

Тула 2021 год

ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ
методических указаний

Разработчик(и):

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



(подпись)

Цель и задачи освоения дисциплины (модуля)

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

Задачами освоения дисциплины (модуля) являются:

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

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

Место дисциплины (модуля) в структуре основной профессиональной образовательной программы

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

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

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю)

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

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

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

Уметь:

– рассматривать произведение искусства и дизайна в культурно-историческом контексте, в связи с религиозными, 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	
1	Первобытное искусство. Догадки и мечтания о первобытном человечестве. Мир мегалитов и мир керамики: две художественные традиции в искусстве доантичной Европы
2	Искусство Античности. Архитектурные формы античности
3	Искусство Древней Эллады
4	Искусство Античности. Памятники Афинского Акрополя; Парфенон и Эрехтейон
5	Коллекция Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Искусство Древнего Египта – Искусство Европейского средневековья.
6	Западноевропейское средневековье. Культура и общество средневековой Европы глазами современников.
7	Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII-середина XIV вв.
8.	Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде.
9.	Готическое искусство Франции
10	Мозаика Византийских храмов
4 семестр	
1	Древний Новгород. Прикладное искусство и археология
2	Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова
3	Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера.
4	Коллекция Государственного Эрмитажа. Итальянская живопись 14-17 вв.
5	Искусство 13-17 вв. Коллекция Государственного Русского музея.
6	Искусство Нидерландов. Нидерландский портрет XV века, его истоки и судьбы
7	Искусство 13-16 вв. Рисунок мастеров итальянского Возрождения: Очерки истории, теории и практики
8	Итальянское искусство 15-16 вв. Микеланджело: Рисунок в его творчестве.
9	Итальянское искусство 15-16 вв. Мир Леонардо, 1452-1519
10	Искусство 16 века. Тула. Тульский кремль.
5 семестр	
1	Коллекция Государственного Эрмитажа. Фламандская школа живописи 17-18 вв.
2	Искусство 18-19 вв. Пьетро ди Готтардо Гонзага, 1751-1831
3	Искусство 18 века. Тула. Архитектура.
4	Искусство 19 века. Тула. Архитектура
5	Русское искусство. Лаковая живопись XVIII-XIX вв.
6	Английское искусство 19 века. Прерафаэлиты
7	От неоклассицизма до импрессионизма. Французская живопись и скульптура 19 века в коллекции Эрмитажа
8	Русское искусство. Дмитрий Григорьевич Левицкий.
9	Русское искусство 18-19 вв. Русская керамика и стекло 18-19 вв.
10	Русское искусство 18-19 вв. в коллекции Государственного Русского музея.
6 семестр	
1	Западноевропейское и русское искусство 19 века в коллекции Тульского областного художественного музея
2	Русское искусство 19 века. Иван Шишкин
3	Русское искусство 19 века. Иван Николаевич Крамской: Жизнь и творчество: 1837-1887
4	Русское искусство 19-20 вв. в коллекции Государственной Третьяковской галереи.
5	Искусство 20-21 веков в коллекции Тульского областного художественного музея
6	Искусство 19-20 вв. Михаил Врубель: Жизнь и творчество
7	Искусство 19-20 вв. Филипп Андреевич Малявин. 1869-1940: Жизнь и творчество
8	Русское искусство 19-20 вв. Дейнека.
9	Современное русское искусство. Илья Глазунов
10	Современное русское искусство. Памятники Северного Кавказа.

Работа по изучению тем практических (семинарских) занятий

3 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Первобытное искусство. Догадки и мечтания о первобытном человечестве.

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

Общие сведения

Впервые памятник первобытного искусства (изображение ланей, выгравированное на кости оленя) был открыт в 1834, во время любительских раскопок в гроте Шаффо (Франция). Однако возраст находки был поставлен под сомнение, и в науч. оборот её ввели в 1887. Наличие худож. творчества в палеолите начали признавать после того, как при раскопках Э. Ларте и Г. Кристи в Ла-Мадлен (1864) найдено выгравированное на бивне изображение мамонта. Однако фигурам и знакам, обнаруженным в Нью (1864), не придавалось значения, а росписи, открытые в Альтамире (1879), на Международ. конгрессе антропологов и археологов в Лиссабоне (1880) были признаны подделкой. Причина такого отношения к находкам – в господствовавших эволюционистских представлениях о людях каменного века как о примитивных существах, не способных к художественному творчеству. Окончательное признание искусства палеолита произошло после открытия в 1901 Д. Пейрони, Л. Капитаном, А. Брёйлем рисунков в Комбарель и живописи в Фон-де-Гом.

Эта проблема начала обсуждаться до открытий памятников палеолитического художественного творчества. В рамках «теории игры», основанной на эстетических концепциях И. Канта и Ф. Шиллера, развивался отражающий дух романтизма тезис о том, что искусство возникло как результат эстетического творческого побуждения человека к свободе от сил и законов природы и общества. В дальнейшем тезис о врождённом стремлении человека к художественному творчеству оставался одним из основных в ряде теорий (К. Бюхер, франц. исследователь Ж. А. Люке, франц. историк первобытности Л. Р. Нуже и др.). Широкое признание получила точка зрения о связи первобытного искусства с магией, особенно после работы французского археолога С. Рейнака о всеобщей истории пластических искусств (1904).

По мере накопления фактического материала встал вопрос о генезисе искусства. В середине 19 в. Ж. Буше де Перт выдвинул гипотезу «простого этапа», согласно которой человек первоначально подмечал сходство некоторых природных объектов (камней, рельефа пещерных стен и т. п.) с животными и человеком, затем начал доделывать естественные модели, приближая к образам, которые существовали в его сознании, потом приступил к самостоятельному художественному творчеству. Франц. археолог Э. Пьетт считал скульптуру наиболее простой и древнейшей формой изображений, возникшей в результате подражания человека природным образцам. В нач. 20 в. А. Брёйль выделил изображения, которые могли быть отправной точкой в процессе возникновения первых памятников искусства: «макароны», или «меандры» (группы параллельных волнистых линий, прочерченных по глине пальцами или нанесённых на поверхность скалы зубчатым инструментом); силуэты кистей рук, выполненные как позитивное или негативное (напр., оттиск) изображение, а также контурной обводкой. Во 2-й пол. 20 в. А. Леруа-Гуран в созданной им схеме стилистической эволюции европейского искусства верхнего палеолита выделил начальный этап (стиль I), характеризовавшийся отд. знаками и отсутствием сюжетных изображений. Однако открытие в Шове рисунков эпохи Ориньяк поставило под сомнение эти и др. эволюционистские теории.

Среди отечественных исследователей наиболее развёрнутые концепции возникновения искусства сформулированы А. П. Окладниковым и А. Д. Столяром, исходившими из положения, что искусству верхнего палеолита должен предшествовать этап символической деятельности неандертальца и даже архантропов. Древнейшим проявлением изобразит. творчества на рубеже среднего и верхнего палеолита, по Столяру, были «натуральные макеты» животных – естественные (напр., сталагмит в пещерах Базау, Италия) и искусственные (напр., лепные в Монтеспан и Пеш-Мерль, Франция) основы, которые покрывались шкурами пещерного медведя. В современных исследованиях эти памятники относят к значительно более позднему времени, к эпохе Мадлен, что ставит высказанное суждение под сомнение.

Современные знания о хронологии пещерного искусства и искусства малых форм опираются на радиоуглеродные даты, в т. ч. полученные по пигменту росписей. Новые находки показали, что древнейшие памятники П. и. демонстрируют отличное знание натуры, развитые художественные образы, сложившиеся навыки работы краской, сложные композиционные решения. Открытия природных объектов, напоминающих человеческие фигуры и подработанных древними людьми в Ашеле (стоянка Берехат-Рам, Голанские высоты, Палестина, 1981; Тан-Тан), вновь делают актуальными гипотезы Ж. Буше де Перта и Э. Пьетта. Однако проблема возникновения искусства остаётся открытой.

Большинство древнейших памятников первобытного искусства обнаружено на севере Евразии, гл. обр. в Зап. Европе, с макс. концентрацией (особенно живописи) в т. н. франко-кантабрийском районе (юго-запад Франции, север Испании).

Памятники первобытного искусства известны по образцам, выполненным на твёрдых, сохраняющихся до наших дней материалах. Изображения на поверхности камня представлены графикой (в т. ч. петроглифы) и живописью, которая сохранилась только в пещерах. Это позволяет разделять на скальные памятники палеолитического искусства на освещённые (располагавшиеся на открытых поверхностях; например, Фош-Коа) и находящиеся в темноте пещер, для осмотра и создания которых требовались искусств. источники света. С палеолита известны композиции; некоторым из них присуще сложное решение (напр., изображения животных из Шове). Цветовая палитра исчерпывается, как правило, красным, чёрным, жёлтым цветами, реже используется белый. Связующее в красках не применяется, но они являются специально приготовленными составами. Уже в палеолите были известны наложение цветов (например, в Альтамире), техника передачи объёма при помощи полутонов, однако даже в полихромных изображениях графич. линия сохраняет важное значение. Своеобразны процарапанные по глинистым натёкам на стенах извилистые линии, изредка образующие фигуративные образы, а также изображения животных, прочерченные и вылепленные из глины на полу пещер (напр., бизоны из Нью и Тюк-д'Одубер). Графика преобладает и среди изображений на кости и небольших камнях. Древнейшая скульптура представлена мелкой пластикой из бивня, кости, глины, камня, а также барельефами, которые в основном высекались на скальных поверхностях.

Среди палеолитических фигуративных изображений доминируют образы быков, бизонов, лошадей, оленей, мамонтов, носорогов, медведей, львов (птиц и рыб мало). Изображений человека известно немного меньше; преобладают женские образы, особенно в мелкой пластике («Венеры палеолита»). Фигура человека может иметь зооморфные (напр., «колдун» из Трёх братьев пещеры), в т. ч. орнитоморфные (напр., «женщины-птицы» в Мезине, Альтамире, мужчины с птичьей головой в Ласко), элементы; есть стилизованные изображения женского тела (т. н. клавиформы). Наряду с фигуративными изображениями, существовали знаки, ряд из них интерпретируют как символы женских половых органов, солнца, луны, природных явлений и т. д. Древнейшие орнаменты (полосы, спирали, растит. мотивы), как правило, образованы ритмично повторяющимися линиями, ямками, окружностями и т. п. В мезолите и неолите изображения людей и животных делаются более схематичными, меняются стилистика и принципы организации композиций, более разнообразными становятся орнаменты.

Нет сомнений, что первобытному искусству не были чужды музыка, танцы, о чём свидетельствуют, напр., находки костяных флейт, древнейшие из которых датируются средним палеолитом (напр., Молодова). В неолите появляется архитектура (ряд поселений Плодородного полумесяца; см. также Мегалит, Мегалитические культуры).

