его круга.

Дом Рубенса становится центром художественной жизни Фландрии, туда стекается цвет художественной и ученой интеллигенции Европы, внимания художника ищут самые привилегированные лица. Атмосферу семейной жизни Рубенс прекрасно передал в «Автопортрете с Изабеллой Брандт» (1609-1610), изобразив себя и жену под сенью цветущей жимолости, в нарядных, даже торжественных костюмах, лишенными всякой позы и нарочитости, излучающими молодое счастье.

Первой большой работой на родине были алтарные образа для знаменитого Антверпенского собора: «Воздвижение креста» (1610-1611) и «Снятие с креста» (1611-1614), в которых Рубенс создал классический тип алтарного образа XVII в. В нем сочетаются монументальность (ибо это живопись, которая должна выражать настроения большого числа людей, какие-то очень важные идеи, им понятные) и декоративность (ибо подобная картина является красочным пятном в ансамбле интерьера).

Рубенс обращался к темам Ветхого и Нового Завета, к изображению святых, к античной мифологии и историческим сюжетам, к аллегории, бытовому жанру, портрету, пейзажу. Великий живописец, он был также великим мастером рисунка (этюды с натуры, самостоятельные композиции, портреты, зарисовки; сохранилось около 300 рисунков). Искусство Рубенса, отличающееся живым и мощным ощущением натуры и неистощимой фантазией, насыщено разнообразными сюжетами, действием, обилием фигур и аксессуаров, патетическими жестами.

Искусство Рубенса — типичное выражение стиля барокко, обретающего в его произведениях свои национальные особенности. Огромное жизнеутверждающее начало, преобладание чувства над рассудочностью характерны даже для самых драматических произведений Рубенса. Свойственные немецкому и даже итальянскому барокко черты условности и внешней экзальтации и мистики, отступают у Рубенса перед могучим напором живой реальности, физической силы, страстности, иногда даже необузданности, упоением природой. Рубенс прославляет национальный тип красоты. Дева Мария, как и Магдалина, предстает светловолосой, голубоглазой фламандкой с пышными формами. Христос даже на кресте выглядит атлетом. Себастьян полон сил под градом стрел.

Картины Рубенса полны бурного движения. Обычно для усиления динамики он прибегает к определенной композиции, где преобладает диагональное направление. Так, в обоих антверпенских образах, например, диагональ образует линия креста. Это динамическое направление создается и усложненными ракурсами, позами фигур, находящихся во взаимосвязи, образующими сложную пространственную среду. Все композиции Рубенса пронизаны движением, это поистине мир, где нет покоя.

Пафос бурной космической динамики, борьбы противостоящих сил господствует в огромных декоративных полотнах: «Страшный суд», «Малый Страшный суд», «Падение грешников», «Битва амазонок» (1610-е гг., все в Старой пинакотеке, Мюнхен). Стихия первозданного хаоса подчинена безупречно организованной композиции, построенной по диагонали, эллипсу, спирали, на контрастах темных и светлых силуэтов, цветовых сочетаний и пятен, потоков света и затененных живописных масс, сложной игре ритмических созвучий. Яростная схватка людей с дикими животными воплощена в сценах охот — новом, созданном Рубенсом жанре фламандской живописи, который отличался то более условным характером («Охота на крокодила и гиппопотама», «Охота на кабана», 1615, «Охота на львов», 1615-18.), то приближением к реальности, сочетанием анималистического жанра и пейзажа («Охота на кабана», ок. 1618-20). Тема борьбы человека с силами природы присутствует уже в ранних, собственно пейзажных работах художника («Возчики камней», ок. 1620, Эрмитаж).

Рубенс понимал и любил античность, он часто претворял мифы в живописные образы. Но избирал он преимущественно те сюжеты, которые можно воплотить в динамические композиции, выразить радость бытия, пропеть гимн жизни. Под кистью Рубенса поэтизируется

чувственная стихия. («Статуя Цереры», между 1612 и 1614; «Венера и Адонис», 1615; «Союз Земли и Воды», ок. 1618, «Возвращение Дианы с охоты», ок. 1615-16, «Венера перед зеркалом», 1615-16.), сцены «Вакханалий», прославляющие жизнь природы и щедрое плодородие земли («Вакханалия», 1615-20, «Шествие Силена», 1618.).

Образы классической древности обретают земную достоверность, не заземляясь и не теряя своей возвышенности, как, например, в эрмитажном шедевре «Персей и Андромеда». Андромеда, превратившаяся в белокурую, пышущую здоровьем фламандку, полный мощи Персей, освободивший красавицу из плена дракона, крылатый его конь Пегас, амуры, венчающая героя слава — все овеяно поэзией и полно чувством ликования. Этому особенно способствует колорит картины, торжественное звучание синего, красного, желтого. Трепетный, вибрирующий мазок передает в тончайшей нюансировке розовых и перламутровых тонов всю красоту тела Андромеды. Переходы света и тени незаметны, четкие контуры отсутствуют, все предметы как бы возникают из света и воздуха. Рубенс пишет очень жидко, иногда под красками просвечивает тон грунта. Правда, для 20-х годов характерны в целом яркость колорита и многоцветность, позже Рубенс будет тяготеть к более монохромной живописи.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте итальянское искусство 17 века
2. Охарактеризуйте испанское искусство 17 века
3. Охарактеризуйте французское искусство 17 века
4. Охарактеризуйте фламандское искусство 17 века

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Портрет в творчестве Рембрандта»

Общие сведения

Искусство Голландии. 17 век. В 17 в. в Голландии после победы над Испанией католичество было запрещено, протестантизм не стремился к декоративному оформлению в храмах. Церковь, прежде являвшаяся крупнейшим заказчиком живописи, теряет эту роль, а на первый план выступает крупная и средняя буржуазия, состоятельные горожане. Отличительной чертой развития голландского искусства было значительное преобладание среди всех его видов живописи. Картины, предназначенные для украшения бюргерских домов, должны были соответствовать новым задачам. Меняются размеры, появляются новые сюжеты, происходит разделение на жанры. Профессия художника не являлась редкостной, живописцев было очень много, и они жестко конкурировали между собой. Мало кто из них мог прокормить себя живописью, многие брались за самые разные работы: Стен был трактирщиком, Хоббема — акцизным чиновником, Якоб ван Рейсдаль — врачом. Избавившись от непосредственного заказчика — католической церкви или влиятельного мецената-феодала, — художник всецело оказывался в зависимости от запросов рынка. Обращение к самым различным сторонам жизни приводило к укреплению реалистических тенденций в живописи, ведущее место в которой заняли бытовой жанр и портрет, пейзаж и натюрморт. В каждом жанре существовали свои ответвления. Так, например, среди пейзажистов были маринисты (изображавшие море), живописцы, предпочитавшие виды равнинных мест или лесные чащи, были мастера, специализировавшиеся на зимних пейзажах и на пейзажах с лунным светом: среди жанристов выделялись художники, изображавшие крестьян, бюргеров, сцены пирушек и домашнего быта, сцены охоты и рынков; были мастера церковных интерьеров и различных видов натюрмортов — «завтраков», «десертов», «лавок» и т. п. Сосредоточение каждого из художников на определенном жанре способствовало отточенности мастерства живописца. Только самые крупные из голландских художников работали в различных жанрах.

Становление реалистической голландской живописи проходило в борьбе с италянизирующим направлением и маньеризмом. Представители этих направлений каждый по-своему, но чисто внешне заимствовали приемы итальянских художников, чуждые традициям национальной живописи.

На раннем этапе становления голландской живописи, охватывающем 1609—1640 гг., реалистические тенденции ярче проявлялись в портрете и бытовом жанре. Основателем голландского реалистического портрета был Франс Хальс (ок. 1580—1666), который разрушил сложившиеся до него каноны сословного (дворянского) портрета 16 в. В портретах Хальса представлены все слои общества: бюргеры, стрелки, ремесленники, представители низов общества. Демократизм его искусства обусловлен связями с традициями эпохи нидерландской революции. Он

расширил рамки портрета введением сюжетных элементов, запечатлевая портретируемых в действии, в конкретной жизненной ситуации, акцентируя мимику, жест, позу. Он не только реформировал единичный заказной и групповой портреты, но явился создателем портрета, граничащего с бытовым жанром.

Широкую популярность снискали ему групповые портреты офицеров стрелковой рот св. Георгия (1627, Гарлем, Музей Франса Хальса) и св. Адриана (1633, там же). Красочную гамму, в которой господствуют черные костюмы и белые воротники, оживляют звучные золотисто-желтые, лиловые, голубые и розовые офицерские перевязи.

Портреты Хальса разнообразны по темам и образам. Но портретируемых объединяют общие черты: цельность натуры, жизненность. Хальс — живописец смеха, веселой, заразной улыбки. Вольнолюбивым дыханием овеян образ «Цыганки» (ок. 1630 г., Париж, Лувр). Портрет Малле Баббе (нач. 1630-х гг., Берлин — Далем, Картинная галерея), содержательницы трактира, не случайно прозванной «гарлемской ведьмой», перерастает в небольшую жанровую сцену. Позднее его реализм стал более психологически углубленным и критическим, его мастерство — более отточенным и совершенным. Изменился и колорит Хальса, обретая большую сдержанность; в преобладающей серебристо-серой, холодной тональной гамме, среди черного и белого особую звучность приобретают небольшие, точно найденные пятна розоватого или красного цвета. Высшее достижение Хальса — его последние групповые портреты регентов и регентш (попечителей) приюта для престарелых, исполненные в 1664 г. Поздние портреты Хальса стоят рядом с самыми замечательными творениями мировой портретной живописи.

Рембрант, Харменс ван Рейн (1606-1669) - величайший живописец, рисовальщик, офортист. Тяга к рисованию, проявившаяся еще с детских лет, привела его в мастерскую к местному живописцу Якобу ван Сваненбургу, который научил Рембрандта основам рисования и живописи, познакомил с историей искусств. Проучившись у него три года, Рембрандт в 1623 переезжает в Амстердам и продолжает обучение у известного живописца Питера Ластмана (1583-1633). Рембрандт учится у художников прошлого и своих современников, овладевает техникой живописи и гравюры. Он изучает искусство Италии по слепкам, гравюрам, копиям и воспринимает гуманистическое начало итальянского искусства. Большое влияние на его творчество оказало барокко, но изысканность, пышность, подчеркнутая театральность этого стиля были далеки от исканий Рембрандта. Он был поклонником творчества Караваджо.

Уже в портретах Рембрандта лейденского периода виден интерес художника к внутреннему миру человека. (Портрет старого воина, ок. 1630, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Им создаются первые сюжетные картины (Изгнание торгующих из храма, 1626, Москва, ГМИИ; Меняла, 1627, Берлин - Далем), полотна, в центре которых ученые (Беседы мудрецов, 1628, Мельбурн, Национальная галерея; Ученый за столом, 1628, Лондон, Национальная галерея; Портрет ученого, 1631, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). Тщательно изучая искусство гравюры, он создает множество рисунков, гравюр, офортов.

В конце 1631 Рембрандт, известный портретист и автор исторических полотен, переезжает в Амстердам. Одной из первых картин, написанных здесь, была картина «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632, Гаага, Маурицхейс). Во многих картинах он изображает любимую жену Саскию («Портрет улыбающейся Саскии», 1633, Дрезден, Картинная галерея; «Флора», 1634, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Свадьба Самсона», 1638, Дрезден, Государственная картинная галерея). Особенно выделяется знаменитый «Автопортрет с Саскией на коленях» (1635, Дрезден, Государственная картинная галерея). Картина наполнена жизненной силой, энергией и пронизана любовью. К этому же периоду относятся известные картины на библейскую тематику («Пир Валтасара», 1634, Лондон, Национальная галерея; «Жертвоприношение Авраама», 1635, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), пейзажи («Пейзаж с прудом и арочным мостом», 1638, Берлин - Далем; «Пейзаж с бурей», 1639, Брауншвейг, Государственный музей герцога Антона Ульриха), парадные портреты, офорты. Изучая традиционные методы письма и подходы к раскрытию тем, он в своем творчестве все более отходит от этих традиций. Вместо гладких, лессировочных мазков, которые наносятся тонкими слоями прозрачных и полупрозрачных красок поверх плотного слоя красок и создающих единую живописную поверхность холста, он пишет картины резкими, пастозными мазками, постепенно отказываясь от подробно прописанных деталей. Одна из наиболее известных картин Рембрандта этого периода — «Даная» (1636-1646, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). В начале 40-х годов создается знаменитый «Ночной дозор» (1642, Амстердам, Рейксмузеум).

50-е и 60-е годы ознаменованы созданием выдающихся произведений, а также углублением конфликта с обществом. Рембрандт почти полностью лишается заказов. В это время он пишет картины на библейские и мифологические темы: «Иосиф, обвиняемый женой Пентефрия» (1655, Вашингтон, Национальная галерея), «Христос в Эммаусе» (1648, Париж, Лувр). В центре творчества Рембрандта - человек, его внутренний мир, переживания и радости. «Портрет старушки» (1654, Москва, ГМИИ), «Портрет старика в красном» (1654, Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Титус за чтением» (ок. 1657, Вена, Музей истории искусства), «Портрет Яна Сикса» (1654, Амстердам, Собрание Сикс). К этому же типу портретов относятся и поздние автопортреты художника, поражающие многоплановостью психологических характеристик: «Автопортрет» (ок. 1652, Вена, Музей истории искусства), «Автопортрет» (1660, Париж, Лувр). Рембрандтом был создан знаменитый групповой портрет «Синдики» (1662, Амстердам, Рейксмузеум). Но вершиной всего творчества Рембрандта явилась картина «Возвращение блудного сына» (1668-1669, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Неоднократно художник обращался к этой теме (наброски и эскизы встречаются уже в 30-е годы). Это картина о страдании и великой любви.

Творческое наследие Рембрандта огромно: около 600 живописных полотен, почти 300 офортов и 1400 рисунков. Оно сказалось на творчестве его учеников, наиболее известные из которых Геррит Доу, Говарт Флинк, Самюэль ван Хоогстратен, Карель Фабрициус, Николас Мае. Оно повлияло и на развитие мирового искусства в целом, хотя было оценено по достоинству спустя многие годы.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте голландское искусство 17 в.
2. Кто был учителем Рембрандта?
3. Охарактеризуйте портретное творчество Рембрандта лейденского периода
4. В чем особенность портретов Саскии?
5. Назовите выдающиеся картины Рембрандта

5 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

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

Общие сведения

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.

Контрольные вопросы:

1. Особенности формирования живописной коллекции Русского музея 18-19 вв.
2. Назовите художников 18-19 вв., чьи произведения экспонируются в Русском музее
3. Кто автор картины «Девушка на сеннике», экспонирующейся в Русском музее?
4. Кто автор картины «Девятый вал», экспонирующейся в Русском музее?
5. Кто автор картины «Сватовство майора», экспонирующейся в Русском музее?

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Коллекция Государственного Эрмитажа 18-19 вв.»

Общие сведения

В 1754 г. императрица Елизавета Петровна утвердила проект новой резиденции, предложенный ведущим архитектором русского барокко Бартоломео Франческо Растрелли. Строительство дворца продолжалось долгих восемь лет, которые пришлось на закат царствования Елизаветы Петровны и краткое правление Петра III. Осенью 1763 г. Екатерина II, возвратившись из Москвы в Петербург после коронационных торжеств, становится полновластной хозяйкой Зимнего дворца.

Создание парадной резиденции, которая по замыслу императрицы Елизаветы Петровны должна была затмить своим великолепием дворцы европейских монархов, потребовало огромных денег и громадного числа рабочих. Около 4000 человек трудились на этой строительной площадке; здесь были собраны лучшие мастера со всей страны. Отделка парадных залов и апартаментов дворца, число которых, по свидетельству его создателя, составляло более 460, отличалась необычайной роскошью. Однако полностью воплотить свой замысел в оформлении интерьеров архитектору не удалось. Екатерина II потребовала внести изменения в первоначальный проект в соответствии с новой архитектурной модой - стилем классицизм.

Екатерина Алексеевна, урожденная принцесса София-Августа-Фредерика Ангальт-Цербская, супруга императора Петра III, пришла к власти 28 июня 1762 г., сместив с престола своего супруга с помощью преданной ей гвардии, которую возглавляли братья Орловы. В следующем 1763 г. Екатерина Алексеевна была коронована, согласно обычаю, в Успенском соборе Московского Кремля. Эпоха царствования Екатерины II была одной из самых замечательных в русской истории. Блестяще образованная и разносторонне одаренная императрица управляла страной в течение 34 лет, добившись безусловных успехов во внешней и внутренней политике и завоевав международный авторитет.

По заказу Екатерины II были построены здания Малого и Большого Эрмитажей, возведен Эрмитажный театр, и сложился тот неповторимый ансамбль дворцовых зданий, в которых ныне располагается музей "Государственный Эрмитаж". Екатерина II приобретает собрания произведений искусства, которые положили начало будущему музею "Эрмитаж", основательницей которого она считается.

В 1764-1766 гг., по желанию императрицы Екатерины II, рядом с парадной резиденцией - Зимним дворцом - архитектор Ю.М. Фельтен возвел двухэтажный корпус. Черты уходящего барокко и зарождающегося классицизма органично и естественно соединились в облике этого здания, в пластичности его архитектурных объемов и изяществе убранства фасада.

Позднее, в 1767-1769 гг., архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот построил на берегу Невы павильон для уединенного отдыха с парадным залом, несколькими гостиными и оранжереей. Здание, оформленное в стиле раннего классицизма, отличается строгими пропорциями, соразмерными архитектурным членениям Зимнего дворца. Ритм колоннады коринфского ордера, украшающей его второй ярус, выразительно подчеркивает художественное единство двух разностилевых зданий. Северный и Южный корпуса соединены расположенным на уровне второго этажа висячим садом, по сторонам которого были устроены галереи. Созданный в конце XVIII в. архитектурный ансамбль получил название Малый Эрмитаж, в соответствии с назначением Северного павильона, где Екатерина II устраивала увеселительные вечера с играми и спектаклями - "малые эрмитажи". Художественные коллекции, размещенные в продольных галереях, положили начало собраниям императорского музея.

В 1764 г. Екатерина II приобрела коллекцию, собранную берлинским купцом И.Э. Гоцковским для прусского короля Фридриха II. Иоганн Эрнст Гоцковский - крупная фигура в торговом мире, основатель шелковой фабрики и Берлинского фарфорового завода, был одним из комиссионеров прусского короля по приобретению произведений искусства. Фридрих II, обладавший к этому времени прекрасной коллекцией современной французской живописи, поручил Гоцковскому покупать для него полотна старых мастеров. Негоциант ревностно взялся за порученное ему дело и быстро составил большое собрание картин.

Однако Семилетняя война, принеся Пруссии поражение, вынудила монарха отказаться от покупки. Это поставило И.Э. Гоцковского, имевшего финансовые обязательства перед русским государством, в трудное положение. И тогда предприимчивый купец предложил России - победительнице в войне - приобрести картины в счет его долга. Екатерина II оценила возможность нанести удар самолюбию Фридриха II и представить в выгодном свете состояние русской казны, потери которой в войне были не менее прусских. Собрание отличалось неоднородным художественным уровнем, так как И.Э. Гоцковский не обладал серьезными познаниями в искусстве. Оно насчитывало 225 картин, преимущественно кисти фламандских и голландских мастеров, наряду с несколькими произведениями итальянских художников XVII в. Среди лучших в коллекции - "Портрет молодого человека с перчаткой в руке" Франса Хальса и "Гуляки" Яна Стена.

Летом 1769 г. в Петербург прибыла коллекция графа Генриха Брюля, содержащая множество гравюр и рисунков, свыше 600 картин голландской, фламандской, французской, итальянской и немецкой школ. Она была куплена у наследников графа Брюля, саксонского министра, подражавшего в собирательстве своему королю Августу III. Пользуясь услугами агентов короля и советами К.Г. фон

Хейнекена, одного из лучших специалистов своего времени в вопросах искусства, Брюль составил большое собрание, отличавшееся высоким качественным уровнем. Среди его шедевров - полотна Рембрандта "Портрет ученого" и "Портрет старика в красном", Рубенса "Персей и Андромеда", работы Пуссена "Снятие с креста" и Ватто "Затруднительное предложение", а также пейзажи кисти Рейсдала. С этой коллекцией в Эрмитаж поступила серия видов Дрездена и Пирны, исполненная по заказу графа итальянским художником Белотто. Среди итальянских картин особый интерес вызывает полотно Тьеполо "Меценат представляет Августу свободные искусства", написанное около 1745 г. для графа Альгаротти и подаренное им Брюлю. Заключенный в античном сюжете аллегорический смысл этого полотна легко прочитывается: Брюль энергично собирал картины для Августа III, способствуя процветанию искусств при саксонском дворе.

В 1771-1787 гг. по заказу императрицы Екатерины II для размещения дворцовых коллекций и библиотеки было построено здание на берегу Невы рядом с Малым Эрмитажем, которое превосходило его своими размерами и стало называться Большим Эрмитажем. Созданное архитектором Ю.М. Фельтеном трехэтажное строение органично вписалось в существовавший дворцовый ансамбль. Строгость и простота облика Большого Эрмитажа соответствовали духу классицизма XVIII в. Решение его фасада построено на сочетании ритмов горизонтальных членений и вертикалей оконных проемов.

В 1792 г. Джакомо Кваренги пристроил к Большому Эрмитажу корпус, в котором разместились Лоджии Рафаэля - близкое к оригиналу повторение

В 1772 г. в Париже состоялась покупка знаменитой картинной галереи, принадлежавшей скончавшемуся за два года до этого Антуану Кроза, барону де Тьеру. Ее создателем был дядя барона, банкир Пьер Кроза, прекрасный знаток искусства, тесно связанный с художественным миром. Переговоры с наследниками барона де Тьера, проходившие при участии Дидро, закончились покупкой собрания, ставшего одним из самых ценных приобретений за всю историю Эрмитажа. Коллекция обогатила музей такими шедеврами, как "Святое семейство" Рафаэля, "Юдифь" Джорджоне, "Даная" Тициана, "Даная" и "Святое семейство" Рембрандта, "Оплакивание Христа" Веронезе. Среди произведений Рубенса были приобретены "Вакх" и "Портрет камеристки", эскизы для оформления Люксембургского дворца в Париже. Ван Дейк был представлен 6 портретами, среди которых - автопортрет художника. Помимо картин итальянской, нидерландской, голландской и фламандской школ, коллекция Кроза включала очень много полотен французских мастеров XVII-XVIII вв.: Ленена, Пуссена, Миньяра, Ларжильера, Ватто, Ланкре, Шардена. В числе французских работ в состав собрания Эрмитажа вошли картины "Актеры французского театра" Ватто и "Прачка" Шардена.

Сэр Роберт Уолпол, премьер-министр при королях Георге I и Георге II, был известным коллекционером первой половины XVIII в. Его художественные сокровища были сосредоточены в родовом замке Хоутон-Холл. Внук коллекционера Джордж Уолпол предложил Екатерине II через русского посланника в Лондоне А.С. Мусина-Пушкина купить галерею Хоутон-Холла.

Собрание заложило основу эрмитажной коллекции итальянской живописи XVII в. С ним пришли картины Джордано "Вакх" и "Кузница вулкана", Г. Рени "Спор Отцов Церкви", С. Розы "Блудный сын" и "Демокрит и Протагор". Значительно обогатилась коллекция фламандской живописи, которая, за единичными исключениями, приобрела с этого момента свой нынешний облик. Из Хоутон-Холла поступили "Пейзаж с возчиками камней", "Пир у Симона Фарисея", эскизы маслом триумфальных арок Рубенса, многие работы Ван Дейка - "Мадонна с куропатками" и портреты лондонского периода, четыре огромные "Лавки" и "Птичий концерт" Снайдерса. В составе этого собрания Эрмитаж приобрел шедевры других школ - "Святое семейство" и "Моисей, иссекающий воду из скалы" Пуссена, "Непорочное зачатие" и "Поклонение пастухов" Мурильо, "Жертвоприношение Авраама" Рембрандта.

Коллекция графа Бодуэна была приобретена для Эрмитажа при содействии Мельхиора Гримма, комиссионера Екатерины II по художественным делам, состоявшего с ней в активной переписке в течение 20 лет. Рекомендуя коллекцию вниманию императрицы, Гримм подчеркивал, что она известна всем русским, приезжающим в Париж. Собрание, насчитывающее 119 первоклассных картин, преимущественно фламандской и голландской школ, было последним крупным пополнением Картинной галереи Эрмитажа в XVIII в. Оно включало девять картин Рембрандта, среди которых "Портрет старика", "Портрет старушки", "Портрет поэта Иеремиаса де Деккера", "Девушка, примеряющая серьги", а также полотна Ван Дейка, Остаде, Якоба ван Рейсдала и Тенирса Младшего.

Вступление русских войск в Париж в 1815 г. ознаменовалось приобретением собрания, обогатившего Эрмитаж рядом первоклассных произведений из галереи Мальмезонского дворца. Этот загородный дворец, купленный Жозефиной Богарне вскоре после ее свадьбы с Наполеоном, был любимой резиденцией императора. Там Жозефина собрала замечательную коллекцию живописи и скульптуры. Часть произведений относилась к числу трофеев Наполеона, преподнесенных им в дар супруге. После кончины владелицы дворца в 1814 г. Александр I покупает 38 картин у наследников - Гортензии и Евгения Богарне. Большая их часть происходила из знаменитой в Европе Картинной галереи в Касселе (Германия) и была захвачена французской армией в ходе военных действий. К наиболее ценным приобретениям Эрмитажа относятся "Святое семейство" Андреа дель Сарто, две одноименные картины "Снятие с креста" кисти Рембрандта и Рубенса, серия полотен Клода Лоррена, посвященная времени суток, "Бокал лимонада" Терборха, "Завтрак" "Метсю, "Ферма" Поттера. Собрание Эрмитажа обогатилось работами итальянской, голландской, фламандской школ. Большое значение для Эрмитажа имело приобретение четырех статуй Кановы: "Геба", "Парис", "Танцовщица" и "Психея и Амур".

Преемником бездетного царя считался его брат, великий князь Константин Павлович, которой отрекся в пользу брата Николая. 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади Санкт-Петербурга должна была состояться присяга новому императору Николаю Павловичу. Радикально настроенные молодые русские дворяне, ратовавшие за введение конституционного строя, попытались во время присяги поднять восстание, которое было жестоко подавлено. Это событие во многом определило жесткий характер царствования Николая I. Правящий "твердой рукой" император особое внимание уделял поддержанию государственного и личного престижа. Николай I заботился о пополнении императорского собрания художественных ценностей, а в 1852 г. им был создан Императорский музей "Эрмитаж".

В парадной части Зимнего дворца по проекту К. Росси была создана Военная галерея 1812 года - памятник воинской славы России. Галерея была разделена парными колоннами и арками на три композиционно связанные части, причем средняя выделена как преддверие к Георгиевскому залу и освещалась через застекленные проемы в расписных сводах. На стенах галереи в пять рядов были помещены 332 поясных портрета генералов - героев Отечественной войны 1812 г. Портреты были написаны английским художником Дж. Доу при участии русских живописцев А.В. Полякова и В.А. Голике. На парадных портретах изображены фельдмаршалы М.И. Кутузов и М.Б. Барклай де Толли, великий князь Константин Павлович и английский герцог Артур Веллингтон, получивший чин генерал-фельдмаршала русских войск после победы над Наполеоном при Ватерлоо в 1815 г. В торце галереи расположены конные портреты Александра I (Ф. Крюгер) и его союзников - короля Пруссии Фридриха Вильгельма III (Ф. Крюгер) и императора Австрии Франца I (П. Крафт).

На выставке, устроенной журналом "Старые годы" в 1908 г., Э. Липгарту, хранителю картинной галереи Императорского Эрмитажа, удалось открыть раннее произведение Леонардо да Винчи - картину "Мадонна с младенцем". Она принадлежала семье известного петербургского архитектора Л.Н. Бенуа и досталась по наследству его супруге М.А. Бенуа от ее отца, купца А.П. Сапожникова. В Государственном архиве Астраханской области хранится "Реестр картинам г-на Александра Петровича Сапожникова", составленный в 1827 г. В нем под первым номером записано: "Божья Матерь, держащая Предвечного Младенца на левой руке...Мастер Леонардо да Винчи...Из коллекции генерала Корсакова".

В 1912 г. Мария Александровна Бенуа решила расстаться с картиной, которая была отправлена за границу, где лондонский антиквар Дювин предложил владелице за нее 500 тысяч франков. Русская общественность, понимавшая необходимость приобретения для Эрмитажа этого шедевра, начала широкую кампанию за его покупку. М.А. Бенуа, также заинтересованная в том, чтобы произведение Леонардо осталось в России, согласилась уступить его за сравнительно скромную сумму в 150 тысяч рублей. В 1914 г. картина "Мадонна Бенуа" украсила коллекцию Эрмитажа.

В 1920-е годы шла национализация художественных памятников. В Эрмитаж поступали некоторые художественные произведения из императорских дворцов - Аничкова и Мраморного - в Петрограде, из пригородных царских резиденций - Гатчины, Петергофа, Царского Села и др. Поступали вещи из дворцов петербургской знати - Юсуповского, Строгановского, Шереметевского; из Общества поощрения художеств, из Русского археологического института в Константинополе и небольших музеев. В музей влилась не имеющая себе равных коллекция византийских и поствизантийских икон, византийских монет, древних документов, в том числе и восточных (египетские папирусы, клинописные таблички Междуречья), собранная выдающимся русским

ученым Н.П. Лихачевым. Событием для музея стала передача из Археологического общества коллекции его председателя графа А.А. Бобринского – общепризнанные шедевры средневековой мусульманской бронзы. В 1922 г. в Эрмитаж была переведена Кушелевская галерея – прекрасное собрание европейской живописи, созданное поколениями семьи Безбородко и переданное в 1862 г. по завещанию ее владельца Н.А. Безбородко в Академию художеств. Таким образом, с поступлением этой коллекции, в которой были полотна таких крупных художников, как Делакруа, Руссо, Дюпре, Диаз, Декан, Коро, Тройон и Милле, была заполнена лакуна – отсутствие европейской живописи XIX в. Постепенно в Эрмитаж перешла первоклассная коллекция европейского и восточного прикладного искусства из Училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. Из Русского музея передавались коллекции, не соответствовавшие его специализации, среди которых – комплекс находок экспедиции П.К. Козлова из мертвого города Хара-Хото. Эрмитаж становился музеем мировой культуры.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об истории Эрмитажа
2. Расскажите, как собирались коллекции Эрмитажа
3. Назовите автора картины «Актеры французского театра», экспонирующая в коллекции Эрмитажа 18 вв.
4. Назовите автора картины «Прачка», экспонирующая в коллекции Эрмитажа 18 вв.
5. Назовите автора картины «Охота на львов в Марокко», экспонирующая в коллекции Эрмитажа 19 вв.

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Западноевропейское искусство 18-19 вв. в . 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 Леонardo 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 Гюисманса «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 суеты 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. Охарактеризуйте коллекцию западноевропейского искусства 18-19 вв. в Тульском областном художественном музее
2. Назовите автора картины «В порту», экспонирующейся в зале западноевропейского искусства 18-19 вв.
3. Охарактеризуйте собрание скульптуры 19 вв.
4. Охарактеризуйте собрание предметов декоративно-прикладного искусства 18-19 вв.

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Западноевропейские и русские шпалеры в Эрмитаже: 18-19 вв.»

Общие сведения

Императорская шпалерная мануфактура была основана в молодой столице - Петербурге - в эпоху проводимых Петром I реформ, широко затронувших все стороны русской жизни. Ее создание положило начало новому для страны художественному производству, призванному обеспечить новостроящиеся дворцы шпалерами и коврами для убранства их интерьеров. Проблема обеспечения мануфактуры квалифицированными специалистами была решена традиционным для тех лет путем - приглашением иностранных мастеров. В 1716 году в Париже были заключены контракты сроком на пять лет с опытными ткачами всемирно известной Королевской гобеленовой мануфактуры, которые прибыли в Петербург вскоре, в 1717 году. Особое внимание в тех контрактах уделялось обучению мастерству шпалерного дела русских ткачей. Однако лишь один из французских специалистов - Филипп Бегабль-сын сыграл большую роль в развитии шпалерного искусства в России. И уже в 1720-е годы первыми русскими учениками был выполнен ряд работ.

Эрмитаж владеет одной из самых ранних шпалер, созданных на Петербургской мануфактуре, - "Полтавская баталия".

Баталии - новый жанр в русском светском искусстве первой четверти XVIII века, вызванный к жизни блестящими победами русской армии в Северной войне. Эта тема нашла яркое воплощение в живописи, графике и медальерном искусстве тех лет. Победа под Полтавой - решающий момент в ходе войны - особенно часто привлекала внимание художников. Не осталось в стороне и художественное ткачество.

Портрет - наисложнейший вид художественного ткачества, требующий верного рисунка, особого мастерства в подборе колеров шелка и шерсти и тонкого чувства материала, умения найти ту необходимую степень обобщения, которая скупыми средствами ткачества позволила бы создать яркий выразительный художественный образ. Всеми этими данными обладал Филипп Бегагль. Вторая работа этого талантливого мастера в собрании Эрмитажа - портрет императрицы Анны Иоанновны, при создании которого мог также быть использован живописный оригинал известного придворного живописца Л.Каравакка. Портрет имеет подпись мастера Бегагля и дату его исполнения в Петербурге в 1732 году.

Тем больший интерес представляют шпалеры Эрмитажа из серии "Страны света". Их по праву следует отнести к лучшим работам мануфактуры. Эта серия дважды повторялась на мануфактуре в 1740-х годах в технике готлисс и басслисс. В нее входили четыре ковра с аллегорическими изображениями стран света: Европы, Азии, Африки и Америки, три последние в настоящее время украшают стены Малой столовой Зимнего дворца.

Одной из лучших вещей подобного рода, ярким памятником русского художественного ткачества пополнилось в 1985 году собрание Эрмитажа. Приобретенная у парижского антиквара Ива Микаэлова шпалера "Авимелех возвращает жену Аврааму" была начата в 1737-м, а окончена в 1739 году на шпалерной мануфактуре в Петербурге. Как и большинство русских шпалер, она не имеет тканого клейма, и ее атрибуция произведена на основании сведений, содержащихся в архивных документах.

Популярны в России были французские шпалеры из серии "Истории Дианы", неоднократно повторявшиеся в Петербурге: "Диана с Юпитером", "Возвращение Дианы с охоты" и другие. Шпалера Государственного Эрмитажа "Рождение Дианы и Аполлона" также входила в эту серию. Она имеет тканое клеймо Петербургской шпалерной мануфактуры и дату "1749". В архивных документах шпалера названа - "Латона идольская богиня с двумя детьми".

Героические события Отечественной войны 1812 года нашли отклик как в изобразительном, так и в прикладном искусстве тех лет. Художником И.В.Лучаниновым в это время была написана картина "Благословение ополченца", очень популярная в свое время и неоднократно повторявшаяся в живописи, литографии и в работах мастеров прикладного искусства. Эта картина послужила основой и для создания шпалеры "Проводы ополченца", оконченной на мануфактуре в 1827 году. Как большинство работ Петербургской шпалерной мануфактуры, и эта шпалера оставалась анонимной. Лишь изучение архивных документов позволило определить дату ее исполнения и назвать имя мастера. Шпалера была выткана одним из старейших ткачей мануфактуры - Иваном Саловым, пришедшим учеником на мануфактуру в 1789 году и к началу XIX века выросшим в одного из ведущих ткачей-шпалерников.

Хронологические рамки коллекции Эрмитажа охватывают весь период деятельности мануфактуры и позволяют проследить все этапы развития шпалерного искусства в России XVIII - первой половины XIX века, рост профессионального мастерства русских ткачей, изменения характера шпалер, тесно связанного со сменой стилей в европейском искусстве.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте наследие Петербургской Императорской шпалерной мануфактуры
2. Расскажите про одну из первых шпалер «Полтавская баталия», хранящаяся в Эрмитаже
3. Кто такой Филипп Бегагль?

4. Какие французские шпалеры были популярны в России в 18 в.?

5. Кто такой Иван Салов?

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Зодчие Москвы 18-19 вв.»

Общие сведения

Василий Иванович Баженов. Хотя основные его замыслы не были осуществлены, а многие постройки до сих пор неизвестны, влияние этого зодчего на развитие архитектуры 18-го века огромно. Баженов окончил Петербургскую Академию художеств и был послан пенсионером за границу в Италию. Там он быстро приобрел известность: был избран профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий.

Однако, по возвращении на родину архитектора начали преследовать неудачи, которые были связаны с завистью академических верхов. Затем Екатерина II дважды прерывала осуществление его главных проектов. Самое замечательное детище Баженова - проект Кремлевского дворца в Москве. По идейно-образному размаху, по новизне и смелости задач этот проект не знает себе равных. Даже в модели архитектура исполнена великолепия. Грандиозные по протяженности фасады, то идущие по прямой, то прихотливо огибающие кремлевский холм, великолепные колоннады, таинственные переходы, вызывающие в памяти архитектурные фантазии 18-го века - все это поражает воображение. Проект Баженова был утвержден. В торжественной обстановке отпраздновали закладку дворца, начали подготовительные работы. Однако, вслед за тем дело замедлилось и вскоре было прекращено. Причина была в том, что поднялась Крестьянская война под предводительством Пугачева и Екатерине стало не до блистательного замысла Баженова.

Дом Пашкова. Архитектор В. Баженов.

Ворота Хлебного дома в Царицыне. Псевдоготика. Архитектор В. Баженов. Баженов создает свой вариант распространившегося на западе течения в архитектуре — псевдоготика. Псевдоготика — ложная готика. направление в архитектуре 18-19 веков, возрождавшее архитектурные формы готики. Баженов по-своему интерпретировал этот стиль, максимально приблизив его к классицизму. Примером такого стиля являются Ворота Хлебного дома в Царицыне.

Матвей Федорович Казаков. Один из основоположников классицизма в России. Учился у Ухтомского, благодаря чему стал наиболее ярким выразителем московской школы. Он построил в Москве так много зданий, что возник термин «казаковская Москва». Он построил в Московском Кремле здание Сената, огромный купол которого играет важную роль в ансамбле Красной площади. Затем он построил Колонный зал, позднее - дом Союзов. Строит множество богатых частных домов. Например, дом Барышникова. Казаковым построено старое здание Московского университета (сгорело в 1812 году, перестроено архитектором Жилярди).

Сенат. Архитектор М. Казаков. Классицизм.

М. Казаков. Колонный зал. Классицизм.

Осип Иванович Бове. Ему принадлежит ведущая роль в градостроительных мероприятиях Москвы, особенно в центральном районе города. По его проекту реконструируется Красная площадь. Бове большой мастер ампира. Принимал активное участие в восстановлении Москвы после Отечественной войны 1812 года. Он перестроил много общественных построек. Но наиболее монументальная постройка Бове — здание Большого театра. Это здание было самым крупным театральным сооружением в России и оно должно было, по мысли зодчего, служить центром обширного архитектурного ансамбля на Театральной площади. В истории дореволюционной Москвы — это первая и единственная попытка создать архитектурный ансамбль в городе. Центральная часть здания театра украшают колонны, а портик увенчивает колесница Аполлона — все это придает зданию величественность, элегантность.

О. Бове. Большой театр. Классицизм.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об архитектуре Василия Ивановича Баженова.
2. Расскажите об архитектуре Матвея Федоровича Казакова.
3. Расскажите об архитектуре Осипа Ивановича Бове.

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Французский портрет 18 в.»

Общие сведения

Искусство 18 века. Искусство Франции. История Франции в 18 веке, вплоть до революции 1789 года, характеризуется продолжением того процесса разложения абсолютной монархии, первые симптомы которого наметились уже к концу царствования Людовика XIV. В период царствования Людовика XV (1715—1774) во Франции наблюдается быстрый рост экономических и социальных противоречий, подготовивших почву для буржуазной революции. Подчинение промышленности и торговли правительственному контролю, тормозившему их дальнейшее развитие, огромные траты на содержание двора и увеселения аристократии, постоянный дефицит бюджета и все растущий государственный долг, тяжелые налоги, ложившиеся на плечи народа, нищета и бесправие масс, наконец, неудачная внешняя политика, обеспечившая торжество главной соперницы Франции — Англии, постепенно захватившей важнейшие французские колонии, — все свидетельствовало о глубоком кризисе и настоятельной необходимости преобразований. Несостоятельность абсолютистского строя вызвала растущее недовольство основной массы французского населения, входившей в так называемое третье сословие *. Руководящую роль в борьбе со «старым режимом» взяла на себя буржуазия, опиравшаяся на широкую поддержку народных масс.

В истории французской культуры период с начала царствования Людовика XV и до начала революции (1789) называют периодом Просвещения. В это время во Франции выступила плеяда уже упоминавшихся выше блестящих писателей, философов и ученых — Вольтер, Дидро, Руссо, Гельвеций, Гольбах. «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, — писали о них К. Маркс и Ф. Энгельс, — сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него».

Глубокие сдвиги в экономической и общественной жизни, в восприятии и оценке действительности нашли свое выражение и в сфере художественной культуры.

Искусство Франции 18 века представляет сложную картину взаимодействия и борьбы различных тенденций. В первые десятилетия века характер его еще в значительной мере определяется вкусами и требованиями двора и аристократии, однако эти вкусы значительно изменяются по сравнению с эпохой Людовика XIV. Расточительность, праздность, погоня за наслаждениями и дух легкомысленной фривольности, царившие при дворе во времена Людовика XV, не могли не наложить отпечатка и на искусство. В первой половине 18 века во французском искусстве формируется стиль рококо, отражающий вкусы аристократии. Гедонизм, утонченная декоративность, изящество приходят теперь на смену торжественной величавости и пышной помпезности придворного искусства второй половины 17 века. Большие декоративные работы постепенно исчезают и сменяются произведениями более камерными. В живописи и скульптуре получает преобладающее значение любовная тематика. Эти работы исполнены откровенной чувственности, нарядны, занимательны по сюжету и отличаются изысканностью форм и утонченностью цветового решения.