Контрольные вопросы:

1. Когда был открыт памятник первобытного искусства?
2. Назовите европейских исследователей первобытного искусства
3. Назовите отечественных исследователей первобытного искусства

Понятие «Древний Восток» давно и прочно вошло в арсенал науки. Со времен африканских походов Наполеона, с 40-х гг. XIX в., когда Эмиль Ботта начал копать холм у поселения Хорсабад, написано бесчисленное количество книг и статей по древнеегипетскому и переднеазиатскому изобразительному творчеству. В отечественных и зарубежных историях искусств изложение начинается чаще всего с долины Нила и Месопотамии. Все, что предшествует IV— III тысячелетиям до н. э., характеризуется как первобытная стадия

и выносятся «за такт». Однако уже в 80-е гг. прошлого века мир узнает о пещерной живописи Франко-Кантабрии. Далее следует открытие и изучение мезолита, нового каменного века, энеолита. Постепенно выясняется, что к «доистории» относится гораздо больший временной промежуток, чем тот, который по установившейся периодизации входит в «историю». Более того — наряду с существованием «Древнего Востока» открывается и существование «Древнего Запада», проявившегося не только в своей географической принадлежности, но и в стилистическом своеобразии столь же рано, если не раньше Востока. Во всяком случае, художественные памятники, которые служат одним из главных свидетельств духовной эволюции дописьменной эпохи, доносят до нас две четко выраженные изобразительные концепции. Как современные лингвисты выделяют обособленные ветви и праязвы древних языков, так, пользуясь инструментом искусствоведческого анализа, мы можем локализовать корневые, основополагающие стилистические течения. Они закладывают фундамент европейской культуры вплоть до античного периода, их влияние прослеживается в средневековой Европе и в Европе Нового времени. Не прямые и внешние воздействия, хотя их присутствие и значение также нельзя отрицать, а одновременное сосуществование, внутреннее взаимовлияние и взаимоотталкивание противоположных творческих систем определяют сущность отношений Востока и Запада. Невозможно во всей полноте понять одну систему, не соприкоснувшись с другой. Известный английский археолог Гордон Чайлд, начав с доисторической Британии, приходит к изучению раннего Переднего Востока и Египта. А поиски корней искусства Малой Азии, Месопотамии, Эгеиды уводят в западноевропейскую предысторию. При этом необходимо учесть, что на древнейших стадиях (эпоха камня и бронзы) в цельные стилистические районы объединены огромные территории. На Западе к центральному ядру Франции, Испании, Италии и Британских островов примыкает значительная часть Средней и Северной Европы и Африканский материк. В восточный комплекс входят Передняя Азия, Эгейские острова, Юго-Восточная Европа и Балканский полуостров. Лишь постепенно, как бы стягивая, концентрируя силы, культурное развитие консолидируется в рамках Средиземноморья. Оно создает на античном этапе антитезу «эллинского — варварского» и «римского — варварского» с тем, чтобы потом, в эпоху позднего Рима и раннего христианства, вновь устремиться на некогда родственные земли и вовлечь их в формирование новых духовных ценностей. Перед нами предстают два колоссальных ареала древнейшего изобразительного творчества, определившие направленность европейской художественной эволюции на тысячелетия вперед. Влияние искусства палеолита оказывается здесь огромным, хотя ни строй мыслей и образов, ни стилистика пещерной живописи не похожи ни на что последующее, не имеют прямых наследников и продолжателей. Мирощущение первобытного человека, его система ценностей и координат, — все настолько разнится с нами, что каждая попытка проникнуть в их глубины оборачивается неадекватным переводом грандиозного и целостного подлинника. За гранью нашей истории, в «метаисторическом» пространстве, зарождается и проходит свой путь это «метаискусство». Но оно закладывает основы будущей культуры, служит своеобразным генофондом. Из него черпают не только прямые его продолжатели — создатели западноевропейской мегалитики. Многие открытия франко-кантабрийских мастеров живут также в энеолите Передней Азии и Юго-Восточной Европы. Не затрагивая всей полноты проблем творчества каменного века, мы остановимся лишь на тех его аспектах, которые необходимы для нашего дальнейшего исследования.

Искусство «больших камней», наследующее франко-кантабрийской цивилизации, превращающее обработанный человеком камень из микролита в макролит, в гигантское подобие нерукотворных природных нагромождений, наследует и «всемирную» масштабность палеолитической культуры. Мегалитическое мышление не замыкается только в пределах Европы. Мегалиты есть и в Полинезии, и в Индии, и в Японии, и в Беринговом море, и в Америке. При этом районы, в которых возникают памятники особой значимости, либо расположены по побережьям океанов и морей, либо так или иначе с ними связаны.

Существует специальная литература, доказывающая распространение мегалитических изобразительных идей по морским путям³⁶⁵. Это очень возможно, если вспомнить, какими первоклассными мореходами были строители «больших камней». Но, видимо, дело здесь не только в заимствовании идей, но и в традициях территорий, хранящих неразрывную связь с палео- и мезолитическими культурными пластами. Здесь есть даже такие точные совпадения, которые могут указывать на еще не прослеженные закономерности развития. Так, приатлантические области, близкие к местам существования пещерных комплексов, становятся центрами западноевропейской мегалитики. А огромные территории Средней и Восточной Европы и Сибири, давшие в кроманьонскую эпоху высокие образцы стояночного искусства, и в III—II тысячелетия до н. э. порождают искусство, более тяготеющее к вещи.

Чистого мира керамики нет в истории древнего художественного творчества? Почему же, он есть. Это Малая Азия времени Чатал-Хююка и Хаджилара. Это Месопотамия, как ранняя, энеолитическая, так и наследующая ей, шумерская. Это Элам и Иран эпохи позднего неолита. Это Юго-Восточная Европа, мир балкано-дунайских и трипольских гончарных изделий и малой пластики. И это, конечно же, Крит II тысячелетия до н. э., «керамическое» цветение которого затмевает все другие многослойные его проявления. Но ведь все это — такая малость по сравнению со «всемирностью» каменных художественных традиций? Да, во всемирном масштабе эта территория невелика. Более того — она уникальна. Существенна именно уникальность, неповторимость этого замкнутого и сравнительно небольшого географического пространства с его теплым климатом и в основном соразмерной человеку природой. Именно данные районы оказываются той «лабораторией», в которой рождаются важнейшие явления будущей европейской цивилизации. Такова сила сублимации орнаментального мышления — значительное осознается и совершается в малом, будь то поверхность глиняной чаши или реальная пространственная среда. Представленная картина оказывается неполной и еще без одного художественного района — без культуры Египта, близость которого к судьбам мира мегалитов и мира керамики несомненна.

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

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

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

В логике становления изобразительного творчества Египта происходит свой переход от петроглифики к мегалитическому искусству. Монументальность и неподвижность архитектуры и скульптуры долины Нила начала III тысячелетия до н. э. непосредственно иллюстрирует значение термина «мегалит» — «большой камень». Сама идея вместилища смерти — пирамиды,

порадившая воображение древних и в течение всех последующих тысячелетий служившая символом древнеегипетской культуры, могла родиться только из представления о священной горе, о гигантском валуне-фетише. Нерасчлененность объема пирамиды, почти полное отсутствие внутреннего пространства делает тесную и маленькую камеру — замурованный ящик — подобной европейским дольменным или цистовым захоронениям.

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Искусство Античности. Архитектурные формы античности»

Общие сведения

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

Римский менталитет значительно отличался от греческого. Если греки были изумительно одаренным народом в области художественного и научного творчества, то римляне, как они сами признавали, имели наибольшие способности к практической деятельности. Очень образно и точно это подметил Цицерон, сказав, что греки изучали геометрию, чтобы познавать мир, а римляне — чтобы измерять земельные участки. Эта главная черта римского склада характера наложила отпечаток на всю римскую культуру.

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 3.

Тема: «Искусство Древней Эллады»

Общие сведения

Искусство Древней Греции — одно из самых значительных явлений художественной культуры. Мастера эпохи Возрождения, открывшие древнегреческие руины, дали высочайшую оценку произведениям классической древности. Античность была провозглашена совершенной и непревзойденной. Она вдохновляла едва ли не всех великих художников — от Рафаэля и Микеланджело до Пикассо.

В Древней Греции было создано совершенное по форме искусство. В то время как творения Египта, Шумера и Китая глубже выражали умонастроения и идеалы только этих конкретных стран и народов, Эллада (Древняя Греция) вышла далеко за пределы национальных границ, создав искусство, понятное не только эллинам, но и всем другим народам. Красота и глубокий смысл эллинских творений продолжают пленять человечество на протяжении двух тысячелетий.

Искусство Древней Греции берет свои корни в Крито-Микенском искусстве, на его основе мастерами Эллады была создана новая художественная традиция. После так называемой эпохи «темных веков», которая длилась от заката микенского мира вплоть до VIII в. до н.э., началось стремительное, мощное возрождение культуры. На пути своего развития греческое искусство прошло несколько основных фаз (стилей): геометрику (IX—VIII вв. до н.э.), архаику (VII—VI вв. до н.э.), классику, которая делится на раннюю (490—450 гг. до н.э.), высокую (450—400 гг. до н.э.) и позднюю (400—323 гг. до н.э.). На III—I вв. до н.э. приходится эпоха эллинизма — время после смерти Александра Македонского (323 г. до н.э.), когда благодаря завоевательным походам великого полководца впервые был объединен пестрый и разнородный мир — от Греции через Персию и Среднюю Азию до Индии. В этот период эллинский стиль, в разных местностях проявляясь совокупностью своих отличительных черт, распространился на огромном пространстве. Во II в. до н.э. Греция подпала под владычество Римской республики и стала ее провинцией под названием Ахайя, однако эллинское искусство продолжило свое существование, теперь уже на почве Рима, став самой блестящей составляющей в очень сложном и многонациональном художественном мире империи.

Геометрика.

Основой греческого искусства в эпоху геометрики (IX—VIII вв. до н. э.) стали схематичные бронзовые статуэтки и большие расписные сосуды. В росписях преобладал геометрический стиль, получивший свое название по четким, логически ясным формам основных приемов росписи: ромб, квадрат, прямоугольник, круг, зигзаг, линия. Изделия, произведенные в различных художественных

центрах — на острове Фера (ныне Санторин), в пелопонесском Аргосе, в Афинах и т. д. — все были выполнены в едином стиле.

Амфоры эпохи геометрики, большие и стройные, отчасти напоминают фигуру богини — владычицы подземного мира. Отдельные части сосудов строго отделены друг от друга: тулово (основная часть), горло, шейка, венчик, ручки и ножки. В каждом таком сосуде заключена информация о мире — не только в его внешней форме, но также и в росписи. Каждый символ росписи сосуда являлся деталью условного изображения устройства мира. По мере развития греческого искусства геометрики форма ваз и характер их росписей становятся все монументальнее и строже, а их декор от схематической волнистой горизонтали, передающей образ первостихии — воды, переходит ко все более продуманным, сложным и строго выстроенным образам.

Стиль эпохи великолепно передает амфора VIII в. до н. э. из Афин, некогда служившая надгробием. Впервые у греков громадный сосуд оказался связанным с захоронением, но при этом оставался на земле как памятник человеку. Высота сосуда достигает полутора метров, его форма отчасти является человекоподобной. В могиле был найден скромный двойник этой амфоры, хранящий прах усопшего. Эти два сосуда были установлены на одном уровне и сообщались друг с другом. По особым, памятным дням в большой сосуд наливали жертвенную жидкость, которая просачивалась в могилу, ибо у большого сосуда перед его установкой отбивали ножку и часть доньшка. Таким образом, большая амфора выполняла функции ритуального сосуда. Здесь загробный мир уже совершенно четко отделен от земного. У многих народов (например, у египтян, этрусков) такая грань так и не была достигнута, и их искусство до конца оставалось «загробным». Большая амфора всецело связана с ритуалом перехода. В сплошном поле геометрических узоров-знаков особенно выделяется ленточный орнамент, образованный изломанной под прямым углом линией, — меандр. Обращает на себя внимание фигурная сцена, исполненная очень схематично. Это оплакивание лежащего на ложе человека. Оплакивание — один из важнейших ритуалов, исполнявшихся после смерти человека, чтобы снова вернуть его к жизни. Идея «вечного возвращения», свойственная древности вообще, нашла здесь особое признание. Она выразилась в двух основных мотивах, использовавшихся для украшения геометрических ваз, — оплакивание и траурный выезд к некрополю. Появление фигурных композиций знаменовало рождение нового стиля.

В VIII в. до н. э. в Греции еще не было ни развитых архитектурных стилей, ни монументальной скульптуры, ни живописи. В силу этого язык росписей был знаковым, сродни идеографическому письму, использующему условные письменные знаки, фигуры. Например, лежащая фигура символизирует смерть, стоящая — жизнь, стоящая со склоненной головой — готовность к жертвоприношению. Для геометрических сосудов характерна чрезвычайно хорошая устойчивость (статуарность), впечатление внутренней весомости. Именно это качество стало неотъемлемым свойством архитектуры, которая зародилась в VIII в. до н. э., но начала бурно развиваться лишь в эпоху архаики (VII—VI вв. до н. э.).

Архаика.

Типы архитектурных сооружений периода архаики представлены преимущественно храмами. Все они являются архитектурным наследием II тыс. до н.э., повторяя идею критского мегарона — прямоугольного здания с входом на узкой торцевой стене с колоннами, которые либо обрамляли вход, либо делили внутреннее пространство по продольной оси, либо стояли у стен. Геометрика приучила древних художников мыслить строго логически. Архаика в этом плане продвинулась еще дальше, создав единый архитектурный язык — ордерную систему.

Ордер предполагал при строительстве зданий использовать единый модуль (мерку) — пядь, локоть или ступню. Это придавало постройкам особую законченность. Благодаря ордерной системе в архитектурном произведении уравнивались противодействующие силы роста вверх и давления вниз. Несущими частями были основание (стереобат) и его верхняя платформа (стилобат), а также стоящие на нем опоры (колонны). Несомые части — вся верхняя часть здания, кровля с антаблементом — перекрытием, лежащим непосредственно на колоннах. Антаблемент состоял из трех соподчиненных частей: архитрава, фриза и карниза. Колонна, в свою очередь, имела основание (базу), которым опиралась на стереобат, ствол, состоявший из нескольких поставленных друг на друга барабанов, и завершалась капителью, в которой выделялась «подушка» (эхин) и лежащая на ней сверху квадратная плита (абак).

Самой древней разновидностью ордера является дорический. Он получил свое название по одной из главных ветвей эллинской народности — дорийцам, обитателям Пелопоннеса. Другой основной ветвью были ионийцы, которые населяли Центральные Балканы (в том числе и Афины), а затем переселились на Малоазийское побережье и частично на острова. Дорика традиционно

связывалась с мужественным, суровым стилем, ионика — с женственным, мягким и изнеженным. Так и в ордере: дорические постройки были низкими, тяжеловесными и приземистыми, ионические — легкими, стройными и изящными. Однако ионический ордер получил распространение лишь в V в. до н. э., тогда как дорический широко использовался уже в VII—VI вв. до н. э. До сих пор уцелели фундаменты и семь стоящих колонн храма Аполлона в Коринфе. Они свидетельствуют о том, что в дорическом ордере колонны ставили прямо на стереобат без подставок, эти колонны резко сужались кверху и обычно имели утолщение в центре — энтазис (чтобы подчеркнуть неимоверную тяжесть, которую приходится нести опорам здания); колонны обычно имели двадцать желобков — каннелюр. Зрительно каннелюры облегчали вес массивных опор и подчеркивали их устремленность кверху.

В Южной Италии, куда с VIII в. до н. э. выселялись греческие колонисты, чтобы основывать греческие города, сохранилось несколько дорических храмов. В Пестуме (греческое название — Посейдония) находятся так называемый храм Посейдона и так называемый храм Цереры. В этих храмах сохранились не только обходные колонны — птеромы, но частично и стены храмов, а также огромные, тяжелейшие перекрытия.

Греческие мастера с удивительным мастерством вписывали храмы, посвященные разным богам, в природный ландшафт в соответствии с их функциями и образами: одни строили на равнинах, другие — на возвышенностях, третьи — на опушках лесов, недалеко от рек или священных ущелий.

Позднее к дорическому («мужественному») ордеру присоединился ионический («женственный»), а в конце V в. до н. э. и коринфский («девичий»), пропорции которого уподоблялись девичьему телу. Тогда зодчие стали выбирать ордер в зависимости от пола, духа и олимпийского авторитета божества. Так впоследствии предписывал древнеримский архитектор Витрувий в своем труде «Десять книг об архитектуре», написанном в конце I в. до н. э.

В эпоху архаики стали строить большие греческие святилища — Аполлона в Дельфах, Геры — в Олимпии. Являясь средоточием древнейших ритуалов, святилища занимали важное место в жизни древних греков и постепенно превращались в крупные центры искусства.

В Дельфах, кроме храма Аполлона, от которого до наших дней дошли только руины, было еще несколько зданий: небольшие сокровищницы разных городов (сокровищница сифнийцев в Дельфах), в которых под опекой бога хранилась их казна (они стояли перед храмом вдоль священной дороги), стадион, театр и знаменитая Лесха (здание для собраний) книдян, которую в V в. до н. э. расписал знаменитый греческий художник Полигнот с острова Фасоса. Его прославленные фрески «Разрушение Илиона» и «Преисподняя» не сохранились, как и все его творчество, однако их детально описал прекрасный знаток греческих древностей Павсаний («Описание Эллады», II в. н. э.).

Скульптура эпохи архаики тесно связана с архитектурой, т. к. обычно скульптура предназначалась для религиозных комплексов и украшала фронтоны зданий. Живопись, по традиции, тоже была очень близка и к архитектуре, и к скульптуре, ибо скульптуру раскрашивали, иногда в невероятно яркие, фантастические цвета. Композиции архаических храмов, которые часто помещались на фронтонах (в частности, замечательные фрагменты афинского Акрополя), также связывались с идеей происхождения мира, а потому их главной героиней часто выступала Горгона Медуза. В древнегреческой мифологии герой Персей обезглавил ее, что означало сотворение мира. В скульптуре того времени этот подвиг выглядит наивно, празднично: фигуры обращают свои головы к зрителю, а превосходящая их размерами Медуза предстает сказочным монстром. Статуи уменьшались соответственно склонам фронтона, и если Горгону помещали в центре, то в углах изображали каких-нибудь зверей или крошечных человечков-героев. Архаический мир был насквозь мифичен, однако он уже лишен «страха и ужаса», которым наполнен мир Древнего Востока. Он драматичен по содержанию, но ярок и светел по духу. Отдельные статуи вначале слишком напоминают колонны: руки тесно прижаты к телу, ступни стоят на одном уровне. У мужских и женских фигур сходные пропорции: тонкие талии и широкие плечи, с той лишь разницей, что мужские фигуры, как правило, предстают обнаженными, в то время как женские изображаются в одеяниях. Вместе с тем фигуры ранней поры удивительно органичны, они словно живут внутри камня и сохраняют в нем свою божественную душу. Таковы, например, знаменитые статуи Геры Самосской и Артемиды с острова Делос.

Однако со временем фигуры стали отделяться от каменного блока и «выходить» в реальное пространство. К концу VI — началу V в. до н. э. пропорции женских фигур, называемых статуями кор, и мужских фигур, называемых статуями куросов, становятся более естественными, а их движения — более свободными. При этом куросы остаются обнаженными, а коры предстают в сложных одеяниях, как показывают прекрасные памятники, найденные исследователями на афинском Акрополе. Девушки кокетливо поддерживают сбоку свои тонкие гофрированные хитоны.

На их лицах сияет радостная улыбка. Сложные одеяния, принадлежностью которых был короткий косой хитон, наброшенный на грудь, скрывают пластику тела. В 30-е гг. VI в. до н. э. у кор появились строгие дорийские уборы — пеплосы, которые стали основным одеянием классической эпохи. Формы тела становятся более крепкими, реальными, а к началу греко-персидских войн с архаических лиц исчезает улыбка. Позднее статуи курсов, например Аристодика, служившего надгробным памятником, приобретают свободный пластический объем.

Архаическая скованность гораздо дольше сохранялась в рельефе. Мемориальная стела воина Аристиона, выполненная скульптором Аристоклом, создана около 510 г. до н. э. Его образ еще очень условен, лишен индивидуальных черт. Изображенная в профиль фигура скована, она скорее похожа на силуэт и в архаическом стиле богато раскрашена. Однако здесь появляется некое новшество, а именно: рельеф изображает воина в его торжественном воинском одеянии, в отличие от микенских рельефов, представлявших жестокие сцены войны или охоты. Фигура является частью высокой узкой стелы (на таких стелах фигуры изображались далеко не всегда, иногда лишь высекалось имя). Фигура воина выполнена в технике барельефа (низкого рельефа). В дальнейшем стремление художника отделить изображение от плоскости стены приведет к развитию техники горельефа (высокого рельефа).

В эпоху архаики одной из наиболее развитых областей искусства стала вазопись. Были созданы тысячи мастерских для формовки и росписи разнообразных сосудов: амфор для масла или вина, кратеров для смешивания вина с водой (это было принято на греческих пирах), скифосов, ойнохой и киликов для вина, пиксид для женских украшений.

В первой половине VI в. вазопись процветала в Коринфе, где были популярны росписи в восточном стиле — изделия украшались рядами фриз животных или фантастических существ. Вазы этого стиля пришли на смену геометрическим, и символы-знаки уступили место образам. Для коринфской керамики, изготовленной из красивой глины кремового оттенка, характерны фризы животных — леопардов, львов, пантер. На светлом фоне черные фигуры не выделяются слишком резко, их контуры процарапаны, силуэты подцвечены пурпуром (красно-фиолетовый природный краситель), а по фону разбросаны многочисленные пятна-розетки.

Во второй половине VI в. до н. э. Коринф уступил место Афинам, которые с этого времени постепенно становятся своеобразной столицей эллинского мира. Здесь приобрели особую популярность сосуды, исполненные в так называемом чернофигурном стиле: черные фигуры изображаются на светлом фоне. Росписи покрывались особым лаком, придававшим сосуду зеркальный блеск. Появились сосуды новых типов, среди которых особенно ценились большие амфоры. Росписью покрывается не весь сосуд целиком, а лишь его широкая часть, называемая клеймом. В афинских мастерских гончар и вазописец оставляют на вазе свои подписи.

В ГМИИ им. А.С. Пушкина хранится ваза с изображением Геракла, выводящего Кербера из подземного мира. Ваза имеет стройные, строгие пропорции. На сияющем фоне черного лака выделяется светлое клеймо с изображением одного из последних подвигов Геракла. Герой склонился к двуглавному псу Керберу, надо лбами которого выются змеи. Кербер чувствует силу Геракла, приготовившего для него толстую цепь, и готов смириться со своей участью. Сзади стоит посланник богов Гермес, в шляпе и крылатых сандалиях. В его руке магический жезл, с помощью которого можно усмирить любое существо. Вся сцена тщательно продумана и воспроизведена чрезвычайно живо.

Около 30-х гг. VI в. до н. э. блестящая плеяда вазописцев (наиболее выдающимися из которых были Евфроний и Евтимид), стала работать в так называемом краснофигурном стиле — фигуры теперь стали светлыми, а фон — темным (пелика).

Ранняя классика

Особого расцвета вазопись достигла в период строгого стиля (гидрия, кратер), как именуют теперь всю раннюю классику (490—450 гг. до н. э.). Эта эпоха, связанная с борьбой Греции против могучей Персидской державы, была периодом становления демократии в греческих городах-государствах (полисах). Эпоха архаики, отмеченная правлением тиранов, уходила в прошлое. На историческую сцену выходит независимый гражданин. Для строгого стиля характерен драматический накал борьбы: большинство тем связано с битвами, напряженными динамическими действиями, строгостью наказания, которому подвергаются враги. Среди мастеров этого времени особо выделяются Онесим, Дурис, вазописец Клеофрада, вазописец Брига и др. Вазописцу Клеофрада принадлежит знаменитая гидрия (сосуд для воды) из Нолы со сценой «Гибель Трои». Круговое изображение в верхней части сосуда пронизано трагизмом: в центре изображен священный палладий (деревянная статуя Афины-Паллады), у которого ищет спасения дочь царя Трои Приама, пророчица

Кассандра. Греческий герой Аякс, попирая тело поверженного врага, грубо оторвал Кассандру от палладия. За что на греческий народ богами будет наложена особая кара. Кругом смерть и насилие, и даже пальма печально склонила свои ветви, а за ней, прямо на алтаре убивают самого Приама, обгащенного кровью своего маленького внука Астианакта.