Однако мало-помалу придворное искусство теряет господствующее значение. Король теперь не главный, а лишь один из самых крупных заказчиков. Все большую роль в художественной жизни играют салоны частных лиц, которые становятся законодателями моды и вкусов. С возникновением академических выставок-салонов художники начинают выносить свои произведения на суд широкой публики. Искусство уже больше не подчиняется унифицирующему воздействию двора, а широко оценивается общественностью, в нем находят место новые художественные тенденции, отвечающие не только вкусам высших классов. В середине века появляются первые критические статьи и обзоры художественных выставок. Особое значение имела критическая деятельность Дидро. Его статьи, посвященные общим вопросам искусства, и критические обзоры Салонов стали выражением широкой эстетической программы просветителей. В своей борьбе за правдивое, современное, содержательное искусство- Дидро опирался на творческий опыт некоторых французских художников. Ибо уже в первой половине 18 века наряду со стилем рококо во Франции развивается реалистическое искусство, в котором нашли выражение идеалы и вкусы передовой части французского общества.

В дальнейшем в процессе активизации общественной борьбы перед искусством встали новые задачи воплощения высоких гражданственных идеалов. Современная действительность еще не явила ярких примеров проявления гражданских добродетелей и героических поступков. Их стали искать в античной эпохе. С середины 18 века во Франции, как и в других европейских странах, возрождается интерес к искусству классической древности. Открытие в 1755 году Помпеи с ее богатейшими

художественными памятниками, раскопки в Геркулануме, изучение античной архитектуры и публикации античных памятников способствуют зарождению новой волны классицизма. Большое влияние на формирование нового направления в европейском искусстве 18 века, в том числе и во Франции, оказали сочинения немецкого теоретика и историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (1717— 1768). В 1755 году вышли в свет его «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», а в 1764 году появилась его знаменитая «История искусства древности». Основная идея Винкельмана о том, что подражание античным образцам — наиболее верный путь к познанию совершеннейшей красоты, стала аксиомой для многих художников. Классицистическая эстетика того времени была во многом связана с эстетическими принципами классицизма первой половины 17 века. По мнению теоретиков классицизма, красота постигается только разумом, она является объединением отдельных элементов прекрасного, заключенных в природе. Во Франции это новое направление в искусстве было поддержано передовыми публицистами и теоретиками, выступившими против игривого, легкомысленного искусства рококо. Лишь немногие художники и теоретики понимали, что такое безоговорочное подражание античности уводило от современности, от реализма.

Изменение эстетических воззрений обусловило возникновение в искусстве Франции второй половины 18 века двух классицистических направлений: официального придворного искусства, насаждаемого Академией, пытавшейся оздоровить искусство дворянского абсолютизма (так называемый стиль Людовика XVI), и революционного классицизма Давида и Леду. В то же время во французском искусстве второй половины 18 века продолжала существовать сильная реалистическая тенденция. Она проявилась не только в творчестве таких великих мастеров, как Шарден, искусство которого сложилось еще в первой половине столетия, Латур или Гудон, но и в искусстве многих других художников этой эпохи.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте Французское искусство 18 века.
2. Охарактеризуйте творчество Ватто
3. Охарактеризуйте творчество Буше
4. Охарактеризуйте творчество Фрагонара

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Французский портрет 18 в.»

Общие сведения

В середине и второй половине 18 века поднятая идеологами французской буржуазии борьба за реализм в искусстве не могла не оказать воздействия на характер портрета. К этому времени относятся такие шедевры реалистического портрета, как автопортрет Шардена, выполненный пастелью.

Морис Кантен Латур. Крупнейшим мастером французского реалистического портрета был Морис Кантен Латур (1704—1788), запечатлевший в своих портретах целую галерею образов современников. Искусство Латура пользовалось огромным успехом во Франции, его высоко ценил Дидро за правдивость и остроту характеристик. Работы Латура разнообразны по решению. Он писал как парадные портреты, например портрет королевского секретаря Дюваля де л'Эпина (собрание Ротшильда) или маркизы Помпадур (Лувр), так и более простые, сдержанные и строгие, например портрет Руссо, портрет Сильвестра, автопортреты. Большинство работ Латура выполнено в технике пастели, получившей широкое распространение во французском искусстве 18 века. Все они отличаются естественностью композиций, исключительной тонкостью рисунка, свободой выполнения, изысканностью колорита, то более сдержанного, то более звучного, но всегда гармоничного. Острый наблюдатель натуры, тонкий знаток человеческой психологии, Латур воссоздает в них живые и яркие образы своих современников. Его портретам присуща необыкновенная острота и живость выражения, и вместе с тем они отличаются глубиной психологической и социальной характеристики. К числу интереснейших работ мастера принадлежат его многочисленные этюды, также исполненные в технике пастели. По умению уловить мгновенное выражение, взгляд, улыбку, передать настроение человека и

мимолетность чувства эти работы не имеют ничего равного в искусстве 18 века. Среди этих беглых этюдов наибольшей известностью пользуется обаятельный портрет мадмуазель Фель (Сен-Кантен, Музей).

Видным мастером портрета был и Жан Батист Перронно (1715—1783), работы которого отличаются высокими колористическими достоинствами.

Контрольные вопросы:

1. В чем особенность реалистичной портретной живописи во Франции 18 в.
2. Назовите крупнейшего мастера французского реалистического портрета
3. Охарактеризуйте портретное творчество Мориса Кантена Латура

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Европейская живопись 18-19 вв.»

Общие сведения

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Английское искусство 18 в.»

Общие сведения

Искусство Англии 18 в. Весь XVIII век в Англии связан с правлением королей Георгов, поэтому в науке существует относительно архитектуры этого времени термин «георгианский стиль». В духе Палладио в XVIII в. строятся городские особняки, обычно трехэтажные, с рустованным первым этажом, символы английской респектабельности и независимости. На смену регулярным французским паркам приходят парки английские, ландшафтные. Откликаясь на рокайльный стиль континента в первой половине XVIII в., англичане создают свой собственный вариант, особенно сказавшийся в прикладном искусстве, где замысловато переплетаются черты рококо и «китайщины» с готикой (мебель Томаса Чиппендейла, серебряная посуда и так называемый костяной фарфор Челси и Дерби)..

Следует помнить, однако, что в отличие от континентальной Европы, где классицизм второй половины XVIII в. стал новым этапом культуры, неоклассика в контексте английского искусства не выделяется, ибо античностью здесь увлекались давно. Английское Просвещение было зрелым уже к 40-м годам XVIII столетия, и на всей культуре Англии сказывались его гуманистические идеи. Но революция в Англии уже произошла, и английское Просвещение не имело того революционного духа, который характерен для Франции.

Расцвет национальной школы живописи в Англии начинается с Уильяма Хогарта (1697—1764), в лице которого английское искусство сблизилось с передовой английской литературой и театром первой половины XVIII в. В гравюрах он обращается к самым широким кругам Англии, изображая современную жизнь и делая предметом сатиры все отрицательные ее стороны: распущенность нравов, продажность суда, разложение армии и т. д. Хогарт создает целые серии живописных полотен: «История шлюхи», «История распутника», «Модный брак». Свои произведения, объединенные в повествовательные циклы, Хогарт строил как драматург, он разыгрывал действие, как искусный режиссер. Каждая из картин в сериях Хогарта самостоятельна и изображает узловой момент всей истории, но несколько деталей связывают его с предыдущими событиями и последующими. Картины Хогарта, достоверные и по сюжету, и в деталях быта, звучали морализаторски-назидательно, как воскресная проповедь.

Хогарт занимался и исторической живописью, религиозными сюжетами, но несомненно «высокая живопись» не отражала полностью представлений художника о задачах искусства и не давала реальной почвы для его практической деятельности. Истинный Хогарт — это жанровые картины и гравюры, в которых он показал социальную жизненную драму несколько прямолинейно, но без всякого иносказания, в доступной и ясной форме. В этом огромное значение Хогарта, определившее его место и роль в английском искусстве.

Хогарт был первым художником английского Просвещения и первым же живописцем-просветителем в Европе. Справедливо считается, что до Хогарта в Англии не было великой

живописи и что Хогарт стал ее первым представителем, создавшим новым пластическим языком как в живописи, так и в графике острые социальные сатиры, предвещающие рождение критического реализма XIX столетия.

Лучшие достижения английской живописи XVIII в. вне круга Хогарта лежат в области портретного жанра. Знаменательно, что этот жанр занимает одно из главных мест и в стенах Королевской Академии искусства — национальной художественной школы, открытой в 1768 г. Первым президентом Академии был Джошуа Рейнолдс (1723— 1792), живописец и теоретик, в своих знаменитых «Речах» выступавший сторонником классицистической эстетики, но в работах совсем не ограничивавший себя рамками классицизма и чутко улавливавший веяния новой эпохи. Рейнолдс много занимался исторической живописью, писал на мифологические сюжеты. «Младенец Гераклес, удушающий змею» — картина, заказанная в 80-х годах Екатериной II и прославляющая победы России,—одна из лучших в этом жанре. С появлением Рейнолдса английская живопись получила всеобщее признание. Этому способствовали и общественная просветительская деятельность художника, его занятия вопросами эстетики, теории искусства. В его мастерской, на его обедах собирался цвет лондонского общества. Это был своего рода политический и художественный салон. Но более всего в истории искусства Рейнолдс важен как портретист, и здесь мы вправе назвать его создателем национального портретного жанра, основателем английского репрезентативного портрета. Пользовавшиеся огромным успехом детские портреты. Но кого бы ни изображал художник, в его образах, особенно мужских, есть героически-возвышенное, в них подчеркнуто лучшее, на что способен человек. Художник Просвещения, Рейнолдс подчеркивал в персонаже не его сословные качества, а личностные заслуги, богатство духовного мира.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте английское искусство 18 в.
2. Назовите автора серии картин «Модный брак»
3. Назовите автора серии картины «Карьера мота»
4. В чем особенности критического реализма

Искусство Италии 18в. Искусство 18 века (по итальянски *сеттеченто*) представляло собой завершающий этап многовековой эволюции великого классического искусства Италии. Это время всевропейской популярности итальянских художников. Петербург, Мадрид, Париж, Лондон, Вена, Варшава — не было ни одной европейской столицы, куда бы не приглашали итальянских мастеров, где бы они, выполняя заказы королевских дворов и знати, не работали в качестве архитекторов и скульпторов, фрескистов или театральных декораторов, пейзажистов или портретистов.

Столь широкий резонанс итальянской художественной культуры в данный период было бы неправильно объяснять тем, что ее мастера стали на путь принципиально новых художественных открытий, как это было в эпоху Возрождения и в 17 столетии. Скорее можно сказать, что итальянские мастера подчас уступали в смысле исторической перспективности своих достижений художникам других стран, например Франции и Англии. Более того, итальянские зодчие и живописцы были теснее, нежели художники других национальных школ, связаны с характером образного мышления и языком форм мастеров предшествующего, 17 столетия. Всеевропейскому успеху итальянцев содействовал в первую очередь чрезвычайно высокий общий уровень их искусства, впитавшего многовековые плодотворные традиции великих предшествующих эпох, затем равномерно высокая развитость всех видов пластических искусств и наличие в Италии большого числа даровитых мастеров.

Наиболее ценные достижения итальянского искусства 18 в. связаны не только с архитектурой и монументально-декоративной живописью, где решающую роль сыграл такой великий мастер, как Тьеполо, но и с различными жанрами станковой живописи (прежде всего с архитектурным пейзажем), с театрально-декорационным искусством и с графикой. Помимо идейно содержательных сторон, яркого и образного отражения эпохи главные достоинства его заключались в исключительно высоком художественном качестве, виртуозном живописном мастерстве, благодаря чему престиж блестящей итальянской маэстрии оставался чрезвычайно высоким.

Одной из причин широкого распространения итальянских мастеров по странам Европы было также то, что они не могли полностью найти себе применение на родине. Истощенная войнами, Италия превратилась с конца 17 — начала 18 в. не только в политически раздробленную, но и в почти разоренную страну. Ее южная часть была подчинена испанским Бурбонам; Тосканой управляли

члены дома Габсбургов, Ломбардия находилась в руках Австрии. Феодалные порядки, господствовавшие на землях, принадлежавших духовенству и аристократии, рост цен, низкая заработная плата рабочих, занятых в мануфактурах, — все вызывало недовольство и брожение народных масс, вылившееся в неорганизованные восстания бедноты, которые не могли иметь успеха в условиях подчинения страны чужеземцам и из-за ее экономической отсталости. Свою государственную самостоятельность сохранили лишь Венецианская республика и Папская область с её столицей Римом. Именно Венеция и Рим сыграли наиболее выдающуюся роль в духовной и художественной жизни Италии 18 века.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Италии 18 в.
2. Что такое ведута?
3. В чем особенность живописи Тьеполо?

Искусство Франции первой трети 19 века. Накануне грозных событий революции и во время самой революции искусство Франции оказалось захвачено новой волной классицизма. Передовой мыслящей части Франции было вполне ясно в эти годы, что монархия Бурбонов окончательно разваливается. Новые требования жизни вызвали потребности и в новом искусстве, новом языке, в новых выразительных средствах. Увлечение античной культурой совпало с самыми насущными требованиями искусства героического, высокогражданственного, создающего образы, достойные подражания. Неоклассицизм проявил себя прежде всего в архитектуре, где художники-архитекторы, воплощая мечту о гармоничном мире, пытались решить грандиозные задачи идеального города, что уже видно в градостроительных проектах Клода Никола Леду.

Значение Великой французской революции в истории западноевропейской культуры XIX в. Идеи преобразования мира на основах Свободы, Равенства и Братства.

Идеалы и образы неоклассицизма в искусстве периода Революции. Античные прообразы как средство пропаганды имперской идеи в архитектуре и изобразительном искусстве:

Архитектура - неоклассицизм как официальный художественный язык архитектуры периода Империи. Ориентация на архитектуру императорского Рима, греческой архаики и египетского искусства. Мемориальный и триумфальный характер сооружений в Париже.

Изобразительное искусство - творчество Ж.-Л. Давида. Школа Ж.-Л. Давида — принципы и развитие, ведущие мастера (Ж.-О. Энгр, Поль Нарсис Герен, Антуан Гро и др.).

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Франции первой трети 19 века
2. Назовите особенности революционного классицизма в живописи
3. Назовите особенности живописи Ж.-Л. Давида?
4. Назовите особенности живописи Ж.-О. Энгра
5. Назовите особенности живописи Антуана Гро

Искусство Англии первой трети 19 века. События общественно-политической и экономической жизни Англии XVIII — начала XIX в. имели прямое и косвенное воздействие на английскую культуру, прежде всего на полную бунтарства романтическую поэзию Байрона и Шелли и их предшественников, на сложение английского социального романа Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте.

Английское искусство последней четверти XVIII — первой трети XIX столетия вливается в мировое искусство со своим собственным отчетливо выраженным национальным лицом, со своим восприятием действительности, своим мировоззрением и своей формальной системой. На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразительного искусства лежат в жанре пейзажа, прежде всего акварельного. Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу. Реальные связи с живописью континента воплощал Ричард Парке Бонингтон (1801 — 1828), учившийся в Париже у Гро, друживший с Делакруа и запечатлевший в акварелях виды Нормандии и Парижа. Бонингтон был инициатором большого альбома литографий, изображающих старые города Франции, — коллективного труда многих художников под названием «Живописные путешествия». Бонингтон оставил прекрасные по рисунку и классически строгие по живописи пейзажи Франции («Партер в Версале», 1826), Италии, особенно Венеции.

Несомненно, самое существенное влияние на живопись XIX столетия из английских художников оказал Джон Констебл (1776— 1837). Сын мельника из Суффолка, Констебл никогда не был в других странах и изучал только ту живопись, которую мог видеть у себя на родине. Особое его

восхищение вызывал Клод Лоррен, и некоторые ранние вещи Констебла навеяны пейзажами французского классициста («Дедхемская долина», 1802). Из отечественных мастеров ему ближе всего был Гейнсборо.

Готические соборы, виды городка Солсбери, морской берег в Брайтоне, его родная река Стур, луга, холмы, долины, мельницы и фермы его «любимой старой, зеленой Англии» — все это передано Констеблом достоверно-конкретно, но, кроме того, так, что зритель ощущает свежесть ветра, прохладную тень, залитое солнцем пространство, звук падающей воды и стремительность несущихся облаков или дождевых туч. Констебл достигал искусной передачи быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени, жизни каждого предмета как бы на глазах зрителя — благодаря тому, что одним из первых стал писать этюды на пленэре, на открытом воздухе, опередив таким образом в поисках необычайной свежести колорита и непосредственности впечатления художников французской школы («Собор в Солсбери из сада епископа», 1823; «Телега для сена», 1821; «Прыгающая лошадь», 1825). Скромные по размерам пейзажи Констебла близки к этюдам с натуры, а этюды имеют самостоятельное значение, хотя многие из них предназначались для какой-то большой картины («Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», около 1834). Передача мгновенного состояния природы придает каждому из них особую прелесть незавершенности и остроты. Сам художник писал о себе: «Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже». И далее: «Мое искусство никогда не пытается польстить имитацией, никого не ублажает гладкостью письма, никому не угождает скрупулезностью исполнения».

Картины Констебла на парижских выставках 1824 и 1825 гг. явились подлинным откровением для французских романтиков. Делакруа писал в дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Красно-коричневатые и серебристые тона Констебла напоминают своей маэстрией венецианцев. Сочетая зеленое с белилами, он умел передать влажность зелени, на которой как будто сверкают капли росы.

Констебл не получил истинного признания на родине. Первыми оценили его французские романтики, с которыми Констебла сближала искренность в выражении чувств.

Типичным романтиком скорее можно назвать другого английского пейзажиста — Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775— 1851), с его гигантскими красочными полотнами, полными световых эффектов. В отличие от Констебла к Тернеру рано пришло признание. С одиннадцатилетнего возраста он стал выставлять свои акварели в цирюльне отца, копировать и раскрашивать эстампы, с пятнадцатилетнего — участвовать в ежегодных выставках Королевской Академии искусств. В 1802 г. он уже академик, в 1809 — профессор в академических классах. «Все ему далось сразу и навсегда», — писал В. Н. Петров. Но это не совсем так. Хотя жизнь его и вправду полна загадок. Он нелюдим, странен, ведет жизнь отшельника, анахорета и в свои многочисленные путешествия часто уезжает тайно, внезапно. Последний раз он исчез из дома в 1851 г.

Ему было 76 лет. Родственники разыскали его в лондонском предместье под чужим именем, уже умирающим. Он был почти слеп, потому что, как говорят его биографы, подолгу сидел в потемках, чтобы «лучше увидеть солнечный закат на Темзе».

Биографические сведения о художнике скудны, зато наследие его огромно, более 21 000 произведений на исторические, мифологические, жанровые сюжеты, но главное — пейзажи. Он тщательно изучал природу, но «ему были нужны лишь некоторые стороны видимой реальности, от которой могла бы отталкиваться его фантазия, создающая пейзаж, существующий только у Тернера». Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлет парусов, бушующие природные силы, от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь («Кораблекрушение», 1805). Передача света и воздуха, фантастических световых эффектов, возникающих во влажной атмосфере, была главной его задачей, («Морозное утро», 1813). Не случайно он стал мастером акварели — техники, столь любимой английскими художниками (виды Венеции, швейцарские пейзажи). Его интересовали воздушная атмосфера, мгновенные изменения в природе, то «*impression*» — впечатление от света и воздуха, поиск передачи которого через несколько десятков лет захватит целое поколение живописцев. Предметы в системе Тернера постепенно превращаются в красочное пятно и служат лишь материалом для колористически-декоративного построения. В этой «беспредметности» — основа тернеровского декоративизма. С 40-х годов в творчестве Тернера намечается внутренний кризис, совершается определенный упадок: размягчение формы, дисгармония цвета. Констебл говорил, что Тернер пишет «подкрашенным паром».

Английские пейзажисты стали известны на континенте на заре самых яростных битв академистов с романтиками. Их смелая свободная живописная техника, выраженная у каждого по-своему, их интерес к природе имели огромное влияние на искусство XIX в.

Романтическое направление в английской графике нашло выражение в творчестве Уильяма Блейка (1757—1827), не только крупнейшего поэта, но и оригинального художника, в основном гравера и рисовальщика. Иллюстрации к Данте, Мильтону, к Библии, к собственным поэтическим произведениям — это мрачные фантазии со сложными аллегориями, религиозно-мистическими символами, отражающие философию творчества художника, его трагическое мироощущение.

Совершенно в ином «ключе» работал Дж. Флаксман (1755—1826), представляющий классицистическое направление в английском искусстве. В своих строгих и изысканных контурных рисунках к Гомеру и Данте он исходил из традиций греческой вазовой живописи.

Имена Блейка и Флаксмана в графике, а главное — живопись пейзажистов определили «лицо» английского искусства первой половины XIX в. Чтобы больше не возвращаться к проблемам английского искусства, скажем, несколько забегаю вперед во времени, что в науке незаслуженно долго бытовало представление о некоем застое английского искусства в викторианский период (вторая половина XIX столетия), когда господствовало либо «официальное академическое искусство, либо пошлый мещанский жанр», а в портрете и пейзаже варьировались одни и те же надоевшие приемы. Вместе с тем это время дало такие имена, как Ф. Медокс Браун, которого недаром называли «Гольбейном XIX века», такие творческие объединения, как «Прерафаэлитское братство».

Ф. Медокса Брауна (1821—1893) связывают с объединением «Прерафаэлитское братство», хотя, строго говоря, он не входил в него. Прерафаэлиты, однако, объявляли его своим главой, и он был близок с ними. Он писал в основном исторические и религиозные картины («Чосер при дворе Эдуарда III», 1845—1851; «Лир и Корделия», 1849), но настоящим откровением для современников стали два его произведения жанрового характера: «Прощание с Англией» (или «Последний взгляд на Англию», 1852—1855), посвященное злободневному сюжету (люди расстаются с родиной в поисках лучшей доли), и «Труд» (1852—1865) — на тему не менее актуальную в самой развитой промышленной стране Европы, в котором художник не только изобразил людей труда (как это сделал Курбе в «Каменотесах» или Менцель в «Железопрокатном заводе»), а противопоставил их праздным богачам.

Братство прерафаэлитов возникло в 1848 г. Художников-прерафаэлитов объединяло прежде всего преклонение перед искусством художников раннего итальянского Возрождения: Б. Гоццолли, Ф. Липпи, Фра Беато Анджелико, С. Боттичелли, то есть до Рафаэля (отсюда и название), но также и неприятие современной цивилизации, безликости современного искусства. Многие их роднило и с романтиками: любовь к старине, легендам, сказаниям. Они выступали за высоконравственные устои искусства. У прерафаэлитов был свой идеолог — художественный критик Джон Рескин (1819—1900), провозглашавший идеи нравственного и художественного воспитания в духе «религии и красоты».

Каждый из художников братства прерафаэлитов был индивидуальностью и вскоре каждый из них, как это нередко бывает, пошел своим путем, не удовлетворяясь стилизацией искусства Кватроченто. Данте Габриэль Россетти (1828—1882; «Детство Марии», 1849; «Благовещение», 1850; «Беата Беатрикс», 1863; «Сон Данте», 1870—1871) и Э. К. Берн-Джонс (1833—1898; «Золотая лестница», 1876—1880; «Король Кофетуа и нищенка», 1880—1884; «Любовь среди развалин», 1893; иллюстрации к сочинениям Дж. Чосера, 1896) тяготели к символизму, к декоративному изыску. Холман Хант (1827—1910; «Светоч мира», 1852—1854; «Пробуждение совести», 1853—1854) и Д. Э. Миллес (1829—1896; «Лоренцо и Изабелла», 1849; «Христос в доме родителей», 1850; «Офелия», 1852; «Страж Тауэра», 1876) — достигали почти натуралистической достоверности в своих картинах на литературные и религиозные сюжеты с их резкими цветовыми соотношениями и тщательно выписанными деталями. Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская смесь натурализма со стилизацией — при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности.

Но наибольшие успехи прерафаэлитов лежат не в живописи, а в декоративном искусстве, в художественном оформлении книги. В 1860—1880-х годах поэт, художник и общественный деятель Уильям Моррис (1834—1896) вслед за Рескиным начал борьбу с обезличением в декоративном искусстве, неизбежным при машинном производстве. Обращаясь к эстетике средневекового ручного труда, У. Моррис организовал художественно-промышленные мастерские изготовления мебели, обоев, шпалер, тканей, витражей, изделий из стекла и металла и пр., рисунки для которых помимо

него исполняли некоторые прерафаэлиты (например, Берн-Джонс, используя излюбленные им средневековые рыцарские и религиозные сюжеты и мотивы).

Стилизаторство прерафаэлитов во многом предвосхитило стиль модерн рубежа веков. Влияние этих художников сказалось и на графике этого периода: искусство Обри Бердслея (1872—1898), утонченное до вычурности, изысканное до извращенности, несомненно, отталкивалось от символики и приемов прерафаэлитов, отличалось от них, однако, высочайшим профессиональным уровнем.

Контрольные вопросы:

- 1). Охарактеризуйте романтизм как лидирующее направление в искусстве первой трети XIX ?
- 2). Как романтические концепции проявлялись в национальных художественных традициях Европы и России?
- 3). Назовите факторы формирования французского искусства первой трети XIX?
- 4). Дайте характеристику неоклассицизма в архитектуре Франции первой трети XIX ?
- 5). Расскажите о художественном языке ампира?
- 6). Как эволюционировала живопись Франции первой трети XIX ?
- 7). Как романтизм отразился в культуре Англии первой трети XIX века?
- 8). Как эволюционировал пейзаж в искусстве Англии первой трети XIX века?
- 9). Расскажите о братстве прерафаэлитов?
- 10). Расскажите о деятельности У. Морриса и его вкладе в развитие дизайна

Искусство Испании первой трети 19 века. В Испании XVIII столетия, утратившей свое былое величие, ко двору привлекались в основном иностранные художники, и даже главой Академии искусств Сан Фернандо, учрежденной в Мадриде в 1774 г., был немецкий художник, апологет классицизма, Антон Рафаэль Менгс. Влияние Менгса, с одной стороны, и работавшего при мадридском дворе в 1767—1770 гг. Дж. Тьеполо — с другой, было определяющим для испанских художников в этот период. Общеввропейскую известность испанское искусство после «золотого века» вновь обрело лишь с появлением Франсиско Гойи. Как Давид во Франции, Гойя с его художественным мировоззрением, с его особым видением мира открыл для испанского искусства целую эпоху, положив начало развитию реалистической живописи нового времени. Огромное значение имело творчество Гойи и для формирования европейского романтизма.

Контрольные вопросы:

- 1) Охарактеризуйте творчество Франсиско Гойи.
- 2) Что повлияло на создание серии гравюр «Капричиос» Франсиско Гойи?

Искусство Франции середины 19 века. Как могучее художественное движение реализм складывается в середине XIX столетия. Конечно, Гомер и Шекспир, Сервантес и Гёте, Микеланджело, Рембрандт или Рубенс были величайшими реалистами. Говоря о реализме середины XIX в., имеют в виду определенную художественную систему. Во Франции реализм связывается прежде всего с именем Курбе, который, правда, отказывался от наименования реалиста. Реализм в искусстве, несомненно, связан с победой прагматизма в общественном сознании, преобладанием материалистических взглядов, господствующей ролью науки. Обращение к современности во всех ее проявлениях с опорой, как провозглашал Эмиль Золя, на точную науку стало основным требованием этого художественного течения. Реалисты заговорили четким, ясным языком, который пришел на смену «музыкальному», но зыбкому и смутному языку романтиков.

Революция 1848 г. развеяла все романтические иллюзии французской интеллигенции и в этом смысле явилась очень важным этапом в развитии не только Франции, но и всей Европы. События 1848 г. имели прямое воздействие на искусство. Прежде всего искусство стало шире использоваться как средство агитации и пропаганды. Отсюда развитие самого мобильного вида искусства — графики станковой и иллюстративно-журнальной, графики как основного элемента сатирической печати. Художники активно втягиваются в бурный ход общественной жизни.

Жизнь выдвигает нового героя, которому в скором времени предстоит стать и главным героем искусства, — трудового человека. В искусстве начинаются поиски обобщенного, монументального его образа, а не анекдотически-жанрового, как это имело место до сих пор. Быт, жизнь, труд этого нового героя станут новой темой в искусстве. Новый герой и новые темы породят и критическое отношение к существующим порядкам, в искусстве будет положено начало тому, что уже в литературе сформировалось как критический реализм. Во Франции критический реализм сложится в 40—50-х годах, в России — в 60-х. Наконец, с реализмом в искусстве находят свое отражение и волнующие

весь мир национально-освободительные идеи, интерес к которым был проявлен еще романтиками во главе с Делакруа.

Во французской живописи реализм заявил о себе ранее всего в пейзаже, на первый взгляд наиболее отдаленном от общественных бурь и тенденциозной направленности жанра. Реализм в пейзаже начинается с так называемой барбизонской школы, с художников, получивших в истории искусства такое название по имени деревушки Барбизон недалеко от Парижа. Собственно, барбизонцы — это понятие не столько географическое, сколько историко-художественное. Некоторые из живописцев, например, Добиньи, вообще не приезжали в Барбизон, но принадлежали к их группе по своему интересу к национальному французскому пейзажу. Это была группа молодых живописцев — Теодор Руссо, Диаз делла Пенья, Жюль Дюпре, Констан Тройон и др.—которые приехали в Барбизон писать этюды с натуры. Картины они завершали в мастерской на основе этюдов, отсюда законченность и обобщенность в композиции и колорите. Но живое ощущение натуры в них оставалось всегда. Всех их объединяло желание внимательно изучать природу и правдиво ее изображать, однако это не мешало каждому из них сохранять свою творческую индивидуальность. Теодор Руссо (1812—1867) тяготеет к подчеркиванию вечного в природе. В его изображении деревьев, лугов, равнин мы видим вещественность мира, материальность, объемность, что роднит произведения Руссо с пейзажами великого голландского мастера Рейсдала. Но в картинах Руссо («Дубы», 1852) есть чрезмерная детализация, несколько однообразный колорит в отличие от Жюля Дюпре (1811—1889), например, который писал широко и смело, любил светотеневые контрасты и с их помощью создавал напряжение, передавал тревожное ощущение и световые эффекты, или Диаза делла Пенья (1807—1876), испанца по происхождению, в пейзажах которого так искусно передано солнечное освещение, лучи солнца, проникающие сквозь листву и дробящиеся на траве. Констан Тройон (1810—1865) в свои изображения природы любил вводить мотив животных, соединяя таким образом пейзажный и анималистический жанр («Отправление на рынок», 1859). Из более молодых художников барбизонской школы особого внимания заслуживает Шарль Франсуа Добиньи (1817—1878). Его картины всегда выдержаны в высветленной палитре, что сближает его с импрессионистами: спокойные долины, тихие реки, высокие травы; его пейзажи наполнены большим лирическим чувством («Деревня на берегу Уазы», 1868).

Одно время работал в Барбизоне Жан Франсуа Милле (1814—1875). Родившийся в крестьянской среде, Милле навсегда сохранил связь с землей. Крестьянский мир — основной жанр Милле. Но пришел к нему художник не сразу. Из родной Нормандии Милле в 1837 и 1844 гг. приезжал в Париж, где приобрел славу портретами и небольшими картинами на библейские и античные сюжеты. Однако Милле сложился как мастер крестьянской темы в 40-х годах, когда приехал в Барбизон и сблизился с художниками этой школы, особенно с Теодором Руссо. С этого времени начинается зрелый период творчества Милле (Салон 1848 г.—картина Милле на крестьянскую тему «Веятель»). Его героем отныне и до конца его творческих дней становится крестьянин. Подобный выбор героя и темы мало отвечал вкусам буржуазной публики, поэтому всю жизнь Милле терпел материальную нужду, но теме не изменил. В маленьких по размеру картинах Милле создал обобщенный монументальный образ труженика земли («Сеятель», 1850). Он показал сельский труд как естественное состояние человека, как форму его бытия. В труде проявляется связь человека с природой, которая облагораживает его. Человеческий труд умножает жизнь на земле. Этой идеей пронизаны картины луврского собрания («Собирательницы колосьев», 1857; «Анжелюс», 1859).

Этапы развития школы. Характеристика творческих индивидуальностей барбизонцев: Т. Руссо, Н. В. Диаз де ла Пенья, Ж. Дюпре, Ш. Фр. Добиньи. К. Коро - создатель «пейзажа настроения» — валерная живопись, ее характеристика. К. Коро и барбизонцы — черты общности и различия. Образ природы в творчестве Ф. Милле.

Возрастание роли бытового жанра в живописи середины XIX в. Расцвет карикатуры во Франции середины XIX в. Творчество Г. Курбе, О. Домье.

Контрольные вопросы:

- 1) Расскажите, как проявлялось реалистическое направление в живописи?
- 2) Каким образом общественно-политическая ситуация в стране повлияла на развитие изобразительного искусства во Франции?
- 3) Назовите основные особенности барбизонской школы живописи и основных представителей.

Искусство Англии середины 19 века. Вторая половина XIX столетия, когда господствовало либо «официальное академическое искусство, либо пошлый мещанский жанр», а в портрете и пейзаже

варьировались одни и те же надоевшие приемы. Вместе с тем это время дало такие имена, как Ф. Медокс Браун, которого недаром называли «Гольбейном XIX века», такие творческие объединения, как «Прерафаэлитское братство».

Ф. Медокса Брауна (1821—1893) связывают с объединением «Прерафаэлитское братство», хотя, строго говоря, он не входил в него. Прерафаэлиты, однако, объявляли его своим главой, и он был близок с ними. Он писал в основном исторические и религиозные картины («Чосер при дворе Эдуарда III», 1845—1851; «Лир и Корделия», 1849), но настоящим откровением для современников стали два его произведения жанрового характера: «Прощание с Англией» (или «Последний взгляд на Англию», 1852—1855), посвященное злободневному сюжету (люди расстаются с родиной в поисках лучшей доли), и «Труд» (1852—1865) — на тему не менее актуальную в самой развитой промышленной стране Европы, в котором художник не только изобразил людей труда (как это сделал Курбе в «Каменотесах» или Менцель в «Железопрокатном заводе»), а противопоставил их праздным богачам.

Братство прерафаэлитов возникло в 1848 г. Художников-прерафаэлитов объединяло прежде всего преклонение перед искусством художников раннего итальянского Возрождения: Б. Гоццолли, Ф. Липпи, Фра Беато Анджелико, С. Боттичелли, то есть до Рафаэля (отсюда и название), но также и неприятие современной цивилизации, безликости современного искусства. Многие их роднило и с романтиками: любовь к старине, легендам, сказаниям. Они выступали за высоконравственные устои искусства. У прерафаэлитов был свой идеолог — художественный критик Джон Рескин (1819—1900), провозглашавший идеи нравственного и художественного воспитания в духе «религии и красоты».

Каждый из художников братства прерафаэлитов был индивидуальностью и вскоре каждый из них, как это нередко бывает, пошел своим путем, не удовлетворяясь стилизацией искусства Кватроченто. Данте Габриэль Россетти (1828—1882; «Детство Марии», 1849; «Благовещение», 1850; «Беата Беатрикс», 1863; «Сон Данте», 1870—1871) и Э. К. Берн-Джонс (1833—1898; «Золотая лестница», 1876—1880; «Король Кофетуа и нищенка», 1880—1884; «Любовь среди развалин», 1893; иллюстрации к сочинениям Дж. Чосера, 1896) тяготели к символизму, к декоративному изыску. Холман Хант (1827—1910; «Светоч мира», 1852—1854; «Пробуждение совести», 1853—1854) и Д. Э. Миллес (1829—1896; «Лоренцо и Изабелла», 1849; «Христос в доме родителей», 1850; «Офелия», 1852; «Страж Тауэра», 1876) — достигали почти натуралистической достоверности в своих картинах на литературные и религиозные сюжеты с их резкими цветовыми соотношениями и тщательно выписанными деталями. Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская смесь натурализма со стилизацией — при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности.

Но наибольшие успехи прерафаэлитов лежат не в живописи, а в декоративном искусстве, в художественном оформлении книги. В 1860—1880-х годах поэт, художник и общественный деятель Уильям Моррис (1834—1896) вслед за Рескиным начал борьбу с обезличением в декоративном искусстве, неизбежным при машинном производстве. Обращаясь к эстетике средневекового ручного труда, У. Моррис организовал художественно-промышленные мастерские изготовления мебели, обоев, шпалер, тканей, витражей, изделий из стекла и металла и пр., рисунки для которых помимо него исполняли некоторые прерафаэлиты (например, Берн-Джонс, используя излюбленные им средневековые рыцарские и религиозные сюжеты и мотивы).

Стилизаторство прерафаэлитов во многом предвосхитило стиль модерн рубежа веков. Влияние этих художников сказалось и на графике этого периода: искусство Обри Бердслея (1872—1898), утонченное до вычурности, изысканное до извращенности, несомненно, отталкивалось от символики и приемов прерафаэлитов, отличалось от них, однако, высочайшим профессиональным уровнем.

Искусство Испании середины 19 века. Мавританский стиль — ретроспективное направление в эклектической архитектуре II-й половины XIX века и I-й половины XX века, заключавшееся в переосмыслении и имитации архитектурных приёмов испанского, португальского, мавританского и исламского средневекового зодчества, в особенности — мудехара.

Архитектурное направление, к которому относятся средневековые памятники Магриба и исламской Испании, неоднородно. В его основе лежит синтез художественных традиций вестготов, берберов и других народов, входивших в состав Арабского халифата. Для культовых и светских построек мавританского стиля характерно обилие стрельчатых, подковообразных и фестончатых арок, куполов, фриз, карнизов и настенной резьбы. Колонны облицовывались изразцовыми и керамическими плитками. Применялись мозаика, цветные витражи и украшения из цветного мрамора, как правило, использовался орнамент.

Возникновение на излёте эпохи романтизма моды на мавританскую экзотику связано с поиском архитектурного направления, которое могло бы составить конкуренцию приевшимся формам классицизма и неоготики. Публикация сборника Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» подстегнула интерес европейцев и американцев к средневековой Испании и сопредельным мусульманским государствам. При этом на первых порах не делалось различий между собственно мавританским зодчеством и формами, более характерными для Османской империи.

Одним из первых памятников увлечения исламским зодчеством стал Воронцовский дворец в Алушке, спроектированный британским архитектором Блором под влиянием «индо-сарацинского» павильона в Брайтоне. Впоследствии этот стиль стал нормой для русской усадебной архитектуры, причём не только на южных курортах (Кореиз, Симеиз), но и в центральной части России (яркий пример — дом Арсения Морозова на Воздвиженке). Другими очагами строительства в неомавританском духе стали испаноязычные районы США (в частности, Калифорния) и (после оккупации Австро-Венгрией) Босния и Герцеговина.

В Европе неомавританский стиль долгое время воспринимался как «стиль синагог». Во многих городах Европы и мира еврейские сообщества предпочитали возводить синагоги именно в этом стиле, так как он ассоциировался с золотым веком средневекового еврейства в исламской Испании.

В самой Испании вкус к неомавританскому зодчеству привился не сразу. Одним из первых интерес к нему проявлял каталанский архитектор Антони Гауди, в творчестве которого замысловато преломились отдельные мотивы мавританской архитектуры (Дворец в Асторге). В связи с проведением в 1929 году Испано-американской выставки на юге Испании и в Мадриде было создано несколько масштабных городских ансамблей в стиле нео-мудехар, включая ансамбль площади Испании в Севилье и театр в Кадисе.

Контрольные вопросы:

- 1) Расскажите, в чем особенность живописи художников-прерафаэлитов.
- 2) Назовите основных представителей «братства прерафаэлитов».
- 3) Назовите основные тезисы теории Уильяма Морриса.
- 4) Охарактеризуйте искусство Испании середины 19 века.
- 5) Расскажите о развитии мавританского стиля в архитектуре.

Искусство Австрии и Германии конца 19 века. В 1860-1870 годы в Европе главенствовал стиль эклектики, который заключался в цитировании и повторении предыдущих художественных стилей.

Но уже в 1880-е годы в работах ряда мастеров стал вырабатываться новый стиль, который противопоставлял эклектизму новые художественные приемы.

Уильям Моррис (1834-1869) создавал предметы интерьера, вдохновленные растительными орнаментами, а Артур Макмердо (1851-1942) использовал элегантные, волнистые узоры в книжной графике.

Наиболее заметной особенностью модерна стал отказ от прямых углов и линий в пользу более плавных, изогнутых линий. Часто художники брали за основу своих рисунков орнаменты из растительного мира. «Визитной карточкой» этого стиля стала вышивка Германа Обриста «Удар бича».

Так произошло зарождение стиля «модерн». Модерн стремился стать единым синтетическим стилем, в котором все элементы из окружения человека были выполнены в одном ключе. Вследствие этого в этот период возрос интерес к прикладным искусствам: дизайну интерьеров, керамике, книжной графике.

В европейских странах начали создаваться различные художественные ассоциации, работающие в новом стиле: «Выставочное общество искусств и ремесел» (1888) в Великобритании, «Объединенные художественно-ремесленные мастерские» (1897) и «Немецкие мастерские художественных ремесел» (1899) в Германии, «Венские мастерские» (1903) в Австрии, «Мир искусства» (1890) в России.

В каждой стране возникало свое наименование стиля: В Англии - «Модерн стайл» (новый стиль), в США - «Тиффани стайл» (по имени Луиса Комфорта Тиффани), во Франции - «Ар Нуво», в Германии - «югендстиль» (молодой стиль), в Австрии - «стиль Сецессион», в Италии - «стиль Либерти», в Испании - «модернизм».

Эстетика модерна развивала идеи символизма и эстетизма, «философии жизни» Ф. Ницше.

Модерн, по мысли ряда его теоретиков (бельгиец Х. К. ван де Велде, опиравшийся на

социалистические утопии У.Морриса), должен был стать стилем жизни нового, формирующегося под его воздействием общества, создать вокруг человека цельную эстетически насыщенную пространственную и предметную среду, выразить духовное содержание эпохи с помощью синтеза искусств, новых, нетрадиционных форм и приемов, современных материалов и конструкций.