Тема искоренения произвола и воцарения здравомыслия проходит сквозь все памятники той эпохи. В 60-е гг. V в. до н. э. был заново отстроен храм Зевса в Олимпии — важнейшее общегреческое святилище, где раз в четыре года проводились всемирно известные Олимпийские игры. Оба фронтона в храме, выстроенном архитектором Либонем, имели мраморные скульптурные группы (ныне хранятся в музее Олимпии). На западном фронтоне изображена битва лапифов с кентаврами, произошедшая во время брачного пира царя Пирифоя. На восточном фронтоне представлена композиция, на которой Эномай и Пелопс готовятся к состязанию на колесницах. Пелопс прибыл из Малой Азии просить руки Гипподамии, дочери царя Эномая. Как и прежних претендентов, Эномай вызвал Пелопа на состязание. Пелопс хитростью погубил старого царя, заручившись поддержкой возничего. Спокойствие героев иллюзорно, они все напряжены в ожидании исхода. Эномай подбоченился, Пелопс, как победитель, одет в золотой панцирь. Рядом с ними стоят женщины, а чуть дальше — загадочные статуи жрецов, мальчиков, а также возлежащие фигуры мужчин, символизирующие реки Алфей и Клады, в долине которых проходили состязания.

Древнегреческие святилища, в том числе и дельфийское, были настоящими музеями под открытым небом. Города, правители и отдельные граждане преподносили им ценные дары — вотивы. Это фигурки людей, животных и демонов, изготовленные как из золота, так и из обычных материалов, которые посвящались богам, ибо были обещаны им в «особых» ситуациях. Вотивы ставились как вдоль священной дороги, так и в прочих доступных местах. Павсаний упоминает, что одним только Нероном из Дельф было вывезено семьдесят тысяч памятников. Многочисленные вотивы, находившиеся на территории святилища, не нарушали его гармонии, ибо находились с ним в единой смысловой и эстетической связи.

Образы строгого стиля — в прямом смысле строгие. Так, статуя возничего из Дельф глубоко отражает идеалы эпохи. Она была посвящена Аполлону одним из правителей Южной Италии. Фигура до половины закрыта колесницей, однако все видимые детали проработаны с величайшей тщательностью: и пальцы ног, и вздувшиеся вены, и каннелюры — вертикальные желобки, покрывающие одеяния. Лица строгого стиля суровы. Для них характерны правильные черты, тяжелый, массивный подбородок, гладкая, низко опускающаяся на лоб прическа.

В это время творил один из величайших ваятелей V в. до н. э. Мирон. Им была создана знаменитая статуя метателя диска — «Дискобол», несохранившаяся до наших дней, но реконструированная благодаря римским копиям. Статуя была сделана из бронзы, как и большинство других статуй строгого стиля, что вполне соответствовало духу времени. «Дискобол» замечателен остроумием замысла: он и стремительно движется, и одновременно неподвижен. Отличительной чертой этой статуи являются диспропорции, специально внесенные в нее с учетом оптических поправок: лицо юноши, если его рассматривать анфас, ассиметрично, голова расположена в сильном наклоне, в результате возникают оптические эффекты, способствующие удивительно цельному восприятию этого лица. Такой же необычностью замысла отмечена его бронзовая скульптурная группа «Афина и Марсий», стоявшая на афинском Акрополе.

Высокая классика.

К середине V в. до н. э. острота раннеклассического стиля постепенно изжила себя. Искусство Греции вступило в полосу расцвета. Повсюду после персидских разрушений отстраивали города, возводили храмы, общественные здания и святилища. В Афинах с 449 г. до н. э. правил Перикл, высокообразованный человек, объединивший вокруг себя все лучшие умы Эллады: его друзьями были философ Анаксагор, художник Поликлет и скульптор Фидий. Именно Фидий заново отстроил афинский Акрополь, ансамбль которого считается красивейшим в мире.

Афинский акрополь стоял на высокой отвесной скале, возвышающейся над городом. Акрополь был средоточием всех афинских святынь. По замыслу архитектора Мнесикла был возведен великолепный входной портик в святилище, оформленный ионическими колоннами. Слева к Пропилеям (парадным воротам) примыкало здание пинакотеки — картинной галереи, в которой находились изображения славных героев Аттики, а при входе стояли статуи богов-охранителей: Гермеса и Гекаты — трехтелой, трехликой богини ночи и призраков. Справа, на самом уступе скалы, приютился крошечный, очень изящный храм Ники Аптерос (Бескрылой). Храм Ники был обнесен балюстрадой — ограждением, состоящим из невысоких рельефных плит со сценами жертвоприношений. Среди рельефов, принесших этому сооружению мировую известность, —

знаменитое изображение «Ники, развязывающей сандалию». Пройдя Пропилеи, посетитель оказывался на удлинённой площади, в древности разделённой на несколько участков, где почитали Артемиду-медведицу, змееного бога Кекропса и трех его дочерей — богинь росы. При Перикле в южной части площади начали строить большой дорический храм — Парфенон, посвященный Афине Парфенос (Деве). Напротив него, в северной части, начали возводить Эрехтейон, хранивший самые древние реликвии и посвященный Афине Полиаде (Матери) и ее супругу Посейдону Эрехтею. В Эрехтейоне находился архаичный ритуальный бассейн (Эрехтеево море), по преданию высеченный в скале Посейдоном во время спора с Афиной. Рядом росла священная олива, согласно тому же преданию, посаженная богиней.

Парфенон, выстроенный в середине V в. до н. э. архитекторами Иктином и Калликратом, стал одним из прекраснейших эллинских храмов. Огромный и могучий, он стоял на возвышающемся над городом участке голой скалы. По торцевым фасадам храм имел по восемь колонн, по боковым — семнадцать. Храм производил впечатление в высшей степени гармоничного сооружения благодаря одновременному использованию двух ордоров — дорического и ионического. Дорическими были наружные колонны храма, а стены храма венчал непрерывный ионический фриз. Если снаружи храм украшали сцены жестоких сражений, исполненные в традициях строгого стиля, то внутренний фриз изображал вполне мирное событие — торжественное шествие афинян на празднике Великих Панафиней (праздник в честь богини Афины, проходивший раз в четыре года). Во время праздника на корабле везли новое одеяние для богини — пеплос. Этот дар был знаком ее воскресения. На фризе всеафинское шествие было представлено в мерном, праздничном ритме: знатные старцы с ветвями в руках, девушки в новых хитонах и пеплосах, музыканты, жрецы, всадники на вздыбленных, волнующихся конях. Рельеф имел высоту один метр и был высечен на самом здании. По своей красоте, гармоничности, совершенству форм и единству ритма это произведение не имеет себе равных в мировом искусстве.

Фронтоны храма были заполнены скульптурой (Фидий. Лапиф и кентавр), прославившей эллинов на все времена, ваятели работали под наблюдением Фидия и по его программе. На западном фронте, обращенном к Пропилеям, был представлен миф о споре Афины с Посейдоном за обладание греческой областью Аттикой. Афиняне, как известно, предпочли богиню, даровавшую им оливковую рощу. Оба бога были изображены в центре на колесницах со вздыбленными конями. За ними сидели боги и герои Аттики, присутствовавшие во время исторического спора. Главный (восточный) фронтоном представлял миф о рождении Афины из головы Зевса (статуи богинь с восточного фронтона). В XVII в. скульптуры Парфенона были сильно повреждены. Остатки уцелевших памятников, а также ряд плит фриза в 1801 г. выломал лорд Эльджин, благодаря которому они попали в Британский музей.

Строгий стиль подошел вплотную к портретному видению людей. Герои Мирона имеют индивидуальные, неповторимые черты. Фидий же нивелирует все особенное, мешающее воплощению общего. Красивые овальные лица приобретают идеальные черты: большие глаза, выразительный рот, высокий, сливающийся с линией носа лоб — черты, которые впоследствии получили название классического греческого профиля. Формы тела также приобретают идеальные пропорции, наливаются силой и мощью. Эпоха классики, особенно высокой (450—400 гг. до н. э.), не терпела моделей с изъянами, считалось, что в человеке все должно быть совершенным. Даже на Перикла, блиставшего умом и красотой, равно как и благородством духа, скульптор Кресилай надел шлем, чтобы скрыть слегка удлинённую форму черепа.

Внутри Парфенона стояла колоссальная статуя Афины Парфенос работы Фидия. Статуя была выполнена из слоновой кости и золота на деревянном каркасе. Статуя сохранилась лишь в римских копиях, из которых наиболее достоверна мраморная «Статуэтка из Варвакиона». Богиня представлена как средоточие всех духовных ценностей Парфенона, она воплощает идеи и образы храма. На пьедестале статуи изображено рождение первой женщины — Пандоры. На ребрах божественных сандалий — битва греков с кентаврами (которая изображена также на южном фризе храма), на гребне шлема — сфинкс и пегасы, на внешней стороне огромного щита — битва греков с амазонками (изображенная также на западной стене). На внутренней поверхности щита, полузакрытой свернувшейся фигурой змея, брат Фидия Панен написал сцену битвы богов с гигантами, вышитую на панафинейском пеплосе богини (та же сцена на восточном фризе). В руке Афина держала подпираемую массивной колонной статую богини победы Ники.

Воинственный образ Афины Фидий представил также в другом материале — бронзе. Огромная статуя Афины Промехос (Путеводительницы в битвах) стояла на акропольской площади, золоченый кончик ее копья был виден морякам, подплывающим к Аттике.

Эрехтейон был достроен позднее, около 410 г. до н. э. Здание неоднократно перекладывалось в XX в. н. э. На фоне грандиозного Парфенона изящный Эрехтейон с тремя портиками и статуями кариатид (девушек, несущих перекрытие) кажется волшебной игрушкой.

Великое и малое, архаичное и современное, грандиозное и интимное гармонично слилось в афинском Акрополе. Этот грандиозный архитектурный комплекс и сегодня остается эталоном естественности, красоты и благородного вкуса.

Младший современник Фидия, аргосский скульптор Поликлет, прославился статуями атлетов. В массе римских копий были найдены скульптуры, известные в описаниях древних авторов под названиями «Дорифор» и «Диадумен». Обе статуи, замечательные своей пластической красотой, были отлиты из бронзы. «Дорифор», возможно, представляющий героя Троянской войны, показан спокойно стоящим. В то же время он кажется шагающим: правая нога выдвинута вперед, левая отставлена. На плече его копье. Могучая фигура героя создана скульптором не «на глаз», а в строгом соответствии с пропорциями, определяющими строение идеальной человеческой фигуры. Итог своим теоретическим изысканиям скульптор подвел в своем трактате «Канон». В последние годы Поликлет стал вносить в свои произведения ноты лиризма. Его «Диадумен» широко раскинул руки, ритм его движений более легкий и стремительный. Завязывая диадему вокруг головы, этот юноша (возможно, это сам бог Аполлон) целиком погружен в свое занятие, замкнувшись в сфере самосозерцания.

Поздняя классика.

В 30-е гг. V в. до н. э. Эллада переживала политический кризис (была проиграна война со Спартой, в конце десятилетия погиб Перикл), который отразился в искусстве поздней классики (400—323 гг. до н. э.). В этот период в искусстве проявились две основные тенденции. Традиция Фидия сохранялась до гибели античного мира под ударами варварских племен (IV в. н. э.). На ее фоне наметился, с одной стороны, уход в патетическую героику, с другой — в индивидуальный, возвышенно-лирический мир. Выразителями этих двух направлений были великие мастера IV в. до н. э. — паросец Скопас и афинянин Пракситель.