Наиболее последовательно модерн осуществил свои принципы в узкой сфере архитектурных шедевров, принадлежащих частным лицам. Но в духе модерна, стремившегося стать универсальным стилем своего времени, строились и многочисленные деловые, промышленные и торговые здания, вокзалы, театры, мосты, доходные дома. Модерн пытался преодолеть характерное для культуры XIX века противоречие между художественными и утилитарным началами, придать эстетический смысл новым функциям и конструктивным системам, приобщить к искусству все сферы жизни и сделать человека частицей художественного целого. Стремление изменить искусством мир в рамках капиталистического общества было глубоко утопичным. Практически же модерн явился первым относительно цельным стилем художественного оформления различных сфер жизни.

Модерн противопоставил эклектизму XIX века единство, органичность и свободу развития стилизованной, обобщенной, ритмически организованной формы, назначение которой – одухотворить материально-вещную среду, выразить тревожный, напряженный дух переломной эпохи.

Период становления модерна (рубеж XIX-XX веков) отмечен национально-романтическими увлечениями, интересом к средневековому и народному искусству. Для этого этапа характерно возникновение художественно-ремесленных мастерских (прообразами их были мастерские У. Морриса, 1861, и «Выставочное общество искусств и ремесел», 1888, в Великобритании), часто противопоставлявших себя капиталистической индустрии: «Объединенные художественно-ремесленные мастерские» (1897) и «Немецкие мастерские художественных ремесел» (1899) в Германии; «Венские мастерские» (1903) в Австрии; мастерские в Абрамцеве (1882) и Талашкине (около 1900) в России.

Зрелый модерн (конец 1900-х и 1910-е годы) приобрел черты интернационального стиля, основанного на применении принципиально новых художественных форм.

Быстрому распространению модерна способствовали журналы «Revue blanche» (1891, Париж), «The Studio» (1893, Лондон), «The Yellow Book» (1894, Лондон), «Jugend» (1896, Мюнхен), «Deutsche Kunst und Dekoration» (1897, Дармштадт), «Ver Sacrum» (1898, Вена), «Мир искусства» (1898/99, Петербург).

Стиль модерн в искусстве Западной Европы конца XIX -начала XX в.

Идеи преобразований среды и мира. Поиски синтеза искусств. Природа как основа формообразования в модерне: биоморфность текучих подвижных форм, предпочтение криволинейных очертаний и растительных мотивов в орнаменте. Соотношение интернациональных и национально-романтических идей в развитии стиля.

Архитектура модерна. Противоречия стиля модерн: социальный идеализм и реальности буржуазного общества, эстетизм и поиски функциональных решений, ремесло и фабричное производство, уникальное и массовое, обилие орнаментального декора и выразительность новых конструкций и материалов.

Национальные школы и ведущие мастера модерна.

Англия - Ч. Макинтош, О. Бердсли.

Франция – А. Муха, Э. Галле, Э. Гимар, О. Перре.

Бельгия - В. Орта, А. Ван де Вельде.

Австрия – О. Вагнер, Й. Ольбрих, Й. Хофман, А. Лоос, Г. Климт.

Германия – П. Беренс, Г. Обрист.

Испания - А.Гауди.

Стиль ар деко в Европе и Америке.

Венский модерн - Стилистическое течение в искусстве Австрии периода Модерна конца XIX - начала XX вв. Название возникло оттого, что в тот период искусство Вены, как и другого центра искусства - Мюнхена, воплощало в наилучшей форме самые передовые художественные идеи Юго-Восточной Европы. Город жил в музыкальном ритме. Венская архитектура периода Историзма середины и второй половины XIX в. в творчестве Г. Земпера и К. Э. фон Хазе-науэра подошла к решению новых градостроительных задач. «Изделия прикладного искусства, создававшиеся в этом городе, не знаящем суеты, свидетельствовали о присущей Вене культуре и непринужденном юморе. Их отличала богатая декорировка поверхностей, иногда даже чрезмерная, которая сочеталась с

искусным выполнением деталей и нередко смелым, даже грубоватым подбором цветов... Эпитет, который можно было бы применить к этим изделиям, относится и к самим венцам. Они были очаровательны». Как и в эклектической архитектуре, эта пестрота, избыточность цвета и разнообразность декора, насыщенность орнаментами в разных этнических традициях из составлявших Австро-Венгерскую империю стран - Богемии, Моравии, Хорватии, Далмации, Галиции, Боснии - стимулировали художников на резкий поворот от пережитков Бидермайера и «стиля Рингштрассе» к строгому и рациональному «новому английскому стилю». Великий герцог Райнер в 1858 г. поручил Р. фон Айтельбергеру разработать план учреждений для Вены, первых на территории континентальной Европы, по образцу Южно-Кенсингтонского музея и художественно-промышленной школы, созданных в Англии Г. Земпером. Уже в следующем году открылась первая выставка Императорского и Королевского музея искусства и промышленности (сравн. «Виктории и Альберта музей» в Лондоне). В 1867 г. в Вене создано Училище художественных ремесел, которое возглавил архитектор Отто Вагнер (1841-1918), после чего оно стало ведущим в Европе.

Вагнер был выдающимся архитектором, создателем новой венской архитектурной школы, теоретиком и педагогом. В 1894-1914 гг. он преподавал в Венской Академии изящных искусств, где, развивая идеи рационализма, воспитал целое поколение художников венского модерна, среди них: Я. Котера, И. Хоффманн, М. Фабиани, И. Плечник, П. Янак. В 1898 г. в знак протеста против академической рутины основано венское отделение общества «Сецессион». В следующем году к нему примкнул О. Вагнер. «Стиль практической полезности» (нем. *Nutzstil*), разработанный Вагнером и его учениками, сочетал простые геометрические формы с минимумом декора. Этот стиль отличался от извилистых линий «удара бича», придуманных А. Ван де Велде и В. Орта в Брюсселе и Х. Обристом в Париже. Венские художники дали миру свой региональный вариант искусства Модерна, мало похожий на стилистику французско-бельгийского Ар Нуво. Венский модерн складывался под влиянием как английского, так и восточного искусства. В 1898 г. в Вене проходила выставка английской мебели XVIII в., изделий мастерских Т. Чиппендейла, Дж. Хэпплвайта и Т. Шератона. В 1901 г. - выставка шотландского художника Ч. Макинтоша и продукции возглавляемой им «школы Глазго».

Влияние вагнеровской школы сказалось на сложении стиля петербургского и московского Модерна, оно заметно во многих работах Ф. Шехтеля в Москве. Стиль прямых линий, квадратов, окружностей и «шахматной клетки» характерен для творчества Йозефа Хоффманна (1870-1956), лучшего ученика О. Вагнера и организатора «Венских Мастерских». За пристрастие к геометрическим формам этого художника прозвали «дощатым», «квадратным Хоффманном» («*Quadratl Hoffmann*»), В 1912 г. Хоффманн основал по типу германского австрийский Веркбунд - союз промышленников и художников. Лучшее и самое характерное произведение Хоффманна-архитектора - дом банкира и собирателя произведений искусства А. Стоклё в Брюсселе (1905-1911). Используя многообразие сочетаний чистых плоскостей, облицованных мрамором, квадратов и прямых линий, выступов и ритмических «сдвигов», архитектор создал выразительный образ в стиле геометрического течения Модерна (рис. 128). Дом Стоклё называют «музеем Сецессионизма». В оформлении его интерьеров принимали участие многие художники «Венских Мастерских»: Г. Климт, К. Мозер, М. Повольни, Ф. Метцнер, Р. Лукш, Е. Маковская. Если О. Вагнер и И. Хоффманн не отрицали возможность традиционных форм декора и орнамента, то австрийский архитектор А. Лоос (1870-1933) вообще отказался от всяких «орнаментов как детского лепета живописи» и «искусства дикаря». Лоос изучал архитектуру в Дрездене, Париже, Нью-Йорке и Чикаго и своими дерзкими «американскими проектами» еще до Первой мировой войны заложил основы нового течения. И. Ольбрих (1867-1908) официально не был учеником О. Вагнера, но работал в его архитектурном бюро в Вене. В 1898-1899 гг. И. Ольбрих выстроил в центре Вены новое выставочное здание Сецессиона, поразившее венцев своим необычным видом. Оно состоит из нескольких массивных кубических объемов, над которыми вознесен изумительный ажурный купол, сверкающий на солнце тысячами золоченых лавровых листьев. Членения здания экономно подчеркнуты лаконичным «вагнерианским» орнаментом. Формальная изысканность и сила контрастов как нельзя лучше выражали творческие устремления венских «сецессионистов». На фасаде здания, над входом золотыми буквами начертаны слова: «Каждому времени - свое искусство, каждому искусству - своя свобода» («*Der Zeit Ihre Kunst - Der Kunst Ihre Freiheit*»).

С 1899 г. Ольбрих работал для Дармштадтской колонии художников, проектировал здания, мебель, оборудование интерьеров. В 1906 г. И. Ольбрих разработал модель корпуса нового автомобиля фирмы «Опель» в стиле плавно изогнутых линий и ясных, чистых поверхностей и таким образом оказал существенное влияние на формирование европейского дизайна. В 1908 г. в венском

Императорском музее искусства и промышленности состоялась выставка, убедительно доказавшая, что венский модерн не только успешно миновал витиеватые формы Ар Нуво, но также избежал деструктивных крайностей германского югендштиля. Не случайно в то время стали чаще говорить не о «венском модерне», а о «венском дизайне». Характерны для венцев и «приятные исключения».

Снова вошла в моду венская гнутая мебель фирмы «Тонет», причем не самые рациональные, а дорогие образцы - с инкрустацией перламутром по черному дереву. В этой мебели заметны не столько английские, сколько восточные влияния. В ювелирном искусстве, одежде, изделиях из металла продолжали использоваться драгоценные камни, цветные эмали, кораллы, бисер, жемчуг, кружева, многоцветные вышивки. Самым ярким воплощением нового венского стиля стал живописец Г. Климт (1862-1918). Этот художник казался не столько живописцем, сколько «монументалистом-ювелиром». В живопись он вводил золотой фон, мозаику, эмали, прочеканенную латунь и медь и даже инкрустацию кораллами и перламутром. Для картин-панно Климта характерны яркие цвета: красный, синий, зеленый, фон из мелких квадратов и прямоугольников. На таком фоне он размещал по-декадентски изогнутые и манерные фигуры. В 1903 г. для актового зала Венского университета Г. Климт создал панно «Философия» и «Медицина». Они вызвали такой взрыв негодования, что художник вынужден был их убрать. Обнаженные женские фигуры, которые любил изображать Климт на своих «византийско-японских» мозаичных фонах, были не только декадентскими, но и вызывающе, откровенно эротичными - в позах и движениях, нечастых в истории изобразительного искусства.

Контрольные вопросы:

- 1) Перечислите основные мировые центры развития стиля модерн.
- 2) Расскажите об особенностях стиля модерн
- 3) Как модерн назывался в Австрии?
- 4) Назовите главного представителя стиля модерн в Австрии.
- 5) Как модерн назывался в Германии?

Искусство Англии конца 19 века. В английском искусстве этого периода можно отметить те же направления, что и в искусстве стран континента, причем многие художники Англии испытывают значительное воздействие французской художественной школы. В последней четверти 19 века здесь все еще работали живописцы, некогда близкие к прерафаэлитскому братству. Особой популярностью пользовались искусственные стилизации эпигона прерафаэлизма Э. Берн-Джонса (1833—1898). Академическая живопись, как и во Франции, становится все более слащавой и поверхностной (Ф. Лейтон, 1830—1896). С искусством модерна были связаны многие явления английской графики этого времени, в частности творчество Обри Бердслея (1872—1898), много работавшего в области книжной иллюстрации. Его искусство, сочетавшее болезненную экспрессивность образов с утонченной вычурностью художественного языка, чрезвычайно показательны для художественной культуры декаданса. Джеймс Мак-Нейл Уистлер. Контрастом признанному и популярному в официальных кругах творчеству реакционных английских художников было искусство крупного живописца и графика Джемса Мак-Нейла Уистлера (1834—1903). Уроженец США, он жил и работал главным образом в Англии, но был связан с французской реалистической школой и близок во многих своих исканиях к Э. Мане. В то же время в его искусстве сказывается оригинально преломленное влияние японской гравюры, а также испанских мастеров 17 века. В ранний период творчества Уистлер создал много превосходных реалистических работ, тонких по характеристике, исполненных своеобразного настроения. Их отличает спокойствие строго продуманных композиций, точный рисунок, гармоничный сдержанный колорит и особая, благородная простота решения (портрет матери, 1871, Лувр; портрет мисс Сисели Александер, 1872—1874, Лондон, Национальная галерея). В дальнейшем Уистлер уделяет преимущественное внимание пейзажу. В своих картинах и офортах он изображает окутанные дымкой туманов, подернутые сумерками мосты и набережные Лондона, берега Темзы, каналы Венеции. Присущее Уистлеру поэтическое восприятие природы сочетается в них с оригинальностью и смелостью композиций, интересными живописными исканиями. Художник стремится к передаче сложных эффектов света и атмосферы, ищет гармонию тончайших оттенков цвета в пределах ограниченной колористической гаммы. Многие мотивы, интерес к необычным, нестойким состояниям природы, световоздушным эффектам роднят Уистлера с импрессионистами. Однако техника его работ остается традиционной, а тональный колорит сохраняет сдержанность.

Искусство Франции конца 19 века. Импрессионизм. Происхождение термина. Истоки импрессионизма, его внутренняя эволюция, формально-стилистические приемы, устойчивые изобразительные мотивы и сюжеты. Особенности пейзажного жанра в творчестве

импрессионистов. Последовательность работы на пленэре и наблюдение изменчивых природных феноменов. Эюд как основная форма живописной системы импрессионизма. Город в живописи импрессионистов. Темы праздника и развлечений в произведениях импрессионистов. Галантные сцены и чувственное обаяние жизни. Живописная система импрессионизма. Светоносность, разложение красочного тона, использование системы дополнительных цветов, раздельный мазок и импровизационность метода. Неожиданные и необычные точки зрения, композиционные срезы, фрагментирование изображения.

Э. Мане – между реализмом и импрессионизмом.

Творчество К. Моне, А. Сислея, О. Ренуара, К. Писсаро, Э. Дега, Б. Моризо, Ф. Базиля.

Общепринятость и условность термина, объединяющего неоимпрессионистов. Влияние импрессионизма на их творчество и неудовлетворенность интерпретацией мира художниками-импрессионистами. Разработка логического метода создания картин, основанного на изучении законов оптики и физиологии восприятия цвета. Геометрическая схематизация натуральных мотивов. Наложение красочного слоя с помощью мельчайших точек чистого цвета. Трактат Поля Синьяка и творческая практика неоимпрессионистов.

Постимпрессионизм. Постимпрессионизм во французской живописи конца XIX в.

Стремление постимпрессионистов к воссозданию целостной картины мира, поиск экспрессивных форм творческого преобразования природы, активизация и символизация художественных средств. Импрессионизм и постимпрессионизм — сходство и различие.

Творческий метод мастеров постимпрессионизма и характеристика индивидуальной манеры П. Сезанна, В. Ван-Гога, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека. Значение их творчества в формировании основных течений живописи начала XX в.

Контрольные вопросы:

- 1) В чем особенности английского искусства конца 19 века?
- 2) Назовите характерные черты графики Обри Бердслея.
- 3) В каком направлении развивалось русское искусство второй половины 19 века?
- 4) Назовите ярких представителей русской живописи данного периода.
- 5) Расскажите про художественное объединение «Мир искусства».
- 6) Расскажите каким образом развивалось французское искусство конца 19 века.
- 7) Назовите характерные особенности живописи импрессионистов

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Русское искусство 18 в.»

Общие сведения

Искусство России. Архитектура России 18 века. Скульптура России 18 века. Изобразительное искусство России 18 века. В первой четверти XVIII века в России осуществляются преобразования, непосредственным образом связанные с "европеизацией" русской культуры. Главным содержанием реформ в этой области было становление и развитие светской национальной культуры, светского просвещения, серьезные изменения в быту и нравах, осуществляемых в плане европеизации.

Тем не менее, русская культура XVIII века формируется как культура национальная. В то же время, как уже указывалось, она становится элементом мировой, а точнее — западноевропейской культуры. Русское искусство — литература, архитектура, театр и изобразительное искусство — развивается в рамках классицизма, зачастую перерастая эти рамки. Подведем итоги развития русской культуры восемнадцатого столетия. Во-первых, — это возникновение светского стиля культуры. Она формируется и развивается в различных направлениях. Движущей силой новой культуры является «освобождение мысли» от жестких религиозных догматов. Во-вторых, свободомыслие выступает фактором формирования новой социальной группы — российской интеллигенции. Этот процесс широко развернется в XIX веке, но его истоки — в рассматриваемом столетии. В-третьих, среди проблем, особенно интересующих деятелей культуры, особое место отведено социальным и этическим. Итогом их рассмотрения стало развитие антропоцентрической картины мира, окончательно утвердившейся в русской культуре.

Русская культура XVIII века исполнила свою великую миссию: она стала культурой, одухотворившей русскую жизнь новыми идеалами, заложившей основы русского общественного самосознания. В художественной культуре сформировались принципы, наиболее полная реализация, которых определяет уже век XIX. Великая культура России нового столетия затмевает своей

значимостью противоречивую, полную исканий и мучительного перехода от средневековой эпохи к эпохе Просвещения культуру века предшествующего. Но она — основа замечательных процессов развития русской духовности XIX и даже XX веков.

Что касается скульптуры, то Россия в XVIII веке не имела преемственной связи с традицией средних веков, которая во всех западных странах играла большую роль. Однако благодаря усердию профессора Петербургской Академии художеств французского скульптора Жилле в конце XVIII века образовалась целая плеяда русских мастеров. Шедевр Фальконе „Медный всадник" также содействовал развитию вкуса к этому виду искусства.

В художественной культуре XVIII века возникают и развиваются самые различные виды и жанры искусства: круглая скульптура, пейзаж, батальная живопись. Остановимся подробнее на искусстве портрета — жанре, наиболее полно выразившем то новое, что появилось в художественной культуре восемнадцатого столетия. Искусство портрета определяется одной из главных идей восемнадцатого столетия — идеей прославления человечности и человека, восхищения красотой его тела, ума, чувств. Закономерен и повышенный интерес к активной, деятельной, просвещенной личности. Портретное искусство стало средством выражения этого интереса.

Вот почему XVIII век стал периодом высокого взлета русского портрета. Подготовленное парсунной XVII века в начале нового столетия расцветает творчество И. Н. Никитина и А. Матвеева. Именно эти художники начинают формировать новый образный язык русской портретной живописи. И тот, и другой стремятся передать реальный облик модели, показать не только внешний вид, но и внутреннюю жизнь портретируемого.

Эстафету приняли художники середины века, освоившие идейно-образную систему и язык новой художественной культуры — И. Я. Вишняков, А. П. Антропов, И. П. Аргунов. Эти художники создали мощный фундамент для деятельности нового поколения мастеров, поставивших русскую портретную живопись в один ряд с лучшими произведениями западноевропейского искусства. Это поколение наиболее полно представляют Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский.

Уже с самого начала века новое буквально врывается в самые различные виды искусства. Русская архитектура осваивает неизвестные ранее разновидности зданий административного, промышленного, учебного и научного назначения. Важнейшим атрибутом архитектуры нового времени становится ордер. Вся система ордера и каждый ее элемент, как известно, отработаны на протяжении многих веков искусством Западной Европы. Русский классицизм XVIII века предпочитает более свободное расположение архитектурных масс, чем классицизм в других странах Европы. Архитектурная масса его зданий производит более органичное и живое впечатление.

Русский вкус в архитектуре сказался не только в характере декораций и стен, но и в общем расположении зданий. Начало перехода к регулярной застройке новых городов (Санкт-Петербург, Азов, Таганрог) улицами, пересекающимися под прямыми углами и с выносом фасадов по линии улиц. Строительство государственных, военных, производственных и гражданских зданий симметрично. Высокие шпили венчали важнейшие городские здания.

Отступление от классических канонов дает о себе знать и в выстроенном из розового кирпича мосте Царицына с его стрельчатыми арками. Стиль Баженова в Царицыне принято называть псевдоготическим или неоготическим.

В Россию были приглашены иностранные архитекторы, что способствовало слиянию западноевропейской культуры с русским зодчеством и формированию архитектурного стиля - петровского барокко. Новым явлением в архитектуры стало сооружение триумфальных арок.

Развивалось деревянное зодчество. Всемирную славу получила Преображенская церковь на острове Кижи. Светское начало в архитектуре получило преобладание над церковным.

Культурные преобразования и нововведения XVIII века касались преимущественно привилегированных сословий русского общества. Низшие сословия они почти не затрагивали. Они вели к разрушению прежнего органического, единства русской культуры

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте русское искусство 18 века.
2. Расскажите о живописном творчестве И. Н. Никитина
3. Расскажите о живописном творчестве А. П. Антропова
4. Расскажите о живописном творчестве Ф. С. Рокотова
5. Расскажите о живописном творчестве Д. Г. Левицкого

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Беспредметный мир; Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша»

Общие сведения

Одно из основных направлений в искусстве авангарда. Главный принцип абстрактного искусства – отказ от подражания зримой реальности и оперирования её элементами в процессе создания произведения. Объектом искусства вместо реальных окружающих мира становится инструментальный художественного творчества – цвет, линия, форма. Сюжет заменяется пластической идеей. Многократно возрастает роль ассоциативного начала в художественном процессе, а также появляется возможность выражения чувств и настроений творца в абстрагированных, очищенных от внешней оболочки образах, которые способны концентрировать духовное начало явлений и быть его носителями.

Случайные элементы абстракции можно выявить в мировом искусстве на протяжении всего его развития, начиная с наскальных росписей. Но зарождение этого стиля следует искать в живописи импрессионистов, которые пытались разложить цвет на отдельные элементы. Фовизм осознанно развил эту тенденцию, «выявляя» цвет, подчёркивая его самостоятельность и делая объектом изображения. Из фовистов ближе всего к абстракции подошли Франц Марк и Анри Матисс (симптоматичны его слова: «всякое искусство абстрактно»), также по этому пути двигались французские кубисты (в особенности Альбер Глез и Жан Метценже) и итальянские футуристы (Джакомо Балла и Джини Северини). Но никто из них преодолеть границу фигуративности не смог или не пожелал. «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере в настоящее время»..

Первые абстрактные произведения появились в конце 1900-х – начале 1910-х в творчестве Кандинского во время работы над текстом «О духовном в искусстве», а первой абстрактной картиной считается его «Картина с кругом» (1911. НМГ). К этому времени относится его рассуждение: «<...> только та форма правильна, которая материализует соответственно содержание. Всякие побочные соображения, и среди них соответствие формы так называемой “природе”, т.е. природе внешней, несущественны и вредны, так как они отвлекают от единственной задачи формы – воплощения содержания. Форма есть материальное выражение абстрактного содержания».

На раннем этапе абстрактное искусство в лице Кандинского абсолютизировало цвет. В исследовании цвета, практическом и теоретическом, Кандинский развивал учение о цвете Иоганна Вольфганга Гёте и заложил основы теории цвета в живописи.

В России в 1912–1915 были созданы абстрактные живописные системы лучизма (М.Ф.Ларионов, 1912) и супрематизма (К.С.Малевич, 1915), во многом определившие дальнейшую эволюцию абстрактного искусства. Сближение с абстрактным искусством можно найти в кубофутуризме и алогизме. Прорывом к абстракции была картина Н.С.Гончаровой «Пустота» (1914. ГТГ), но эта тема не нашла дальнейшего развития в творчестве художницы. Ещё один невоплотившийся аспект русской абстракции – цветопись О.В.Розановой.

Своими путями к живописной абстракции в эти же годы шли чех Франтишек Купка, французы Робер Делоне и Жак Вийон, голландец Пит Мондриан, американцы Стэнтон Макдональд-Райт и Морган Расселл. Первыми абстрактными пространственными конструкциями были контррельефы В.Е.Татлина (1914).

Отказ от изоморфизма и обращение к духовному началу давали повод связывать абстрактное искусство с теософией, антропософией и даже с оккультизмом. Но сами художники на первых этапах развития абстрактного искусства подобных идей не высказывали.

После Первой мировой войны абстрактная живопись постепенно завоёвывает главенствующие позиции в Европе и становится универсальной художественной идеологией. Это мощное художественное движение, которое в своих устремлениях выходит далеко за рамки живописно-пластических задач и демонстрирует способность создавать эстетико-философские системы и решать социальные задачи (например, основанный на принципах жизнестроительства «супрематический город» Малевича). В 1920-е на основе его идеологии возникают такие исследовательские институты, как Баухауз или Гинхук. Из абстракции также вырос конструктивизм.

Русский вариант абстракции получил название беспредметного искусства.

Многие принципы и приёмы абстрактного искусства, ставшие классикой в XX веке, широко используются в дизайне, в театральном и декоративном искусстве, в кино, телевидении и компьютерной графике.

Альфред Абердам (фр. Alfred Aberdam; 14 мая 1894, Кристинополь, Королевство Галиции и Лодомерии, Австро-Венгрия (ныне Червоноград, Львовская область, Украина) 1963, Париж, Франция) — польский и французский художник, представитель Парижской школы. А. Абердам — художник-модернист, автор портретов, пейзажей, фигурных композиций, натюрмортов, аллегорических полотен. Занимался масляной живописью и графикой. В своих работах использовал упрощённую, почти схематичную форму, характеризуя объекты только цветом и особым способом использования живописи. Излюбленными мотивами творчества Альфреда Абердама были образы материнства и размышляющих или читающих женщин. Во второй половине XX-го века, под влиянием путешествий в Израиль, художник перешёл к созданию обезличенных фигур и силуэтов, своеобразных абстракций-«размышлений».

Несколько картин художника хранятся в Национальном музее в Варшаве.

Катажина Кóбро (26 января 1898, Москва — 21 февраля 1951, Лодзь, Польша) — выдающаяся русская и польская художница, скульптор-авангардист второй четверти XX века, работавшая в стиле супрематизма, конструктивизма и неопластицизма. В 1917—1920 годах Катажина учится в Москве, в МУЖВЗ; как раз в это время, на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества создаются Первые Государственные свободные художественные мастерские. Здесь преподают Казимир Малевич,[8] Ольга Розанова[9], Владимир Татлин, Александр Родченко, и здесь учится Кобро. Очень на пользу ей пошло общение с художниками-конструктивистами из группы Общества молодых художников (ОБМОХУ): Карлом Иогансоном (1890—1929), братьями Владимиром (1899—1982) и Георгием (1900—1933) Стенбергами. В годы гражданской войны в России многие учебные заведения переформируются, а преподавательский состав часто перемещается из города в город». Катажина Кобро: Подвесная конструкция I, 1921; утрачена / реконструкция 1972 года; эпоксидная смола, стеклоткань, дерево, металл, 20 × 40 × 40 см. Музей искусств, Лодзь.

Работы Катажины Кобро: «Пространственная композиция IV», 1925 сталь, крашенная белым; Пространственная композиция. 1927—1931; сталь, крашенная белым, 31,8 × 60,3 × 26,2 см. Частная коллекция; «Kompozycja Przestrzenna 4» / «Пространственная композиция IV», 1929. Дополнительные ракурсы той же «Композиции IV».

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте особенности абстрактного искусства
2. Значение цвета, линии и формы в абстрактном искусстве
3. Первые произведения абстрактного искусства В. Кандинского
4. Лучизм М.Ф. Ларионова - как абстрактная живописная система. Особенности творчества
5. Супрематизм К.С. Малевича - как абстрактная живописная система. Особенности творчества
6. Представитель польского абстрактного искусства - Альфред Абердам. Особенности творчества
7. Представитель польского абстрактного искусства - Катажина Кобро. Особенности творчества

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Государственный Эрмитаж. Произведения русской художественной культуры 19- начала 20 вв.»

Общие сведения

Крупнейшим событием в жизни Эрмитажа была передача в 1948 г. 316 картин из московского Музея нового западноевропейского искусства, закрытого еще до войны. Коллекции музея были поделены между Эрмитажем и Музеем изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве (ГМИИ). В основном это были вещи из собраний двух крупнейших московских коллекционеров - Сергея Щукина и Ивана Морозова. В Эрмитаж поступили первоклассные по качеству картины западноевропейских художников конца XIX - начала XX в.: К. Моне, О. Ренуара, П. Сезанна, П. Гогена, А. Марке, П. Боннара, А. Матисса и П. Пикассо. При разделе коллекций московского музея директор Эрмитажа И.А. Орбели отобрал полотна, игравшие основополагающую роль в истории искусства XX в.: "Красная комната", "Танец", "Музыка" и "Семейный портрет" Матисса; "Две сестры", "Танец с покрывалами", "Три женщины" Пикассо; триптих Боннара "У Средиземного моря". В апреле 1956 г. в Эрмитаже открылась выставка "Произведения французского искусства XII-XX вв.

в музеях СССР" (совместно с ГМИИ), на которой впервые после закрытия в Москве Музея нового западноевропейского искусства почти в полном составе была представлена живопись импрессионистов и постимпрессионистов.

В Эрмитаже в одном из залов, посвященных творчеству Анри Матисса (1869-1954), величайшего художника XX в., выставлены два женских портрета, исполненные им в 1939 и 1947 гг. Они были подарены музеем женщиной, лицо которой запечатлено художником на этих полотнах. Однако дарительница не разрешала обнародовать свое имя, и на этикетках долгое время значились только ее инициалы "Л. Д.", и лишь много позднее они были раскрыты: Лидия Делекторская.

Лидия Николаевна Делекторская (1910-1998) была моделью Матисса (она запечатлена на многих полотнах и рисунках художника), его секретарем и другом. Начиная с 1967 г., она дарила Эрмитажу рисунки, скульптуру, а также книги, иллюстратором и дизайнером которых был Матисс - так называемые "livres d'art", издаваемые небольшим тиражом, иногда до пяти экземпляров. Делекторская также покупала на свои деньги те книги Матисса, которых у нее не было, чтобы тут же подарить их музею и тем самым сделать коллекцию Эрмитажа полной.

Без щедрого дара Л.Н. Делекторской в Эрмитаже не были бы представлены ни графическое наследие художника, ни его скульптура, а два ее портрета - единственные живописные работы позднего периода творчества Матисса в собрании музея.

Выставка картин французских художников XIX - начала XX в. из частных собраний Германии стала одним из крупнейших культурно-художественных событий конца XX в. 74 произведения представили широкую панораму французской живописи более чем за 100 лет, начиная с пейзажа Камиля Коро "Скалы" (около 1812) и завершая полотном "Балерина" Анри Матисса (около 1927). Наряду с работами художников середины XIX в. - Эжена Делакруа, Оноре Домье, Гюстава Курбе, Анри Фантен-Латура - были показаны произведения выдающихся мастеров второй половины XIX столетия - Эдуарда Мане, Камиля Писсарро, Альфреда Сислея, Поля Синьяка, Жоржа Сера и Эдуарда Вюйара. В экспозиции можно было увидеть картину "Площадь Согласия (Виконт Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия)", написанную Эдуардом Дега в 1875 г. и считавшуюся утраченной; никогда ранее не выставлявшуюся картину Огюста Ренуара "В саду" (1885); а также одно из последних полотен Винсента Ван Гога "Белый дом ночью" (1890). Особое внимание публики привлекали произведения конца XIX - начала XX в.: "Женщина с зонтиком (Глухая Берта в саду г-на Фореста)" Анри де Тулуз-Лотрека, "Обнаженная с поднятой рукой" Жоржа Руо, одна из лучших картин молодого Пабло Пикассо "Абсент".

К выставке был выпущен научный каталог в нескольких языковых версиях (издательство "Harry N. Abrams Inc.", Нью-Йорк). Автор каталога - доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник музея А.К. Костеневич.

Выставка пользовалась неослабевающим успехом в течение всего времени ее демонстрации (март 1995 - март 1996) не только у посетителей из России, но также из стран СНГ, Европы, Азии и Америки. В настоящее время часть этих произведений экспонируется в залах 143-146 Зимнего дворца.

В 2002 г. в коллекцию Государственного Эрмитажа была включена картина Казимира Севериновича Малевича "Черный квадрат" (Холст, масло, 53,5x53,5 см) - одно из самых известных произведений русского искусства XX в.

Первый "Черный квадрат" был создан К.С. Малевичем (1878-1935) в 1915 г. и стал поворотным пунктом в развитии русского авангарда. Черный квадрат на белом фоне стал знаком, основным элементом художественной системы супрематизма, шагом в новое искусство. Четыре "Квадрата", написанные Малевичем с 1915 до начала 1930-х гг., - это развитие одной темы. Они отличаются не только очередностью и годом создания, но и цветом, рисунком, фактурой. К "Черному квадрату" Малевич обращался каждый раз, когда ему необходимо было весомо представить собственное творчество, часто в связи с наиболее значимыми для него выставками.

С важной для Малевича темой красного и черного связано, вероятно, появление самого маленького по размерам и, по-видимому, последнего "Черного квадрата". Возможно, он был написан в пару к красному квадрату для выставки "Художники РСФСР за XV лет", прошедшей в Ленинграде в 1932 г. и ставшей последним значительным выступлением русского авангарда. Два квадрата - черный и красный - были центром экспозиции Малевича на выставке. Этот "Черный квадрат" символически замыкал цикл: художник повторял свою "победу над солнцем". (Впервые черный квадрат, перекрывающий солнце, появился в 1913 г. в эскизах декораций к футуристической опере "Победа над солнцем".)

Последний квадрат, несмотря на авторскую надпись на обороте "1913 г", обычно датируют рубежом 1920-1930-х гг., поскольку нет никаких следов его более раннего существования. Он оказался одной из немногих картин Малевича, которые после его смерти не были переданы наследниками художника в Русский музей и оставались в семье. После смерти вдовы художника, Натальи Андреевны Манченко, в 1991 г., последняя версия "Черного квадрата" вместе с "Автопортретом" и "Портретом жены" Малевича перешли к ее родственникам, а затем были проданы ими в коллекцию Инкомбанка.

В 2002 г. состоялась аукционная распродажа корпоративной собственности Инкомбанка. Однако, в аукционе "Черный квадрат" не участвовал. Картина была приобретена для Государственного Эрмитажа Министерством культуры Российской Федерации. Сумму в 1 млн. долларов, необходимую для покупки произведения, пожертвовал известный меценат В.О.Потанин, глава холдинговой компании "Интеррос", неоднократно осуществлявшей финансовую поддержку проектам Государственного Эрмитажа. Благодаря содействию компании были отреставрированы залы Министерства иностранных дел в здании Главного штаба, Колесница Славы на Арке Главного штаба, осуществляется издание серии книг "Страницы истории Эрмитажа".

Контрольные вопросы:

1. Какую роль крупнейшие московские коллекционеры - Сергей Щукин и Иван Морозов сыграли в формировании коллекции 19-20 вв.
2. Назовите автора картины «Танец», хранящейся в Эрмитаже в коллекции 19-20 вв.
3. Кто подарил Эрмитажу картины Анри Матисса?
4. Кто автор картины «В саду», хранящейся в Эрмитаже в коллекции 19-20 вв.
5. Кто автор картины «Белый дом ночью», хранящейся в Эрмитаже в коллекции 19-20 вв.
6. Кто автор картины «Черный квадрат», хранящейся в Эрмитаже в коллекции 19-20 вв.

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Коллекция Государственного Русского музея. 19-21 вв.»

Общие сведения

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 музеем 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 «Бубновы 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.Ромadin). 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» (1985-1991гг.) 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. Охарактеризуйте коллекцию 19-нач.21в. в Русском музее в Санкт-Петербурге
2. Назовите автора картины «Трапеза», хранящейся в Русском музее в коллекции 19- нач. 21 вв.
3. Назовите автора картины «Портрет О.К.Орловой», хранящейся в Русском музее в коллекции 19- нач. 21 вв.
4. Назовите автора картины «Богатырь», хранящейся в Русском музее в коллекции 19- нач. 21 вв.
5. Назовите автора картины «Портрет Ивана Сергеевича Тургенева», хранящейся в Русском музее в коллекции 19- нач. 21 вв.

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Искусство 19-20 вв. Многогранный мир Кандинского»

Общие сведения

Русский художник XIX- XX вв. Василий Васильевич Кандинский по праву считается основоположником абстрактного искусства. Его живопись, основанная на передаче духовной сущности через материальные и абстрактные вещи, завоевала мировое признание. Теоретические работы художника до сих пор актуальны, представляют интерес не только для узких специалистов, но и для широкого круга любителей искусства.

История жизни великого русского художника многогранна и интересна. Родившись в обеспеченной семье коммерсанта, в детстве художник занимался музыкой, брал платные уроки у преподавателя живописи. В 30-ть лет, вопреки полученному им юридическому образованию, В. В. Кандинский увлекся занятиями живописи, почувствовал в ней свое призвание. Значительный фрагмент творческой жизни художника связан с Германией.

Подход В. В. Кандинского к искусству основывался на беспредметной живописи, именно она стала главным стержнем его теоретических и практических трудов. Абстрактное искусство в те годы только начало свое развитие. Для того, чтобы помочь широкой публике разобраться в его тонкостях, В. В. Кандинский написал два знаменитых впоследствии трактата: «О духовном искусстве» и «Точка и линия на плоскости». Эти книги стали важной частью философии абстрактного искусства. В них художник поднял вопросы о восприятии беспредметного, о тонкостях абстрактного искусства, о влиянии цвета в живописи. Искусство, считал В. В. Кандинский, целесообразно рассматривать только в синтезе различных его элементов; как, к примеру, музыкальное и художественное произведения, несмотря на свои очевидные различия, могут быть идентичны в своем структурном образовании.

Ключ к беспредметному искусству, полагал В. В. Кандинский, кроется в музыке. Музыка сама по себе абстрактна и является идеальным воплощением абстрактного искусства. В трактате «Точка и линия на плоскости» художник подошел к графическому и живописному искусству отталкиваясь от «первоэлемента», а не от конкретной натуры. В качестве такого простейшего элемента он предложил рассматривать точку. В зависимости от ее размера и расположения даже в простейшей работе можно задать определенный эмоциональный настрой. Вторичным первоначальным элементом, по мнению В. В. Кандинского, является линия. В отличие от точки, линия имеет некоторые временные характеристики. Важная особенность теории В. В. Кандинского -

во внедрении понятия «время» в художественное искусство (ранее в живописи временному аспекту не придавали существенного значения). Линия является прямой противоположностью точки. Она как бы представляет собой точку в движении, точку, потерявшую всяческую статическую силу. Взаимодействие, различное комбинирование этих двух элементов рождает собой композицию.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте творчество Василия Кандинского
2. На чем основывался подход к искусству Василия Кандинского
3. Назовите трактаты о искусстве Василия Кандинского
4. В чем по мнению Василия Кандинского кроется ключ к искусству?

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Западноевропейские и русские шпалеры в Эрмитаже 19- 20 вв.»

Общие сведения

В составе выставки XIX–XX веков 20 экспонатов, представляющих европейское шпалерное ткачество таких направлений как историзм, модерн и модернизм. Многие из них зритель увидел впервые или после долгого перерыва. Некоторые из них поступили в музей из собрания императорского дома и украшали Зимний дворец, другие – из российских частных коллекций. В последние десятилетия были приобретены интересные для музея ковры, в том числе первая в собрании Эрмитажа шпалера Жана Люрса «Блеск огня».

Кризис в области шпалерного ткачества рубежа XVIII и XIX века привел к значительному сокращению объемов производства стенных ковров в Европе. Ведущие производители были вынуждены пересмотреть свой многовековой опыт и попытаться выработать новую форму стенового ковра, которая могла бы успешно вписаться в интерьеры ампира и последующих стилей. Мануфактура Гобеленов, возрожденная в период правления Наполеона, выпускала виртуозные, тончайшей работы шпалеры – копии живописных прототипов. Французские шпалерные мануфактуры в Бове и Обюссоне ткали, главным образом, декоративные панно для стен и ширм, обивки для мебели. Многие мастерские закрылись, другие полностью перепрофилировали свою продукцию, как, например, Санкт-Петербургская шпалерная мануфактура, постепенно перешедшая к выпуску исключительно напольных ковров.

Большие королевские или императорские мануфактуры переставали быть единственно возможной формой существования производства, многие из них распались на частные мастерские, более гибкие и мобильные в своей политике адаптации к новому рынку. Они появлялись там, где были квалифицированные кадры, в старых центрах ткацкого ремесла.

Во второй половине XIX века, с приходом стиля историзм в европейское искусство, художники и фабриканты начали пересматривать свое отношение к роли шпалеры в интерьере. От огромной тканой картины ей предстояло совершить обратный путь – к своему истинному назначению: красивой шерстяной ткани, украшающей и утепляющей поверхность стены.

Впервые эту идею воплотили в Англии, где в 1860-х годах возникла фирма под руководством Уильяма Морриса, которая провозгласила своей миссией возврат к ценностям и эстетике средневекового ремесла и сознательный отказ от бездушной механистичности промышленной революции. Фирма Морриса выпускала шпалеры по картонам прерафаэлиты Эдварда Берн-Джонса, переработав традиции позднеготических ковров-мильфильдов, сохраняя плоскостность композиции и тонкую декоративность деталей и контуров. На выставке показана единственная в России шпалера мастерской Морриса «Поклонение волхвов», акварельный эскиз к которой был создан Берн-Джонсом в 1887 году. Кроме эрмитажной шпалеры, известно девять изданий этой композиции, вытканых в 1890–1907 годах. Шпалера была приобретена коллекционером Сергеем Щукиным, до 1917 года она находилась в зале Гогена в его доме в Москве.