Скопас тяготел к пафосу. Работал по заказам в разных уголках мира, в том числе и в Малой Азии, где трудился над сценой битвы амазонок — амазомахии, предназначенной для Галикарнакского мавзолея. Мавзолей в Галикарнасе соорудил для себя и своей жены правитель Карии Мавсол. Рельеф Скопаса изображал поединок греков с амазонками, фигуры сражающихся были насыщены драматизмом.

Голова раненого воина из храма Афины Аллеи в Теге показывает Скопаса глубинным реформатором концепции Фидия. Под его резцом прежде прекрасная форма искажается: физическое страдание делает человека некрасивым, обезображивает его лицо. Таким образом, фундаментальный нравственный принцип древнегреческого искусства оказался нарушен: красота уступает место боли, боль изменяет облик человека, из его груди вырывается стон. Пропорции лица искажены: голова становится почти кубической и сплюснутой. Такой выразительности образ скорби еще не достигал.

Знаменитая «Вакханка» — небольшая статуэтка служительницы культа Диониса — представляет Скопаса мастером новых пластических решений. Полуобнаженная, в дикой пляске, фигура уже не стоит и не поворачивается, а вращается вокруг своей оси в стремительном движении. В страстном порыве вакханка разрывает на части животное, на глазах зрителя совершается кровавый ритуал.

К лучшим творениям эллинов принадлежит скульптура «Аполлона Бельведерского», приписываемая скульптору Леохару. Аполлон идет, осеняя все вокруг своей ослепительной славой.

Скульптор Пракситель был мастером лирических божественных образов. Сохранилось много римских копий его работ: «Молодой сатир», «Аполлон, убивающий ящерицу», «Эрот» и др. Наибольшей известностью пользуется его скульптура Афродиты, сделанная по заказу острова Коса, но перекупленная жителями острова Книд и потому получившая название «Афродита Книдская». Сохранившиеся копии не передают красоту богини, которая была изумительна, судя по элегантности работ этого мастера. Впервые в древнегреческом искусстве Афродита предстает обнаженной. Готовые скульптуры Пракситель обычно отдавал для дальнейшей обработки Никию, который тонировал их воском и слегка оживлял цветом.

Одна из работ великого мастера дошла до наших дней в подлиннике. Это «Гермес с младенцем Дионисом». Группа была посвящена в храм Геры в Олимпии, где ее и нашли при раскопках. Утрачены лишь ноги и кисть руки Гермеса, держащая виноградную гроздь. Посланец богов, несущий младенца на воспитание нимфам, отдыхает в пути.

На рубеже греческой классики и эллинизма работал еще один великий ваятель — Лисипп, придворный скульптор Александра Македонского. Лисипп пробовал себя в разных жанрах («Гермес,

завязывающий сандалию», «Геркулес Фарнезский»), но более всего ему удавались изображения атлетов. Главная его работа — «Апоксиомен» — изображает юношу, счищающего с себя песок после состязаний (греческие атлеты натирали тело маслом, поэтому во время состязаний к ним прилипал песок). Она существенно отличается от произведений поздней классики, в том числе от работ Поликлета. У Лисиппа поза атлета становится более свободной, изменяются и пропорции тела: в частности, голова составляет одну седьмую часть тела, а не одну шестую, как у Поликлета. Фигуры Лисиппа более стройные, естественные и подвижные. Однако, по сравнению с творениями высокой классики, в них исчезает нечто важное — персонаж перестает быть героем, низводится до уровня обыкновенного человека.

В эпоху поздней классики возник особый жанр мемориальных стел. Искусство надгробного рельефа достигло своего расцвета в IV в. до н. э. В погребения клали изумительные по тонкости исполнения и выразительности белые лекифы (сосуды), на которых изображались встречи живых с умершими в ритуальные дни. Над захоронениями же ставили мраморные надгробия, украшенные высокими рельефами, которые уже почти «вышли» из стены, вплотную приблизившись к скульптурным телам, помещавшимся в эдикулы — ниши, обрамленные двумя небольшими колоннами или пилястрами с антаблементом и фронтоном над ними. Такое оформление делало их похожими на храм, в котором происходит воображаемая встреча живых и умерших.

Искусство эпохи эллинизма.

К концу IV в. до н. э. классический греческий мир, раздираемый внутренними противоречиями, практически изжил себя. Наступила новая эпоха: стирались границы, объединялись народы и культуры всей ойкумены (известного обитаемого мира). Этому способствовали великие завоевательные походы выдающегося македонского полководца Александра Великого. Со своей армией Александр покорил многие древние народы, дойдя до Индии и создав огромную империю. После смерти Александра в 323 г. до н. э. колоссальная монархия распалась на несколько областей, которыми управляли сподвижники покойного царя — диадохи. Наиболее развитыми областями бывшей империи Александра Македонского были Сирия с центром в Антиохии, Египет со столицей Александрией, Пергамское царство с центром в Пергаме. Греция же все больше пустела и превращалась в провинцию: мастера находили заказы при дворах новых правителей. При этом она оставалась главным средоточием эллинизма — художественной системы восприятия мира, запечатленной в творчестве великих мастеров. Искусство эпохи, наступившей после Александра Македонского, называли эллинистическим, т. к. местные традиции и школы в каждой стране во многом подражали общепризнанному эллинскому стилю.

Были общие черты, роднившие искусство разных областей в IV—I вв. до н. э. Оно воплощало новую идею величия мира, объединенного на громадном пространстве эллинской культурой. Осуществлялись фантастические проекты: горы превращались в города, создавались исполины вроде медного Колосса Родосского (бога солнца Гелиоса) в гавани острова Родос. Стремление выйти за рамки человеческого и проникнуть в мир богов — одна из характерных черт искусства той эпохи. Александр Македонский называл себя новым Гераклом и новым Дионисом. Культ обожествленных правителей и их жен был традиционно популярен на Востоке и в Египте.

Повсеместно строились и расцветали города, которые уже не следовали живописному принципу оформления старых акрополей. Новые города подчиняли местность регулярной планировке: их прорезали прямые и широкие улицы; площади украшали храмы, библиотеки, здания общественного назначения. Одним из самых красивых городов того времени был Пергам в Малой Азии (ныне Бергама в Турции). Главная святыня города — храм богини мудрости Афины — имел весьма внушительный вид. Другие постройки прекрасно сочетались с уступами почти голой скалы. Всемирную известность Пергаму принес его алтарь (II в. до н. э.). Терраса алтаря находилась почти на 25 метров ниже прочих зданий и была видна со всех сторон. Оттуда открывался прекрасный вид на нижний город с храмом бога врачевания Асклепия, святилищем богини Деметры и другими сооружениями. Новшество состояло в том, что алтарь был вынесен за пределы храмов и превратился в самостоятельное архитектурное сооружение. Он был выстроен на высоком цоколе в виде прямоугольной ограды, замыкавшей жертвенное место с трех сторон. Ко входу вела широкая лестница. Внутри алтарь был украшен рельефами на тему мифа о Телефе — сыне Геракла, который почитался царями Пергама как их родоначальник. Снаружи ограду алтаря опоясывал грандиозный фриз с изображением битвы олимпийских богов с их соперниками гигантами за верховную власть. Гиганты, частично утратившие человеческие формы, наделены мощными торсами и змеиными хвостами — ведь они сыновья богини земли Геи. Сама она наполовину поднялась над землей, чтобы ужаснуться, увидев страшное побоище и гибель своих детей. Вот непреклонная Афина хватается за

волосы гиганта Энкелада. Богиня охоты Артемида преследует врага в сопровождении зверей. Богиня ночи Нюкс и трехтелая Геката также вступают в сражение с гигантами. Все боги поднимаются на этот страшный бой. Вся сцена исполнена огромного напряжения и не знает себе равных в античном искусстве. То, что в IV в. до н. э. лишь намечалось у Скопаса как ломка классической идеальной системы, здесь достигает наивысшей точки. Искажённые болью лица, скорбные взгляды побеждённых, неподдельное страдание — все это показано выразительно и правдиво. Раннеклассическое искусство до Фидия тоже любило драматические темы, но там конфликты не доводились до жестокого конца: боги всего лишь предупреждают провинившихся о последствиях их непослушания. В эпоху эллинизма они физически расправляются с врагами. В известной мифе об Аполлоне и Марсии скульпторы показывают сцену казни незадачливого флейтиста. Одним из признанных шедевров эллинистического искусства является скульптурная группа «Лаокоон и его сыновья», созданная скульпторами Агесандром, Афродором и Полидором. Боги наказали троянского жреца Лаокоона, настав на него и его сыновей двух громадных змей. Лаокоон убеждал своих сограждан не вводить в Трою огромного деревянного коня, в котором спрятались лучшие греческие воины, утверждая, что это ловушка, придуманная хитроумным Одиссеем. Лаокоон тщетно пытается сорвать с себя змеиные путы. Яд постепенно разливается по телу жреца: его ноги уже онемели, но руки и торс продолжают бороться. В лице жреца читается страдание и боль, в то же время облик его сохраняет благородство и величие. Работа исполнена виртуозно. Анатомия человека передана с невиданной ранее тщательностью, доходящей до натурализма. Однако фигуры сыновей неубедительны — они напоминают уменьшенные копии взрослых.

Другим шедевром эллинистического искусства является скульптура богини победы — «Ника Самофракийская», созданная во II в. до н. э. Богиня изображена слетающей со своего постаментов, представленного в виде кормы корабля. Ее прекрасное тело, облаченное в намокшие от воды одежды, показано в винтообразном повороте, широко применявшемся со времен Скопаса. Могучие крылья богини тяжело трепещут за ее спиной, каждое перо высечено с большой тщательностью. По своей поэтичности образ «Ники Самофракийской» превосходит все ранее созданные творения.

Помимо идеи величия и грандиозности мира, искусство эллинизма развивалось также и в ином направлении. Появились камерные образы, главным содержанием которых стала духовная жизнь. Одним из лучших памятников этого рода является так называемая «Венера Милосская», найденная на острове Мелос (ныне Милос). Богиня изображена полуобнаженной: ее одеяние, закутывая ноги и торс, одновременно является постаментом для открытых рук, которые показаны в движении. В эпоху эллинизма Афродита, безусловно, была одной из любимых богинь. Ее представляли то кокетливой, то задумчивой, то шаловливой. Афродита с острова Мелос строга и сдержанна. Ее волосы убраны в простую и строгую прическу с прямым пробором, лицо и фигура представлены скульптором довольно обобщенно. От всей ее позы, выражения лица и взгляда веет покоем и умиротворением.

Об интересе к духовному миру говорят портретные статуи, появившиеся уже в IV в. до н. э. Однако теперь, менее скованные классической традицией, они становятся более выразительными. Особенно выделяются портретные головы правителей эпохи эллинизма, часто изображаемые в необычных ситуациях и зачастую отличающиеся подлинным психологизмом. К ним можно причислить портрет Евтидема Бактрийского. Отсутствие нарочитости и идеальности, глубина передачи образа явились, безусловно, новым словом в скульптурном портрете. И все же самыми замечательными портретами эпохи эллинизма являются статуи греческих философов, среди которых выделяется фигура Демосфена работы скульптора Полиевкта (III в. до н. э.). Демосфен стоит, соединив кисти рук и склонив голову. Героика, прежде свойственная греческим портретам, совершенно отсутствует. Персонаж не молод, не красив, но — исполнен достоинства. В его позе читается отрешенность, горечь поражения в жизненной борьбе, безысходность. Однако скульптору удалось передать «благородную красоту и тихое величие» своего героя — качество, присущее всем эллинским творениям.