Одновременно с фирмой Морриса в Бельгии и Франции работала фирма братьев Бракенъе (Braquenié), которая также творчески перерабатывала традиции европейского ткачества XVII и XVIII веков. Здесь ткали ковры в несколько приглушенной, как будто выгоревшей охристой гамме. В конце XIX века компания Бракенъе стала бельгийско-французской, со станками в Обюссоне и Малине. В 1899 году по заказу царя Николая II компанией было исполнено 15 ковров в стиле Ф. Буше и Ж.-О. Фрагонара. Эти шпалеры имеют необычную форму – в виде арки, так как они должны были украсить ниши на площадках трех этажей Салтыковской лестницы Зимнего дворца. Композиции представляют собой сцены на фоне романтического пейзажа – живописного сада с руинами, что внутренне объединяет серию в единый ансамбль. В 1926 году шпалеры были демонтированы и переданы в собрание тканей Государственного Эрмитажа. Один ковер утрачен, вероятно, после событий революции 1917 года, таким образом, сегодня в собрании Эрмитажа хранится 14 шпалер из серии «Пасторальные сцены».

На рубеже XIX и XX веков в Европе ткали шпалеры – стенные панно в стиле модерн, но они были немногочисленны. На выставке представлена серия «Времена года», созданная на мануфактуре Гобеленов. Картоны серии в 1910 году выполнил художник Жюль Шере (Jules Chéret) (1836–1932), известный своими литографиями и афишами. Сотрудничество с знаменитым графиком стало достаточно новаторским решением, которое позволило создать шпалеры в новом стиле ар-нуво. В серию входят четыре шпалеры: «Зима. Остролист», «Весна. Розы», «Лето. Колосья», «Осень. Виноградные лозы», которые дополнялись обивками для мебели. Четыре времени года представлены аллегорически, в виде прекрасных женщин и символов самого времени года. Гобелены были подарены императрице Александре Федоровне президентом Франции Раймоном Пуанкаре во время его визита в Санкт-Петербург 20–23 июля 1914 года.

Параллельно с модерном существовала в шпалерном ткачестве и другая линия – копирование старых образцов, которые представляли собой уменьшенные повторения старинных шпалер, чаще всего XV и XVIII веков.

Франции принадлежит ведущая роль в движении по возрождению шпалерного ремесла в период после Первой мировой войны. Изменившаяся архитектура, образ жизни и собственно зритель и заказчик – все это требовало от текстильных художников найти новые формы для старинного ремесла стенного ковра.

В 1930-х годах в Обюссоне появилась группа художников, которые искали новую эстетику для стенных ковров XX века. Самым знаменитым из них стал Жан Люрса, художник, график, керамист и поэт, который исполнил в 1950–1960-е годы шпалеры с яркими абстрактными и динамичными композициями, выразительные, со сложно разработанными, в том числе при помощи ткацкой техники, оттенками красок, несущие глубокое символическое значение: борьба и единство противоположных стихий – огня и воды, света и тьмы, живой и неживой природы. Вместе с Люрса для Обюссона работали Сан-Санс, Пикар Леду, Дом Робер и многие другие художники. Свои картоны для шпалер делали и самые крупные мастера XX века – Пикассо, Матисс, Фернан Леже, Ле Карбюзье, Жорж Брак, Сальвадор Дали, Марк Шагал. Благодаря им шпалера вернулась от копирования живописи к своему изначальному назначению – монументальности и декоративности.

Крупные шпалерные мастерские работали в Скандинавии (развивая свои национальные традиции), Бельгии, Советском Союзе (здесь шпалерное ткачество особенно процветало в прибалтийских республиках), Польше, Венгрии, Чехословакии.

Примерно в 1980-х годах интерес к шпалерам несколько спал, что привело к закрытию многих крупных мастерских.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте западноевропейское и русское шпалерное искусство 19 вв.
2. Особенность шпалеры «Поклонение волхвов» Уильяма Морриса
3. Особенность английского шпалерного искусства 19 в.
4. Особенность бельгийско-французской шпалерной мастерской 19 в.

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Искусство 19-20. Страницы минувшего: Церковно-архитектурные памятники города Тулы 19-20 вв.»

Общие сведения

Свято-Успенский кафедральный собор. Это главный храм города, который был выстроен в 1902 году на месте более старой каменной церкви. Собор выстроен в псевдорусском стиле, из красного кирпича, с большим количеством декоративных элементов и черными куполами. Обращают на себя внимание его росписи – предположительно, авторы были учениками известного художника В. Васнецова. В 2012 году храм был освящен заново.

Всехсвятский собор. Городской кафедральный собор, который был построен в первой половине XIX века. Место для строительства выбрано таким образом, чтобы храм был виден из всех точек города. Стиль здания – русский классицизм. Рядом расположена высокая многоярусная колокольня, которую украшают четыре фигуры ангелов. Главные святыни собора – старинная Казанская икона Божией Матери, и образ Николая Чудотворца работы афонских мастеров. Храм входит в региональный список архитектурного наследия.

Храм Александра Невского. Храм выстроен в 1886 году в стиле, традиционном для русско-византийской церковной архитектуры. Убранство отличалось скромностью – не было богатых стеновых росписей, фрески располагались только под куполом. Стены украшали изречения из Священного Писания. В советские годы в здании находилась трудовая школа, затем – цеха хлебозавода. Сейчас храм восстановлен, в нем проводятся службы.

Храм Сергия Радонежского. Церковь входит в список объектов культурного наследия регионального значения. Здание выполнено из красного кирпича в псевдовизантийском стиле. В 1901 году стены храма были расписаны, сейчас фрески восстановлены полностью. Рядом с церковью находилась колокольня, на шестом этаже которой была церковная библиотека. Сейчас храм реставрирован, проводятся богослужения.

Храм Двенадцати Апостолов. Это старинный храм, заложенный в 1903 году. Он был богато украшен – пол выложен метлахской плиткой, имеется многоярусный позолоченный иконостас. Стены украшены копиями картин на духовную тематику. Среди почитаемых святынь – иконы Божией Матери «Троеручица», Тихвинская и Боголюбская, а также образ Николая Чудотворца. В советский период храм не закрывался.

Храм Святителя Алексия. Храм заложен во время визита Патриарха Алексия II в Тулу в 1999 году. В 2001 году строительство полностью завершилось. Здание украшают два золоченых купола, по форме напоминающие старинные воинские шлемы. Храм находится на территории Тульского артиллерийского института. При нем действует библиотека и воскресная школа.

Храм Серафима Саровского. Церковь построена в 1905 году на средства тульских купцов Ермолаевых-Зверевых. Главной частью церковного убранства был иконостас – многоярусный, из соснового дерева с резьбой и позолотой. Царские врата также были позолоченными. При храме действовал приют для бездомных детей и стариков. Сейчас храм действует. В нем хранятся многие святыни – частица рубища св. Серафима Саровского, его поясная икона с частицей мощей.

Свято-Покровский (Феодосиевский) храм. Храм начал строиться в 1903 году, но, из-за нехватки средств и начавшейся первой мировой войны, здание не было завершено. В советские годы храм был отдан под складское помещение. В 1991 году церковь возвращена верующим. Здание сильно пострадало при пожаре в 1993 году, при этом были чудом спасены церковные реликвии – часть мантии св. Феодосия, и икона Иоанна Тульского.

Храм Донской иконы Божией Матери. Это каменный храм высотой более 16 метров, который за предельно короткое время был выстроен на месте фундамента первоначального храма. Более старинная церковь, построенная в XIX веке, была снесена в

разгар антирелигиозной кампании – в 1920-е годы. Тогда же снесли и каменную колокольню. В начале 90-х годов археологи обнаружили основание первого храма, и к 1995 году строительство новой церкви было закончено.

Храм Рождества Богородицы (Пречистенский храм). Церковь построена в XIX веке и представляет собой архитектурный памятник раннего классицизма. Декор храма типичен для этого стиля – это скромный растительный орнамент. При нем была построена колокольня, которая позже была снесена вместе с резной храмовой оградой. В 2002 году началось восстановление здания, сейчас это действующий храм.

Собор Иконы Божией Матери Млекопитательница. Это центральный собор Богородичного Щегловского мужского монастыря, построенный в 1864 году. Нижний придел освящен во имя св. мученика Пантелеимона. Здание отличается богатством декоративных элементов – кокошники, арочные окна. Главная храмовая святыня – образ Божией Матери «Млекопитательница», который почитается как чудотворный. В храме хранится и много других почитаемых в православии святынь.

Свято-Знаменский храм. Храм во имя иконы Божией Матери «Знамение» построен в 1905 году. Здание богато декорировано в традиционном для русского храмового зодчества стиле – кокошники, витые колонки, ширинки. В то же время объемное пространство внутри церкви характерно для классицизма. В 1991 году храм взят под охрану государством как архитектурный памятник регионального значения.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте храмовое зодчество в Туле 19-20 вв.
2. Расскажите о Свято-Успенском кафедральном соборе, его конструктивных и стилистических особенностях.
3. Расскажите о Всехсвятском соборе, его конструктивных и стилистических особенностях.
4. Расскажите о Храме Двенадцати Апостолов, его конструктивных и стилистических особенностях.
5. Расскажите о Храме Рождества Богородицы (Пречистенском храме), его конструктивных и стилистических особенностях.

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. Третьяковская галерея»

Общие сведения

Купеческий род Третьяковых ведет свою историю из уездного города Малоярославца Калужского наместничества, откуда в 1774 году в Москву прибыл прадед П.М. Третьякова Елисей Мартынович (1704-1783) с женой и сыновьями.

1812- Вторжение Наполеона в Россию. Отечественная война.

1832- Родился Павел Михайлович Третьяков – будущий основатель Галереи

1850- Скончался Михаил Захарович Третьяков – отец семейства. Все движимое и недвижимое имущество досталось двум сыновьям, Павлу и Сергею, которые успешно продолжили торговое дело отца.

1851 – Семья Третьяковых покупает дом в Лаврушинском переулке – будущее основное здание Галереи.

Основное здание Галереи находится в Лаврушинском переулке, в Замоскворечье – традиционно купеческом районе Москвы. По мере роста коллекции к жилой части особняка пристраивались помещения, специально предназначенные для произведений искусства.

Годом основания Третьяковской галереи принято считать 1856 год. Павел Михайлович приобрел две первые картины русских художников «Искушение» Н.Г. Шильдера и «Стычка с финляндскими контрабандистами» В.Г. Худякова.

1861 – Отмена крепостного права.

1865 –Свадьба Павла Михайловича и Веры Николаевны Мамонтовой, двоюродной сестры известного мецената Саввы Ивановича Мамонтова.

1874 – П.М.Третьяков приобретает в Париже у графини Самойловой несколько работ К.П.Брюллова. Среди них была и знаменитая «Всадница» - одно из лучших парадных произведений художника.

1876-Художник И.Н.Крамской живет в доме Третьяковых и работает на портретами членов семьи.

П.М.Третьяков приобретает иконы из собрания И.Л.Силина, выставленные в залах Исторического музея во время проведения VIII Археологического съезда в Москве. Это приобретение положило начало собранию Древнерусской живописи Третьяковской галереи.

Дом-мастерская известного художника-сказочника Виктора Михайловича Васнецова. Дом построен в конце XIX в. по авторским эскизам и хранит 24 тысячи экспонатов.

31 августа 1892 года Павел Михайлович написал заявление в Московскую городскую думу о передаче в дар городу своего собрания, а также собрания Сергея Михайловича (вместе с домом).

В 1896 году составляя завещание Павел Михайлович решил позаботиться о судьбе своего детища.

1896- П.М.Третьяков становится почетным гражданином города Москвы.

1898- 4(16) декабря П.М.Третьяков скончался, через 3 месяца умерла его жена Вера Николаевна.

1902- Начало работ по созданию нового фасада Галереи по проекту В.М.Васнецова, ставшего на многие годы эмблемой Третьяковской галереи.

А.С.Голубкина поселяется в доме Б.Лёвшином переулке. Сегодня в этом здании находится музей-мастерская скульптора.

Московская городская дума избрала попечителем Третьяковской галереи И.Э.Грабаря. В это время в жизни Галереи произошли купные перемены, начался «период реформ Грабаря».

1916- Куплен «Портрет А.С.Пушкина» работы О.А.Кипренского

1917-Февральская революция. Свержение самодержавия в России

3 июня 1918 года был издан декрет Совета народных комиссаров (Совнарком) о национализации Третьяковской галереи и передаче в ее введение Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос)

1922-Образование СССР

1924-По декрету «О музейной сети», принятому с целью концентрации музейных собраний, Галерея передала принадлежавшие ей картины иностранных художников в музеи западного искусства и присоединила несколько выдающихся московских музейных собраний русской живописи.

1925-Поступление части коллекции Румянцевского музея

1925-Директором Галереи назначен Н.М.Щёкотов

1926-Директором галереи назначен академик архитектуры А.В.Щусев

Мечтой создателя галереи Павла Третьякова была организация крупнейшего публичного музея русского искусства, ведь до него дворяне коллекционировали преимущественно западноевропейскую живопись и скульптуру. Этот успешный купец ввел моду на русских художников и страстно скупал их картины. Мечту он осуществил - даже добавил четыре пристройки к своему особняку в центре Москвы. В 1980-х была построена Новая Третьяковка - специально для искусства XX века.

Собрание музея сегодня насчитывает более 190 тысяч произведений. Напомним еще раз самые известные.

Андрей Рублев. Троица. 1411. До наших дней сохранилось лишь несколько работ, которые ученые достоверно приписывают легендарному Андрею Рублеву. Икона «Троица» -

самая известная и ценная реликвия. Ранее икона находилась в Троице-Сергиевой лавре, а после Революции поступила в собрание Третьяковки.

Карл Брюллов. Всадница. 1832. Карл Брюллов долгое время жил в Италии, и эту картину написал в Милане по заказу графини Юлии Самойловой. Современники восхищались мастерством и изяществом конного портрета. Павел Третьяков купил картину на аукционе, где распродавали имущество Самойловой.

Александр Иванов. Явление Христа народу. 1837—57. Картину Иванова купил император Александр II и отдал в дар Румянцевскому музею, откуда в 1924 году она поступила в Третьяковскую галерею. Для масштабного полотна размером 5.4 x 7.5 метров в галерее даже построили отдельный зал.

Павел Федотов. Завтрак аристократа, 1849-50. Федотов - настоящий мастер жанровой живописи. В каждом полотне можно бесконечно наблюдать детали, практически как на работах малых голландцев.

Константин Флавицкий. Княжна Тараканова. 1864. Одна из первых работ, которые Третьяков купил для галереи. На ней изображен исторический сюжет о княжне Таракановой, которая выдавала себя за дочь императрицы Елизаветы - и была заключена в Петропавловскую крепость, где согласно легенде умерла во время наводнения. Мы видим подступающую воду, крыс и отчаяние на лице арестантки.

Василий Перов. Тройка (Ученики мастеровые везут воду). 1866. Василий Перов был одним из первых, кто писал полотна на социальные темы и мастерски поднимал острые вопросы. Страдающие дети, везущие тяжелые бочки с водой и общий тон картины говорит о безысходности положения. Третьяков купил картину сразу после того, как художник закончил работать над ней.

Василий Верещагин. Апофеоз войны. 1871. Верещагин был военным и прославился как художник- баталист. Это полотно он написал после поездки по Средней Азии. Замысел картины связан с легендой о монгольском хане Тамерлане, который оставлял на поле битвы такие горы черепов. «Посвящается всем великим завоевателям — прошедшим, настоящим и будущим», гласит надпись на раме картины.

Алексей Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Этот пейзаж считается новаторским в русском искусстве. Никто до Саврасова не изображал природу так реалистично «грустно». Серые березы, весеннее половодье и церквушка - современники считали, что художник отразил саму русскую душу. Чтобы купить эту картину, Павел Третьяков специально ездил к Саврасову в Ярославль.

Архип Куинджи. Березовая роща, 1879. Куинджи считается настоящим мастером по работе со светом. Картина вся написана зеленым цветом и художник играет с контрастом солнечных пятен и глубины тени. Полотно было выставлено на выставке художников-передвижников, после которой ее сразу купил Третьяков.

Виктор Васнецов. Аленушка, 1881. В Третьяковке хранится несколько работ главного художника фольклориста, и одна из самых известных - «Богатыри». Васнецов долго вынашивал замысел «Аленушки» и однажды у пруда в усадьбе Абрамцево случайно увидел простоволосую крестьянку, тогда сформировался сюжет картины, от которой по словам самого автора «особым русским духом веяло».

Иван Крамской. Неизвестная. 1883. На одном из самых известных произведений Крамского изображена девушка в открытом экипаже на Невском проспекте в Петербурге. Историки до сих пор гадают, кто послужил художники моделью.

Василий Суриков. Боярыня Морозова, 1884-87. Мощная многофигурная композиция изображает исторический факт - в качестве наказания за отказ принять церковную реформу в монастырь отправляют закованную в кандалы боярыню, а она показывает толпе старообрядческий знак - двуперстие. Третьяков купил картину на выставке, и полотно размером 3 × 5.8 метров занимает особое место в галерее.

Илья Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. Во многом благодаря картине Репина поддерживается легенда, что царь Иван Грозный убил своего

сына, в гневе нанеся ему удар посохом в висок. Император Александр III даже запретил жуткую картину к показу, но Третьяков все равно ее купил, а позже императора убедили снять цензурный запрет с полотна.

Валентин Серов. Девочка с персиками, 1887. Одна из самых известных картин живописца была написана в Абрамцево, а позировала для нее дочь мецената Саввы Мамонтова. Причина любви к ней зрителей - в невероятной свежести и беззаботности детства, которыми буквально светится картина. Портрет был куплен галереей в 1929 году у потомков Мамонтовых.

Иван Шишкин. Утро в сосновом лесу. 1889. Вечнозеленый хвойный лес - излюбленный мотив художника Шишкина. Медвежат на картине изобразил другой художник, Константин Савицкий, но позже снял свою подпись и отказался от авторских прав. Сюжет картины знаком каждому, ведь еще в СССР ее растиражировали на обертке конфет «Мишка косолапый».

Михаил Нестеров. Видение отроку Варфоломею, 1890. Картина изображает очень важный для церковной истории сюжет и открывает цикл работ о жизни преподобного Сергия Радонежского. В миру его звали Варфоломеем, когда он был мальчиком, ему не давалась грамота, пока он не встретил случайно монаха, который преисполнил его мудростью... Художник считал картину вершиной своего творчества. Третьяков купил ее на выставке передвижников.

Михаил Врубель. Демон (сидящий), 1890. Одному из самых мистических художников в Третьяковке посвящен целый зал. Это лишь один из врубелевских демонов и шедевр русского символизма. Картина олицетворяет вечную борьбу мятежного духа: красивый и могучий демон с печалью смотрит на мир вокруг, который меняется и словно преломляется кристаллами. В Третьяковку картина поступила после революции из частной коллекции.

Исаак Левитан. Над вечным покоем, 1894. Ученик Саврасова, автора «Грачи прилетели», Левитан перенял и довел до совершенства его видение русского пейзажа, меланхоличного и щемящего душу. Картина считается одной из самых «русских» в живописи.

Наталья Гончарова. Автопортрет с желтыми лилиями. 1907. Амазонка русского авангарда вместе с мужем Михаилом Ларионовым состояла в разных прогрессивных художественных обществах и принимала участие во множестве модернистских выставок как в России, так и в Европе. Автопортрет отражает увлечение Гончаровой экспрессионизмом.

Зинаида Серебрякова. За туалетом. Автопортрет. 1909. Серебрякова писала картины, преисполненные нежности - девушек, крестьянок, идиллические пейзажи и членов семьи. Этот автопортрет в зеркале современники высоко оценили и называли свежей, милой и высокохудожественной работой.

Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912. Петров-Водкин - художник, переосмысливший русскую иконопись. Современники интерпретировали картину по-разному, но на заре русской революции считалось, что красный конь символизирует новый путь России. Полотно долгое время находилось в Швеции, а в Третьяковку поступило лишь в 1961 году из частных рук.

Василий Кандинский. Композиция VII. 1913. Главный русский абстракционист долгие годы жил и работал в Германии. Он был одним из первых художников, кто отказался от фигуративности и решил сделать акцент на цвет. «Цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу». Искусствоведы считают эту композицию вершиной творчества Кандинского и находят там комбинацию тем: и воскрешение из мертвых, и Судный День, и Всемирный Потоп, и Райский Сад.

Казимир Малевич. Черный квадрат, 1915. Самая известная и самая скандальная картина русского авангарда стала настоящим фурором выставки футуристов, где была впервые показана. Ее повесили в «красном углу», где обычно в доме располагают иконы. В 2015 году рентгеновские исследования показали, что под конечным изображением прячется еще несколько слоев и первоначально картина выглядела как кубофутуристическая

композиция. Но в процессе размышления о форме и цвете в живописи, автор пришел к полному *supremus* - то есть доминированию цвета. Позже автор сделал еще несколько версий картин - одну специально для Третьяковской галереи, потому что оригинал покрылся мелкими трещинами.

Борис Кустодиев. Большевик, 1920. Кустодиев прежде всего известен сценами из русской купеческой и деревенской жизни, написанными яркими красками - его внимание приковано к старинным городам, церквям и народным гуляниям. «Большевик» - поздняя работа автора и отражение его впечатлений от революции 1917 года, которую он наблюдал из окна дома, прикованный к инвалидной коляске.