Портреты философов знаменуют отход от классической системы, приверженной героическим идеалам, когда было принято изображать лишь «прекрасных и доблестных» граждан. Однако по мере того как стареет мир, стареет и культура. В этом смысле эпоху эллинизма можно назвать «осенью» древнегреческой культуры. Характерен для той эпохи и нетрадиционный выбор сюжетов: пьяные старухи, старые морщинистые рыбаки, слащавые женщины с томными взглядами и пухленькими губками, оригинальные сюжеты на грани жанрового искусства. Так, например, в Афинском музее хранится скульптурная группа «Афродита и Пан» (ок. 100 г. до н. э.). Козлоногий Пан, сын Гермеса, пытается ухаживать за прекрасной богиней. Шалун Эрот, изображенный в полете, предостерегающе

хватает Пана за рога, давая понять, что тот переходит всякие границы. Афродита и сама отбивается от поклонника-урода, замахиваясь на него сандалией.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство Эллады.
2. Охарактеризуйте Крито-Микенское искусство
3. Охарактеризуйте геометрический стиль древнегреческой вазописи
4. Охарактеризуйте искусство архаики
5. Охарактеризуйте искусство древнегреческой классики
6. Охарактеризуйте эллинистическое искусство

Практическое (семинарское) занятие № 4.

Тема: «Искусство Античности. Памятники Афинского Акрополя; Парфенон и Эрехтейон»

Общие сведения

Каменистая скала Акрополя, которая доминирует в центре Афин, является самой большой и самой величественной древнегреческой святыней, посвященная, главным образом, покровительнице города, Афине.

С этим священным местом связаны самые главные события древних эллинов: мифы древних Афин, самые большие религиозные праздники, главные культовые мероприятия. Храмы Афинского Акрополя гармонично сочетаются с природным окружением и являются уникальными шедеврами древнегреческой архитектуры, выражающие инновационные стили и направления корреляции классического искусства. Они оказали неизгладимое влияние на интеллектуальное и художественное творчество людей на протяжении многих веков.

Акрополь V-го века до нашей эры, является наиболее точным отражением великолепия, могущества и богатства Афин, в его наивысшем пике - «золотом веке». В том виде, в котором Акрополь предстаёт сейчас перед нами, он был воздвигнут после разрушения его персами в 480 г. до н. э. Тогда персы были окончательно разгромлены и афиняне поклялись восстановить свои святыни. Начинается реконструкция Акрополя в 448 г. до н.э. после битвы при Платеях, по инициативе Перикла.

Перикл в V век до н.э. выходит на арену как молодой политик авангардист демократического блока, полководец и оратор. В последствии время его правления будут называть "золотым веком Афин", а самого Перикла - основателем афинской демократии.

Холм, на котором разместился Акрополь, находится на высоте 156 метра над уровнем моря, объем пирамидальной породы оценивается в 1,617,2 куб. метра, холм известняковой породы.

Храмы Акрополя. Все здания Акрополя выполнены из пентелийского мрамора с уникальной кристаллической структурой. Генеральным руководителем проекта, был выбран Фидий, величайший скульптор и архитектор периода высокой классики, а также великие архитекторы Калликрат, Иктин, Мнесикл и Каллимах.

Пропилеи - священный вход в Акрополь. Монументальный вход на Акрополь был построен в 436 г. до н.э. после завершения Парфенона, по проекту архитектора Мнесикла (Mnesicles). Главное его здание это нечто уникальное в древнегреческой архитектуре. Шесть дорических колонн украшают фасад, колонны сужаются кверху, внутренняя поперечная стена делила здание на 2 неравных портика. Главный зал был разделен на три нефа двумя рядами ионических колонн (по три с каждой стороны). Северное крыло 8,5 метра в длину состояло из галереи и комнаты, в галерее проходили выставки. Южная сторона пропилей не была завершена. В 431 году до н.э. началась Пелопоннесская война и работа остановилась. В 429 году до н.э. умер Перикл (во время чумы в Афинах) и его преемники не проявили никакого интереса в продолжении проекта.

Храм Парфенон. Храм посвящён Афине Деве, он является шедевром строительства и самым торжественным сооружением Акрополя, несравненной красоты и гармонии. Строительство началось в 447 году до н.э. под руководством архитектора Калликратоса и главного руководителя Фидия, и было закончено в 438 году до н.э.

Парфенон представляет собой периптер с восемью дорическими колоннами вдоль коротких стен и семнадцатью - по длинным сторонам стен. Колонны имеют высоту 10,5 м, над ними покоится антаблемент (архитрав), метопы, триглыфы, карнизы и фронтоны. Неф был построен из мраморных

камней в горизонтальных рядах и в каждой узкой стороне было шесть дорических колонн, разделенных на две части. Неф внутри разделялся на три части, это было сделано двумя вертикальными дорическими колоннадами. В середине неф был шире, здесь стояла на пьедестале, сделанная из золота и слоновой кости, статуя Афины Парфенос - знаменитая работа Фидия, которая была завершена и помещена в Парфенон в 338 г. до н.э.

Метопы были внутренними 92 рельефа с изображением различных мифологических сцен: с восточной стороны - изображения гигантов, с северной стороны - сюжеты троянской войны, с западной - амазонки, с южной - битва с кентаврами.

На двух фронтонах изображались мифические сцены, которые были связаны богиней Афиной, рождение её из головы Зевса (восточный фронтон), на западном фронте - спор между Афиной и Посейдоном.

Парфенон является проектом сложных расчетов, что доказывает насколько передовой была математическая наука и как высоки были требования общественности в то время. Все эти тонкости были искусно скрыты от глаз, они обеспечивали храму необыкновенную красоту и гармонию:

- ♦ сужение колонн вверх по толщине, уменьшение не является равномерным
- ♦ расстояние между колоннами не является одинаковым
- ♦ расстояния от угловых колонн к прилегающим к ним больше, чем между промежуточными колоннами, а сами колонны чуть толще

Раз в четыре года проводились большие Панафинейские торжества (Παναθήναια), посвященные богине Афине. Это был большой праздник для всех жителей Афин, кульминацией его были праздничные подношения к Богине Афины на Акрополе.

Храм Ники Аптерос. Это небольшой мраморный храм, который был построен между 427 и 424 гг. до н.э. архитектором Калликратом (Kallikratis). Он выполнен в амфипростиле с ионическими колоннами по четыре в каждом портике.

Внутри находилась статуя Ники Аптерос (бескрылая Ника), которая держала в левой руке шлем, а в правой гранат, являющийся символом жизни. Смысл бескрылой Ники - победа не должна улететь из города. Фриз и фронтоны храма украшали скульптурные сюжеты на тему греко-персидских войн.

Храм Эрехтейон.

Миф об Эрехте: Эрехтей был любимым и почитаемым афинским царём. Афины враждовали с городом Элевсин. Во время боя Эрехтей убил Эвмолла, предводителя элевсинского войска, который был сыном самого бога моря Посейдона. За это громовержец Зевс убил Эрехтея своей молнией. Афиняне похоронили своего любимого царя и назвали его именем созвездие - Возничий. На этом же месте был воздвигнут храм (архитектор Мнесикл), названный именем Эрехтея.

Этот храм был построен между 421 и 407 годами до н.э., в нём хранился золотой светильник Каллимаха (Kallimachou). Строительство Эрехтейона не прекращалось даже во время продолжительной Пелопоннесской войны.

Эрехтейон являлся самым священным местом поклонения в Афинах. Древние жители Афин в этом храме поклонялись Афине, Гефесту, Посейдону, Кекропсу (первому афинскому царю).

Вся история города концентрировалась в этой точке и поэтому в этом месте началось строительство храма Эрехтеон:

- ♦ в этом месте разгорелся спор между Афиной и Посейдоном за право властвования Афинами
- ♦ в северном крыльце храма Эрехтейон расположено отверстие, где по преданию жил священной змее эрехтоний
- ♦ здесь находилась могила Кекропса

Восточное крыльцо имеет шесть ионических колонн, к северу расположен монументальный вход с украшенными воротами, с южной стороны крыльцо с шестью девушками, известными как кариатиды, которые поддерживают свод Эрехтейона, в данный момент они заменены на гипсовые копии. Пять из кариатид (оригиналы) находятся в новом музее Акрополя, одна находится в Британском музее.

Афинский Акрополь внесен в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите про Акрополь
2. Расскажите о Парфеноне
3. Расскажите об Эрехтейоне

Практическое (семинарское) занятие № 5.

Тема: «Коллекция Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Искусство Древнего Египта – Искусство Европейского средневековья»

Общие сведения

Искусство Древнего Египта. В зале искусства Древнего Египта экспонируется около 800 экспонатов, представляющих все периоды истории развития страны фараонов, начиная с IV тысячелетия до н.э. до IV века до н.э. Это деревянные и каменные саркофаги, статуи, рельефы, предметы быта и погребального культа, мумии людей и животных, папирусы, сосуды и украшения, статуэтки божеств и амулеты. Сам зал оформлен архитектурными элементами, характерными для древнеегипетского храма: потолок расписан, ложные балки поддерживаются изящными колоннами в форме связки папируса. Это придает залу особую атмосферу и сразу настраивает входящего на общение с древнеегипетским искусством.

Наиболее древние экспонаты египетской коллекции ГМИИ – это каменные орудия труда (ок. VI – V тыс. до н.э.), а также шиферные палетки и глиняные расписные сосуды культур Нагада I – III (IV тыс. до н.э.). Наряду с богатым и разнообразным массовым материалом – жертвенными дарами, происходящими из гробниц и предназначенными для благополучной жизни после смерти – в коллекции ГМИИ представлены выдающиеся произведения древнеегипетского искусства (верхняя часть статуи царя Среднего царства Аменхета III, статуэтки жреца Аменхотепа и жрицы Раннаи, косметическая ложечка Нового царства и другие).

Античное искусство. Археология. Искусство Древнего мира было представлено в Музее с момента его открытия с исключительной полнотой. Основу экспозиции Египетского зала составляла превосходная коллекция подлинников, собранная В.С. Голенищевым, ее дополнял целый ряд слепков. В Ассирийском зале в слепках были представлены лучшие памятники искусства Месопотамии. Особое внимание И.В. Цветаев уделял искусству Древней Греции и Древнего Рима – ему было посвящено 12 залов из 20, существовавших к 1912 году.

Сегодня экспозиция искусства Древнего мира занимает все левое крыло первого этажа Музея. Египетский и Ассирийский (ныне – Искусство Древнего Ближнего Востока) залы, обновленные в 2012 году к 100-летию юбилею Музея, остались на тех пространствах, которые им отводились изначально. Еще один зал знакомит с искусством Древнего Египта Греко-римского периода, включая знаменитые фаюмские портреты; здесь же экспонируется небольшая часть коллекции коптских тканей.

Античному искусству посвящено 8 залов на первом и втором этажах Главного здания. Это исторические залы слепков, такие как Греческий дворик или Римский зал, а также экспозиция подлинников, поступивших в Музей в разное время. Специальный зал отведен памятникам из коллекции Генриха Шлимана – так называемому «Золоту Трои». Хранившиеся в Музее с 1945 года, они впервые были показаны широкой публике на специальной выставке 1996 года, а с 1997 года экспонировались в одном зале с подлинными памятниками античного искусства. В декабре 2007 года была открыта новая экспозиция, включающая произведения основных художественных регионов и центров античного Средиземноморья: Кипра, Древней Греции, Этрурии, Древнего Рима. Тогда же появился зал, экспозиция которого впервые целиком была построена на материалах, найденных экспедициями ГМИИ им. А.С. Пушкина во время археологических раскопок на юге России.

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

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте экспозицию искусства Древнего Египта, представленную в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина.
2. Охарактеризуйте античного искусства, представленную в Государственном музее

изобразительных искусств имени А.С.Пушкина.

3. Охарактеризуйте искусство европейского средневековья, представленную в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина.

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Культура и общество средневековой Европы глазами современников» Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 7

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

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Новгород и Северо-Восточная Русь. Наиболее резкий разрыв с предшествующей традицией обнаруживается в иконе «Св. Никола» из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ). По общей схеме она повторяет «Св. Николу» конца XII в. из Новодевичьего монастыря: крупное поясное изображение святого в среднике, а на полях — различные святые. Правда, схема иконы ГРМ несколько усложнена: на самом фоне иконы, по сторонам головы святого, представлены разноцветные медальоны, синие и

красные, окруженные белыми точками (как эмали, окруженные жемчугом), а в ме дальонах — святые, благочестиво повернутые к св. Николе: св. Афанасий Александрийский, апостол Иуда, св. мученик Анисим и св. великомученица Екатерина.

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

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

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

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

От Северо-Восточной Руси сохранилось несколько святынь, прославленных чудотворных икон, которые со временем приобрели не местное, но общерусское почитание. Это, прежде всего, «Богородица Феодоровская», сейчас хранящаяся в Богоявленском кафедральном соборе в Костроме. Характерной особенностью «Богородицы Феодоровской» является положение ножек Христа, согнутых, но раздвинутых словно в шаг. Изображение сохранило первоначальную композицию, но сама живопись сильно стерта и переписана в 1636 г. по инициативе патриарха Филарета и царя Михаила Феодоровича, поскольку этот образ сыграл большую роль в избрании на царство этого первого царя из династии Романовых. На обороте изображена неизвестная мученица (иногда ее называют Параскевой) в ярко-красных одеждах, украшенных золотым растительным орнаментом.

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде»

Общие сведения

Выдающийся живописец второй половины XIV столетия, византиец Феофан по прозвищу Грек, за свою жизнь росписал 40 храмов. Расписывал храмы Константинополя и Халкидона, геновского Галата и Кафы, а позднее Москвы и Нижнего Новгорода. Византийская империя переживала тяжелый кризис, и художник искал работу и возможность самовыражения на чужбине. Появился в Новгороде в 1370 году. Предполагают, что Феофан пришел вместе со свитой митрополита Киевского Киприана. Боярин Василий Дмитриевич Машков пригласил художника расписывать новый храм. Позднее живописец создавал фрески в трех храмах Москвы. Единственный храм, в котором сохранились фрески Феофана Грека в первоизданном виде - церковь Спаса Преображения на улице Ильиной в Новгороде.

Немного истории. Феофан долго изучал быт и нравы новгородцев. Художнику были предоставлены летописи города. Он осматривал фрески Псковских церквей. А особенно изучил роспись церкви Федора Стратилата, построенной в 1360 году. Работа над фресками была завершена в 1378 году. Они выполнены в византийском стиле и красно-коричневых тонах, как и в церкви Федора Стратилата. А уже через десять лет, в 1388 году она горела первый раз. Огонь не продвинулся выше первого пола. Второй пожар случился в 1541 году, в этот раз огонь добрался до жертвенника и алтаря. Третий пожар случился в 1696 году. Пострадали только нижние ярусы, а верхние закоптились. При восстановлении их попросту забелили.

Позднее, в 1831 году, церковь ремонтировали. Затронутая штукатурка ниши, находящейся с западной стороны фасада, отпала. Мастерам явился лик Богоматери с младенцем. Первоначально это была декорация небольшого притвора, который разобрали. Свод притвора сохранился и виден даже сейчас. Новгородская земля тогда страдала от эпидемии холеры. В городе участились смертельные случаи от болезни. После обретения лика, эпидемия начала затихать. Икону называли "холерной", а в 1850 году провели ее реставрацию. В 1913-1919 году, реставраторами раскрыта полностью вся икона. Чтобы она не разрушалась, ее закрыли стеклом, а в 1936 году щитом.

Все здание подверглось ураганному огню во время второй мировой войны. Стены до 5 метров высотой были буквально разорваны пулями и снарядами. В общем здание сохранило свою целостность. Разрушились Троицкий придел и западный свод подкупольного креста. Фрески сохранились в первоизданном виде, но в виде фрагментов.

Манера письма Феофана. Грек по национальности, Феофан владел античным рисунком. Он выполнял большие статичные фигуры, имеющие особую выразительность лица и жестов. Художник не прорабатывал изображения до полного завершения в мельчайших подробностях. Но, все его рисунки были красноречивыми и законченными. Художник пользовался контрастным высветлением бликов по лицу и одежде. Весь рисунок выполнялся в монохромном изображении. А по нему сверху красных и коричневых красок наносился буквально один мазок белил. Он мог наносить их не только на выпуклых частях, но и в тени. Подобные пробелы придавали ликам одухотворенность, и подчеркивают принадлежность святых к Горнему (Божественному) миру. Рисунок становился подвижным. Искусствоведы говорят, что рисунок приобретает экспрессию. Современник Феофана Епифаний Премудрый удивлялся тому, как работает художник. Феофан никуда не смотрел, чтобы напомнить создаваемый образ. А наоборот, вел с Епифанием интеллектуальные разговоры, ни на минуту не отвлекаясь от рисования. Создаваемый образ исходил из самой души иконописца.

Все стены церкви Спаса Преображения в пять регистров, идущих друг над другом, были покрыты фресками. Своды и люнеты были расписаны сюжетами из евангельской жизни. Достаточно хорошо сохранилось четыре группы фресок: образ Спасителя в Куполе самый сохранившийся, более повреждены в алтарной апсиде сцены Евхаристии. Сохранились фрагменты фресок Троицкого придела и роспись на хорах.

Купол и алтарная апсида. "Пантократор" в переводе с греческого обозначает "Господь Вседержитель", так называется фреска в центральной части купола - медальоне. Она изображает лик Спасителя, одной рукой Господь благословляет, а другой держит книгу. Вокруг Божьего лица написана цитата из Псалтыри. Молитва грешников ко Господу. Фреска сохранилась полностью. Глаза Иисуса Христа смотрят пронзительно в душу каждого грешника. Они напоминают о скором Страшном суде. Все изображения Святых наделены строгостью. Они требуют полного погружения в веру. В военное время пострадали боковые части надписи, приближенные к окнам барабана. Центральную фигуру Спасителя окружают его фигуры архангелов, херувимов и серафимов. Архангелы одеты в сотканые из золота лоратные одежды слуг Господа. Они держат в руках мерила. А херувимы и серафимы, в манере новгородских зодчих, имеют по шесть крыльев. Еще ниже, в межоконном пространстве барабана написаны фигуры праотцов. Это Адам, Абель, Ной, Сид, Мелхиседек, священник Енох, пророк Ильч и Иоанн Предтеча. Хотя в Новгороде обычно после архангелов изображали пророков. Их фигуры скорее напоминают портреты суровых родителей, чем лики Святых. Они сильные, мудрые, волевые. Они знают, как побороть зло.

В алтарной апсиде апостолы подходят к Иисусу Христу, это фрагмент таинства Евхаристии. По боковым частям пристройки были изображены несколько сюжетов Страстей Господних. От них сохранились лишь фрагменты. Направо от алтаря на столбе видно изображение Девы Марии. А в пространстве под аркой на южной стене изображены сцены Рождества Христова, дальше на своде фрагменты из сцен Крещения и Сретения. В верхних частях столбов были написаны четыре ангела с трубами. Так раньше обозначались стороны света. Сохранился только один, в сцене Благовещения с Богородицею.

Троицкий придел. Находится на северо-западе церкви. Служил небольшой молельней для богатых граждан. Скорее всего, это был заказчик храма и росписи боярин Василий Дмитриевич Машков. Это было нормой в новгородских храмах. Сверху, над входом в придел, находится изображение Божьей Матери в лучах света. Она символизирует появление Бога (Благовещение), и поэтому называется "Знамение". Икона считается городской святыней и покровительницей горожан. Восточная стена придела декорирована сюжетом явления Троицы. Все три фигуры изображены сидящими около стола. Из двух фигур Авраама и Сары, принесших вечерю, уцелело изображение Сары. Стены придела украшены ликами святых, преподобных и столпников.

Контрольные вопросы:

1. Кто такой Феофан Грек?
2. В каком веке расписывал храмы Феофан Грек?
3. Расскажите про манеру письма Феофана Грека
4. Расскажите про фрески, созданные Феофаном Греком в церкви Спаса Преображения в Новгороде

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Готическое искусство Франции»

Общие сведения

Готическая архитектура во Франции — это здания, построенные в период с 1140 по 1500 гг. Лучшие образцы этого стиля можно встретить именно здесь, во Франции. Многие французские готические соборы включены в список памятников всемирного наследия ЮНЕСКО.

Архитектура Франции. Франция богата средневековой архитектурой, от небольших романских церквей до великих готических соборов. Когда страна вышла из темных веков в 11-м веке, произошел всплеск строительства здания в романском стиле, основанном на римской модели толстых стен, с круглыми арками и тяжелыми сводами. Но французские архитекторы усовершенствовали эту основную структуру, что в 13 веке привело к расцвету готики. Заостренные арки и летающие контрфорсы были ключевыми изобретениями, которые позволили строить более высокие здания с большими окнами.

Французская готика — это стиль архитектуры, распространенный во Франции с 1140 по 1500 гг. Готику разделяют на четыре стиля:

- Ранняя готика или примитивная готика (1130–1230);
- Высокая готика или классическая готика (1230–1330);
- Районант (14 век);
- Пламенеющая готика (15 век);

- Поздняя готика (16 век)/

Наиболее яркими примерами являются великие готические соборы Франции, в том числе парижский Нотр-Дам, собор Реймса, собор Шартра и собор Амьена. Его основными характеристиками были поиск вертикальности или высоты, а также инновационное использование летающих опор и других архитектурных нововведений для распределения веса каменных конструкций на опоры снаружи, что позволяет получить беспрецедентную высоту и объем здания. Новые методы также позволили добавить больших окон, в том числе огромных витражей, которые наполняли соборы светом. Французский готический стиль широко копировался в других частях Северной Европы, особенно в Германии и Англии. В середине 16-го столетия готику постепенно вытеснил архитектурой французского Ренессанса.

Появление готического стиля во Франции. Готическая архитектура во Франции была результатом появления в 12-м веке мощного французского государства, сосредоточенного в Иль-де-Франс. Во времена правления Людовика VI Франции (1081–1137 гг.) Париж был главной резиденцией королей Франции, Реймс служил местом коронации, а аббатство Сен-Дени стало их церемониальным местом захоронения. Аббат Сен-Дени, Сугерий, был советником Людовика VI и Людовика VII, а также историком. Он наблюдал за реконструкцией амбулатория Сен-Дени, что сделало его первым и наиболее влиятельным примером готической архитектуры во Франции.

Ранняя готика. Раннеготический стиль возник в 1140 году и характеризовался изобретением остроконечной арки и переходом от позднероманской архитектуры. Чтобы усилить стену, строители разделили ее на четыре яруса: аркада (арки и пирсы), галерея, трифорיום и клирестарей. Для поддержки высших стен строители придумали летающие опоры, которые достигли зрелости только в эпоху высокой готики в 13 веке. Свод представлял из себя шесть ребристых секстартных свода. Известные постройки этого стиля включают восточную часть церкви Аббатства Сен-Дени, Собор Санса, Нотр-Дам Лаона, Западный фасад Шартрского Собора, Нотр-Дам де Пари, Лионский Собор.

Высокая готика. Высокий готический стиль 13-го века канонизировал пропорции и формы ранней готики и развил их дальше, достигнув легких, но высоких и величественных структур. Структура стены была изменена с четырех до трех уровней: аркада, трифорיום и клирестарей. Пирсы коронации были меньше, чтобы избежать остановки визуального движения вверх. Чистые окна менялись от одного окна в каждом сегменте, спрятанном в стене, до двух окон, объединенных небольшим круглым окном-розой. Количество ребер свода изменилось с шести до четырех. Летающие контрфорсы были совершенствованы, и после того, как они были приняты в Нотр-Дам де Пари и Нотр-Дам де Шартр, они стали каноническим способом поддержки высоких стен, поскольку служили как структурным, так и декоративным целям. Основная часть Шартрского собора (1194–1260), Амьенского собора и Буржского собора являются представителями стиля.