Александр Дейнека. Будущие летчики, 1938. Александр Дейнека - один из самых известных советских художников, автор многих пропагандистских работ в отчетливо плакатном стиле. Его «Будущие летчики» - одна из самых эмблематичных картин советского официального направления в искусстве, известного как соцреализм.

Контрольные вопросы:

1. Назовите годы жизни Павла Михайловича Третьякова
2. В каком году Павел Михайлович Третьяков передал коллекцию картину Московской городской думе
3. Назовите известные вам картины, экспонирующие в Третьяковской галерее
4. Назовите автора картины «Всадница», экспонирующейся в Третьяковской галерее
5. Назовите автора картины «Явление Христа народу», экспонирующейся в Третьяковской галерее

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Русская архитектура 19-20 вв.»

Общие сведения

В конце XIX — начале XX в. в русской архитектуре, да и во всей технологии строительного дела, в ассортименте строительных материалов намечаются новые явления. Они были связаны с общими изменениями в российской социально-экономической действительности. Архитектура более прямо и открыто, чем другие виды искусства, выполняет социальный заказ. Новые явления в российской архитектуре связаны были с сильным увеличением населения городов, появлением огромных промышленных предприятий, концентрацией пролетариата, ростом финансового капитала, общим изменением социального состава города, и, наконец, самого духа города, образа городской жизни.

Крупное машинное производство приносило с собою повышение уровня инженерных знаний, строительной техники, освоение новых строительных материалов и конструкций. В конце XIX в. в архитектуре начинают применять железобетон, металлические каркасы, облицовочную керамическую плитку, гранитную крошку и другие строительные новшества. Выявляя эстетику этих материалов, создавая соответственно потребностям нового капиталистического города начала XX в. крытые рынки, универмаги, электростанции, заводы, огромные типографии, Народные дома и многоквартирные, многоэтажные жилые здания с лифтами, телефонами, железнодорожные вокзалы, мосты, биржи, торговые дома и. особняки миллионеров, архитекторы делают попытки говорить иным архитектурным языком.

Конец XIX — начало XX столетия — время появления новых архитектурных стилей: модерна, новорусского стиля, неоклассицизма. Архитектурную истину своего времени зодчие видят в органической связи между строительным материалом, конструкцией и формой. Архитектура отказывается от фасадности предшествующей эклектики, строгих осевых композиций, симметрии и традиционной гармонии.

Свобода, раскованность в композиции зданий, подчинение функциональному назначению определяют план, декор, цветовую гамму.

Не одна собственно инженерно-технологическая мысль выступала в близком союзе с архитектурой. Во всем зодчестве заметно сказывалось стремление к синтезу искусств; в архитектуру щедро вводятся элементы живописи и скульптуры.

Недаром в архитектуре конца XIX — начала XX в. начинают работать такие крупные живописцы и скульпторы, как В. М. Васнецов, М. А. Врубель, А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, С. В. Малютин, А. С. Голубкина. Талантливейшие представители русской архитектуры того времени — Ф. О. Шехтель (1859-1926), А. В. Щусев (1879-1949).

В градостроительстве впервые поднимались вопросы об организации общественного транспорта, о выработке и введении в жизнь правил регулирования уличного движения. Уже в 1885 г. при Министерстве внутренних дел создается Техничко-строительный комитет, который делал слабые и явно для него непосильные попытки осуществить контроль застройки и планировки городов всей России. Все же в 1910 г. появляется план преобразования Петербурга (архитекторы Л. Н. Бенуа и Ф. Е. Енакиев), проект перепланировки о. Голодая в Петербурге («Новый Петербург») (архитекторы И. А. Фомин и Ф. И. Лидваль). В крупных городах возникают кооперативные товарищества и домостроительные общества в связи с новым понятием «жилищная проблема». Эти общества и товарищества, как и сама «проблема», стимулируют дальнейшие поиски архитекторов. Основным видом сооружения становится не частный дом и не культовое здание, а общественное сооружение.

В числе интереснейших построек того времени: Третьяковская галерея (1900-1905) В. М. Васнецов; доходный дом Перцовых (1903-1905, Москва) — С. Малютин, Н. Жуков; Ярославский вокзал (1902-1904) Ф. О. Шехтель; Марфо-Мариинская обитель (1908-1912, Москва) — А. В. Щусев; здание Государственного банка в Нижнем Новгороде (1910-е гг.) — В. В. Покровский (1871-1931).

Все эти сооружения созданы в национально-романтическом, новорусском стиле, имевшем целью на новой строительной основе, в связи с новыми функциональными задачами возродить дух древнерусского зодчества, его пластичность, красочность и свободу форм, свободно и творчески развить национальную традицию. В новом стиле были построены Ф. О. Шехтелем здание типографии газеты «Утро России» (Москва, 1900-е гг.); гостиница «Метрополь» (Москва, 1899-1903) — архитектор В. Ф. Валькотт; Художественный театр (Москва, 1902) — Ф. О. Шехтель, горельеф над входом А. С. Голубкиной; дом С. П. Рябушинского (Москва, 1900-1902) — Ф. О. Шехтель; особняк М. Ф. Кшесинской (Петербург, 1904-1906) — А. И. Фон-Гоген; «Вилла художника» (Крым, 1906) — Л. М. Браиловский; дача Пфедфер в Сокольниках (1910-е гг.) — А. У. Зеленко.

Почти все названные произведения зодчества включали элементы живописи и скульптуры. Национальные мотивы керамики разрабатываются в абрамцевской мастерской М. А. Врубелем, А. Я. Головиным, К. А. Коровиным, Е. Д. Поленовой ещё с 1889 г. Позднее подобная мастерская возникает в Смоленской губернии в Талашкино в имении княгини М. К. Тенишевой. Ею руководит художник С. В. Малютин.

Обращаются зодчие и к мощным истокам античности и Возрождения, переосмысливая классические образцы в соответствии с требованиями новой эпохи. Происходит своеобразное облагораживание модерна классикой. Журнал «Мир искусства» в лице художников А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, А. П. Остроумовой-Лебедевой выступает пропагандистом неоклассики.

В этой манере строит московский купеческий клуб А. И. Иванов-Шиц (1907-1908), И. А. Фомин (1872-1936) — особняк А. А. Половцева на Каменном острове в Петербурге (1911 — 1913); С. Соловьев (1859-1912) — Высшие женские курсы в Москве (1910-1913, ныне здание Московского пединститута им. В. И. Ленина); Р. И. Клейн (1858-1924) — Музей изящных искусств в Москве (1912).

Итак, лучшим произведениям архитектуры конца XIX — начала XX в. были свойственны новая образная выразительность, свободное соединение архитектурных масс, динамика и экспрессия, уничтожение разрыва между функциональным назначением и декоративно-художественной формой здания. Однако типовая застройка окраин оставалась тусклой, убогой, привычно-бытовой; в этом ярко сказывались вопиющие социальные контрасты российского капитализма начала XX в.

Оживление и заметный подъем архитектурного творчества и строительного дела вначале XX в. благотворно сказались на судьбах русской скульптуры. Зодчие нередко стали включать лепку, барельефы, горельефы, майолику в проекты новых сооружений — и общественного назначения (гостиницы, народные дома, так называемые «деловые дворы», вокзалы, банки, кинематографы), и жилые здания (небольшие личные, доходные многоквартирные дома), и немногочисленные возводившиеся культовые здания (монастырские комплексы, отдельные церкви, часовни).

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте особенности русской архитектуры 19-20 вв.
2. Какие новые стили появились в архитектуре 19-20 вв.?
3. Назовите русских архитекторов, работавших в конце XIX — начале XX в.
4. Назовите, проект, какого музея создал Виктор Михайлович Васнецов?
5. Назовите осуществленные архитектурные проекты Федора Осиповича Шехтеля?

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Искусство 19-20 вв. Эвард Мунк»

Общие сведения

В искусстве 19-20 вв. всевозможных школ, направления, стилей было очень много. Каждый художник хотел привнести что-то свое, новое. Охарактеризуем основные художественные направления.

Импрессионизм. Начало примерно 60-е годы 19 века. Первая выставка в 1874 году. Термин возник из названия картины Клода Моне "Impression, soleil levant" (Впечатление, восходящее солнце). Отказ от контура, мелкие раздельные мазки, развитие и применение на практике теории цвета. Стремление запечатлеть мимолетные изменения в предмете. Представители: Эдгар Дега, Клод Моне, Камилль Писсаро, Альфред Сислей, Пьер Огюст Ренуар, Эдуард Мане, Фредерик Базиль. «Стога сена в конце лета» Клод Моне. 1891г.

Постимпрессионизм. Относится главным образом к французскому искусству. Изображение самой сути предмета, обобщение, поиск смысла, общих черт. Представители: Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Поль Сезанн, Тулуз Лотрек, Джеймс Уистлер. «Натюрморт с яблоками» Поль Сезанн. Ок.1890г.

Модерн. Примерно 1890-1914 годы. Не путать с модернизмом. В разных странах модерн называется по-разному: арт-нуво, югендстиль, тиффани, либерти. В России это собственно – модерн. В модерне преобладает декоративность, плавные линии, связь с природой. Все больше используются такие материалы: железобетон, металл, стекло. Цвета приглушенные, светлые. В архитектуре зданий все выполняется в едином стиле. Для украшения применяют мозаику, эмаль, витражи. Яркие представители модерна Гюстав Климт, Альфонс Муха, Михаил Врубель. «Сара Бернар» Альфонс Муха. 1896 г.

Авангард. Авангард (передовой, на первой линии) - большое течение, включающие различные стили. Авангард противостоит традициям искусства 19 века. Термин возник в связи с необходимостью обобщить все передовые группы в искусстве начала 20 века. Авангард - это сплошной эксперимент с цветом, формой, концепцией. Он часто непонятен обычному человеку, шокирует его. К этому течению относят:

Фовизм. (Дикое искусство) - 1905-1907 годы. Спонтанность, динамичность рисунка, эмоциональное напряжение. Анри Матисс, Андре Дерен, Морис де Вламинк. «Музыка» Анри Матисс. 1910 г.

Кубизм. Начался примерно в 1905-1907 годах. Изображение раскладывается на множество форм, геометрических фигур. Кубизм был очень популярен в начале 20 века. В этом стиле пробовали писать многие художники. Наиболее яркие представители Пабло Пикассо, Дюшан, Жорж Брак. «Девочка на шаре» Пабло Пикассо. 1905 г.

Футуризм. Возник в Италии в начале 20 века - 1909 год. Футуро - будущее. Культ будущего. Игнорирование канонов прошлого. Важны скорость, энергия. В России художники-футуристы: Давид Бурлюк, Алексей Кручёных. В футуристическом стиле писали Ларионов, Гончарова, Малевич. «Лошадь-молния» Давид Бурлюк. 1907 г.

Лучизм. Направление русского авангарда. Основатель – Михаил Ларионов. Первая его картина в 1909 году - "Стекло". В 1911 он написал манифест лучизма. «Солдат» Михаил Ларионов. 1911г.

Абстракционизм. Начало – примерно 1910 год. Один из ярких основоположников – Василий Кандинский. В 1911 году он совместно с Францем Марком создал объединение "Синий Всадник". В нем искались связи между музыкой, живописью и театром. "Древний звук", Пауль Клее, абстракция на черном фоне, 1925 г.

Супрематизм. Слово supremus означает – высший. Стиль возник в 1915. Основатель Казимир Малевич, считал, что это искусство будущего. Разновидность абстракционизма. «Черный супрематический квадрат» Казимир Малевич. 1915 г.

Дадаизм. 1915-1923 годы. Возник как реакция на последствия первой мировой войны. В этом стиле нет логики. Все бессмысленно, иррационально. В изобразительном искусстве распространенная форма дадаизма - коллаж. Марсель Дюшан, Марсель Янко, Отто Дикс. "Тишина", Жорж Рибмон-Дессен, 1915.

Сюрреализм. С 20-х годов 20 века. Совмещение сна и реальности, сверхреальность. Основатель направления - французский писатель Андре Бретон. В изобразительном искусстве

главный – Дали. Также Магритт, Миро, Эрнст и другие. «Искушение св. Антония» Сальвадор Дали. 1946 г.

Соцреализм. Термин возник в 1932 году, хотя сам метод изображения появился раньше. Искусство рассматривается как средство агитации и пропаганды. Воспевалось советское общество, его лидеры, человек труда. Приветствовалось изображение светлого будущего. Был распространен в Советском Союзе и других социалистических странах. "Ударницы на фабрике "Красная Заря"", Павел Филонов, 1931 г.

Мунк Эдвард (1863-1944) - норвежский живописец, театральный художник, график.

Учился в Осло в Королевской школе рисования (1881-1886) и в мастерской Крога (1882-1883).

В 1880-1890 годах Мунк работал во Франции, испытал влияние Поля Гогена, Анри де Тулуз-Лотрека, Винсента ван Гога, а также в Германии и Италии. Мировоззрение художника Мунка формировалось под воздействием идей Йегера, Стриндберга, Гамсуна и других скандинавских писателей-символистов, что определило обращение живописца к характерным для символизма “вечным” темам одиночества, угасания, смерти (“Болезнь девочки”, 1885-1886, Национальная галерея, Осло).

С начала 1890-х годов творчество Мунка развивается в рамках складывавшегося в эту эпоху стиля модерн (“Девушки на мосту”, 1901, Национальная галерея, Осло), но обнаруживает и ряд новых черт (жесткий вихреобразный контурный рисунок, диссонирующая цветовая гамма, динамичная композиция), которые усиливают в картинах художника трагическое звучание образов и предвосхищают возникновение экспрессионизма (“Крик”, 1893, Национальная галерея, Осло).

Тема, ставшая центральной в творчестве Эдварда Мунка, – взаимоотношения мужчины и женщины. Женщина в его работах предстает в различных ипостасях: как идеализированный образ девушки, как ясновидящая, колдунья, властная мать-смерть. Большинство картин Эдварда Мунка 1890-1910-х годов входит в незавершенный цикл “Фриз жизни”. Острая выразительность присуща графическим работам Мунка, блестящего мастера ксилографии, офорта и литографии (автопортрет, литография, 1895). В дальнейшем творчестве Мунк обращался к монументальной живописи, писал сцены городской жизни, мажорные по цвету пейзажи.

Самая известная работа Мунка - «Крик», созданная в промежутке между 1893 и 1910 годами серия картин. На них изображена кричащая в отчаянии человеческая фигура на фоне кроваво-красного неба и крайне обобщенного пейзажного фона. Волнообразные линии пейзажа, будто эхо, повторяют закругленные контуры головы и широко раскрытого рта — как если бы звук крика отдавался повсюду. Негативная эмоция субъекта, таким образом, подминает под себя окружающий мир, приобретая вселенский размах. Но возможно и обратное прочтение: человек агонизирует по поводу раздающегося отовсюду, как выразился сам художник, «крика природы».

«Крик» как эмблема экспрессионизма служит своего рода прелюдией к искусству XX века, предвещая ключевые для модернизма темы одиночества, отчаяния и отчуждения.

Мунк создал четыре версии «Крика», используя различные техники:

В музее Мунка представлен один из двух вариантов, выполненных маслом, и одна пастель.

В Национальном музее Норвегии выставлена наиболее знаменитая, вторая по счёту версия. Она написана маслом.

Единственная версия сюжета, остающаяся в частных руках, выполнена пастелью. Она принадлежала норвежскому миллиардеру Петтеру Олсену, который выставил её на аукцион 2 мая 2012 года. В итоге картина была продана Леону Блэку за 119 млн 922 тыс. 500 долларов, что представляет собой рекорд для произведений искусства.

Умер Мунк 23 января 1944 года в местечке Экели близ Осло.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство 19-20 в.
2. Назовите художников представителей импрессионизма
3. Назовите художников представителей постимпрессионизма
4. К какому художественному направлению относится творчество Анри Матисса
5. Охарактеризуйте творчество Эдварда Мунка

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Русская религиозная живопись: 1970-1990-е гг. Из частных собраний»

Общие сведения

В советский период религиозная картина, по понятным причинам, выделилась в полностью самостоятельный жанр. И, видимо, далеко не случайно, что крупнейшим представителем этого жанра в 1940-1980-е годы делается Евгений Спасский (1900-1985), прошедший путь от футуризма до собственного стиля, определявшегося им как «духовный реализм». При этом Спасский много внимания уделял храмовой стенописи (руководил бригадой художников, оформлявших кафедральный собор Кишинёва, расписывал церкви в Подмосковье).

Занимая лишь две комнаты в коммуналке, он не мог себе позволить создавать крупные полотна, поэтому сосредоточился на головных и погрудных портретах. Спасский создал целую галерею духовных лидеров человечества, начиная от философов Эллады и заканчивая классическими композиторами Европы. Основной объём его наследия составляют картины религиозно-мистического содержания. Спасский далеко опередил своё время и по уникальности техники и благодаря смелым решениям казалось бы уже известных тем. Так он сумел изобразить Святую Троицу в одном лице («Видевший Меня видел Отца», 1978). С 1934-го («Совесть») по 1984-й («Светлый Лик») Спасский написал около 40 новаторски осмысленных ликов Христа и не меньшее количество изображений Богоматери, Предтечи, апостолов, ангелов, святых... Трактую евангельские сюжеты Благовещения, Рождества, Крещения, Чудес, Распятия и Воскресения, Спасский стремился проявить их через человеческую мимику. Глядя на его духовные портреты, становится понятно, что вычурные комбинации мимических мышц головы с поверхностными венами, паукообразные шейные складки и тому подобные «нарушения» анатомии на древних иконах не были отвлечёнными условностями, как привыкли думать искусствоведы. Спасский дерзко обнажает сокровенный мир высших эмоций, развеивая напускную сентиментальность, но сохраняя верность мистическому преданию.

Долгие годы Евгений Спасский не пытался выставлять свои религиозные картины, лишь в начале 1980-х согласившись предоставить их для кратковременной экспозиции в Институте им. Курчатова. Подобным же образом вели себя и другие религиозные художники 1930-50-х годов: Валерий Каптерев, Сергей Романович. Первым художником в послевоенной России, открыто исповадовавшим христианство, стал Виталий (в монашестве Стефан) Линицкий (р. 1934).

Национально-исторический оттенок приобретает религиозная тема в творчестве Сергея Симакова (р. 1949), также входившего в знаменитую «двадцатку». Начав с пейзажных изображений русских храмов и натюрмортов с подчёркнуто христианской (иногда католической) символикой, художник через сюрреализм постепенно обращается к жанру религиозно-историческому. «История России это история православия», такими словами можно выразить кредо Симакова. Его отношение к Святой Руси носит подчёркнуто родовой, личный оттенок. Так, на многофигурной композиции «Россия моя... Год 1380», приуроченной к 500-летию Куликовской битвы, рядом с древнерусскими воинами Симаков помещает своих родных и близких.

Сергей Симаков прослеживает историю Руси от её мифических истоков («Спор жизни со смертью», 1982; «Смерть князя Игоря», 1983; триптих «Утро славян», 1984), вплоть до наиболее прославленных подвижников XVIII-XX вв. Будучи одарённым рисовальщиком и утончённым эстетом, Симаков как художник в 1980-х годах становится на путь своеобразного юродства. На одном и том же его холсте рядом со скрупулёзно выписанными деталями, можно встретить нарочито небрежно раскрытые отдельные образы или даже целые группы лиц. При этом для искушённого зрителя очевидна колористическая одарённость художника, его виртуозное владение кистью, которое он «смирняет», дабы придать написанным в реалистической манере лицам желаемую иконичность. Иллюстрируя жития святых и сообщения летописи, Симаков выбирает наиболее чудесные, с трудом поддающиеся изображению моменты: «Начало Андроникова монастыря» (1982), «Неопалимая купина. Сон царя Феодора Алексеевича» (1985), «Свв. Антоний и Феодосий Печерские» (1986), «Преподобный Савва Сторожевский спасает царя Алексея Михайловича» (1988), «Падение с колокольни Прохора Мошнина» (1990).

Наиболее значительными явлениями русской религиозной картины 2000-х являются синтетический проект Константина Худякова «Предстояние/deisis» (идея Виктора Бондаренко), творчество Олега Королёва и Гора Чахала. В эти же годы (или чуть раньше) религиозная тема делается постоянной составляющей в творчестве Ольги Булгаковой, Ирины Старженецкой, Бориса Марковникова и ряда других мастеров.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте русскую религиозную живопись 1970-1990гг.
2. Назовите известных вам художников, работавших в этом жанре

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>

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/cgibin/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/cgibin/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/cgibin/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/>
<https://rusmuseum.ru/>
<https://tmii-tula.ru/>
<http://artyx.ru/>-портал «Искусство. Всеобщая теория искусств»
<https://www.tretyakovgallery.ru/>
<http://www.worldarthistory.com/>
<http://bibliotekar.ru/>
http://polisd.ru/history_of_art.htm- портал «Искусство. История искусства»
<http://www.iterra.org.ua/khudozhniki-istorija-iskusstva/>
http://www.google.ru/Top/World/Russian/Искусство/История_искусства/
<https://tsutula.bibliotech.ru/Account/OpenID>
<http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/>

Методические указания к практическим занятиям

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