Районнант. Следующий период готической архитектуры во Франции, начиная со второй половины 13-го века до 1370-х годов, был назван Rayonnant («Сияющий»), описывая тенденцию к использованию все большего и большего количества витража и меньшего количества кладки при проектировании структуры. До тех пор, пока стены не казались полностью сделанными из стекла. Самым знаменитым примером была часовня Сент-Шапель, прикрепленная к королевской резиденции во Дворце Сите в Париже. Сложная система наружных колонн и арок превратила стены верхней часовни в тонкий каркас для огромных окон. Вес каждой из фронтонов кладки над архивом окон также помог стенам противостоять толчку и распределить вес.

Пламенеющая готика. Стиль пламенеющей готики появился во Франции во второй половине 14 века. Его характерными чертами были более обильные украшения, так как дворяне и богатые жители в основном северных французских городов боролись за строительство все более сложных церквей и соборов. Он получил свое название от извилистых, похожих на пламя конструкций, которые украшали окна. Другие новые функции включают в себя arc en accolade, окно, украшенное аркой, каменные вершины и цветочные скульптуры. Характерно также большее число ребер, которые поддерживали и украшали каждый свод потолка, и для большей поддержки и для декоративного эффекта. Известные примеры пламенеющей готики включают западный фасад Руанского собора и Сент-Шапель-де-Винсенн в Париже, оба построенные в 1370-х годах; а также хор аббатства Мон-Сен-Мишель (около 1448 г.).

Южная готика. Помимо этих готических стилей, есть еще один стиль, называемый «Gothique Méridional» (или южная готика, в отличие от готической септентриональной или северной готики). Этот стиль характеризуется большим нефом и не имеет трансепта. Примерами этой готической архитектуры могут служить Нотр-Дам-де-Ламугье в Нарбонне и Сент-Мари в Сен-Бертран-де-Коменж.

Основные элементы готической архитектуры. Готический стиль, в основном, проявился в архитектуре храмов, соборов, церквей, монастырей. Развивался на основе романской, точнее говоря — бургундской архитектуры. В отличие от романского стиля, с его круглыми арками, массивными стенами и маленькими окнами, для готики характерны арки с заострённым верхом (стрельчатые), узкие и высокие башни и колонны, богато украшенный фасад с резными деталями (вимперги, тимпаны, архивольты) и многоцветные витражные стрельчатые окна. Все элементы стиля подчёркивают устремление вверх, вертикаль.

Вимперг (нем. Wimperg от Windberg — защита от ветра) — остроконечный щипец над порталами (вход) и оконными проёмами готических зданий. Как правило, увенчивался крестоцветом, часто украшался резьбой, краббами и другими декоративными элементами.

Тимпан в архитектуре — это полукруглая или треугольная ниша над входом, внутреннее поле фронтона. Оформляется скульптурным, живописным или мозаичным изображением какого-либо религиозного сюжета.

Архивольт (итал. archivolt, лат. arcus volutus — «обрамляющая дуга») — обрамление арочного проёма, выделяющее дугу арки из плоскости стены. Как правило, служит элементом декорирования фасадов и интерьеров.

Портал (лат. porta — ворота) — главный вход большого архитектурного сооружения, обычно имеющий масштабное архитектурное обрамление с богатой орнаментацией.

Каркасная система готической архитектуры — совокупность конструктивных строительных приемов, появившаяся в готике, которая позволила изменить распределение нагрузки в здании и заметно облегчить его стены и перекрытия. Благодаря данному изобретению архитекторы средневековья смогли значительно увеличить площадь и высоту возводимых сооружений. Основными элементами конструкции являются контрфорсы, аркбутаны и нервюры

Контрфорс (фр. contre force — «противодействующая сила») — вертикальная конструкция, представляющая собой либо выступающую часть стены, вертикальное ребро, либо отдельно стоящую опору, связанную со стеной аркбутаном. Предназначена для усиления несущей стены путем принятия на себя горизонтального усилия распора от сводов.

Аркбутан (фр. arc-boutant) — один из типов используемых в церковной архитектуре контрфорсов в форме наружной полуарки, передающей горизонтальное усилие распора от сводов постройки на опорный столб и расположенной за пределами основного объёма здания.

Пинакль — остроконечная башенка, которой нагружали вершину контрфорса в месте примыкания к нему аркбутана. Это делалось с целью предотвращения сдвигающих усилий.

Нервюра в архитектуре (фр. nervure — жилка, прожилка) — выступающее ребро готического каркасного крестового свода. Наличие нервюр в совокупности с системой контрфорсов и аркбутанов позволяет облегчить свод, уменьшить его вертикальное давление и боковой распор и расширить оконные проёмы.

Распределение нагрузки. Техническим прорывом архитекторов готики явилось их открытие нового способа распределения нагрузки. (Любое свobodностоящее здание испытывает два вида нагрузок: от собственного веса (включая перекрытия) и погодные (ветер, дождь, снег). Затем оно передает их вниз по стенам — к фундаменту, нейтрализуя затем в земле.

Контрольные вопросы

1. На какие периоды разделяется французская готика?
2. Назовите известные Вам французские готические соборы
3. В какой стране впервые использовались готические приемы в архитектуре
4. Расскажите об основных элементах готической архитектуры

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Мозаика Византийских храмов»

Общие сведения

Церковь Сан Витале в Равенне. Заложена в 526 г., освящена в 547 г.

Мозаика конхи апсиды. Конха украшена мозаикой изображающей Иисуса Христа в образе юноши с крестчатым нимбом, сидящего на лазоревой небесной сфере, в окружении двух ангелов. Христос в одной руке держит свиток, опечатанный семью печатями, а другой протягивает мученический венец славы святому Виталию, которого подводит к нему ангел. Второй ангел представляет Иисусу равеннского епископа Екклезия, подносящего в дар макет основанной им базилики Сан-Витале. Из под ног Иисуса по каменистой почве, поросшей лилиями, вытекают четыре

реки Эдема: Фисон, Гихон, Хиддекель и Евфрат. Эта деталь прославляет Иисуса как источник воды живой и роднит равенское изображение с мозаикой монастыря Латому (Греция), созданной в этот же период.

Мозаика купола. Свод алтаря увенчивает главный христианский жертвенный символ — апокалиптический Агнец, венчающий мироздание. Медальон с Агнцем поддерживают четыре ангела — символы четырех сторон света — в окружении райских деревьев и растений, птиц и животных.

Мозаика апсиды. В апсиде изображены две процессии, приносящие дары храму. Одну из них возглавляет супруга императора Юстиниана Феодора. Феодора, дочь циркового зрителя, смелая и умная, своекорыстная и мстительная, энергичная и прекрасная — по праву считается самой знаменитой женщиной византийской истории. Однако ни намек на личные качества изображенных нельзя усмотреть в отрешенном выражении большеглазых лиц, в застывших позах венценосцев. Мантии скрывают очертания фигур, превращая их в плоские, наложенные на стену силуэты. Юстиниан и Феодора являются зрителям как идеальные образы идеальных правителей, осиянных отблеском Божественной славы. Императорская чета представлена как дарители (донаторы) — оба держат в руках жертвенные литургические сосуды.

Мавзолей Галлы Пلاцидии в Равенне. Приблизительно вторая четверть 5 века.

Крест и звёздное небо — мозаика в куполе. «Райский сад» — мозаика на потолке. В центре полусферического купола помещён золотой латинский крест, окружённый 800-ми золотыми звёздами, объединёнными в концентрические окружности. Крест и звёзды помещены на индиго-синем фоне, реалистически изображающем ночное небо. Эта мозаика демонстрирует торжество Христа над смертью, Его абсолютную власть над земным миром. Подчёркивая высокий смысл мозаики, художник направил длинный конец креста не вдоль длинной оси мавзолея (то есть по линии север-юг), а на восток, в сторону которого традиционно ориентировались алтари в христианских храмах. В хоровод звёзд, окружающих крест, включаются находящиеся в углах свода евангелисты, представленные их золотыми символическими изображениями: львом (Марк), тельцом (Лука), орлом (Иоанн Богослов) и ангелом (Матфей). Потолок в «ветвях» мавзолея покрыт сложным мозаичным орнаментом, символизирующим райский сад. На тёмно-синем фоне разбросаны окружности, звёзды и цветы. Такой орнамент является необычным для западной части Римской империи, отдалённое подобие можно найти только в римской церкви Санта-Констанца.

Изображения апостолов в люнете. В верхних люнетах по сторонам от окон помещены парные изображения восьми из двенадцати апостолов. Ученики Христа изображены в полный рост с руками, воздетыми к изображённому на потолке кресту, выражая евангельский призыв Иисуса: «возьми крест свой, и следуй за Мною». Апостолы изображены в сенаторских тогах, их рука поднята вверх в традиционном сенаторском жесте приветствия (тогатос). Все апостолы наделены специфическим портретными чертами, хотя ввиду того, что иконографический канон в V веке ещё не сформировался, опознать изображённых персонажей невозможно. Исключениями являются апостолы Пётр (изображён с ключами) и Павел (высокий лоб, типичные еврейские черты)

Добрый Пастырь — мозаика северного люнета. Мозаика северного нижнего люнета (стена над входом). Исследователи отмечают, что сюжет мозаики часто встречается в христианских катакомбах и относится к категории заупокойных. Иисус изображён в образе молодого безбородого юноши-пастуха, вокруг которого по зелёной траве гуляют овцы, и Мессия ласково прикасается к одной из них. В отличие от катакомбной живописи, где Пастырь был обычным деревенским пастухом, здесь Иисус одет в золотой хитон, а на коленях лежит пурпурный плащ. Он сидит на пригорке (образ трона), держа в руке крест, выступающий в роли императорского жезла. Благодаря такой позе, Пастырь становится смысловым центром мозаики: он видит всех своих овец, и все овцы смотрят на него. Для мозаики характерны тонкие переходы цвета, использование полутонов для изображения кожи. Всё это наряду с обрамляющей мозаику пышной рамой свидетельствует о влиянии античного искусства.

Св. Лаврентий. Мозаика южного люнета мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. Около 440

В южном нижнем люнете изображён святой Лаврентий, идущий с крестом на смерть. Раскрытый шкафчик демонстрирует книги четырех Евангелий, вдохновляющих мученика на подвиг во имя Спасителя.

Храм Святой Софии в Константинополе. 532-537 гг.

Император Лев VI перед Христом. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. Идея преемственности земного самодержавия от самодержавия небесного имела решающее значение для всего государственного устройства империи. У ног невозмутимо величественного Христа — распростёртый в коленопреклонении император Лев Мудрый. Согласно дошедшему до нас описанию

церемониала константинопольского двора, император, встречаемый патриархом и всем духовенством, трижды падал ниц перед царскими вратами и только после этого входил в храм. Софийская мозаика, очень мощная по композиции, с четко обрисованными фигурами.

Мозаичное изображение Богородицы в апсиде. Самый первый мозаичный цикл был создан после окончания иконоборчества в 867 году. В апсиде помещено тронное изображение Богородицы, держащей перед собой на коленях младенца Христа. На сводах вимы по сторонам от фигуры Богородицы были изображены два архангела (сохранилась только мозаика с архангелом Гавриилом. По краю конхи была помещена греческая надпись (почти полностью утрачена) со следующим текстом: «Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили». Вместо того чтобы подчинить фигуру плоскости, мозаичист располагает ее так, словно она выступает из золотого фона. В подобной трактовке живо чувствуются пережитки того античного понимания формы, которое можно было бы назвать статуарным. И столь же сильны античные отголоски в прекрасном, полном женственности лице Марии. Мягкий овал, правильной формы нос, пухлые губы — все придает ему земной характер.

Деисус. Мозаика храма Св. Софии в Константинополе. Конец XIII в. К концу XIII в. в среде утонченной гуманистической и богословской элиты возник совершенно новый стиль живописи, удивительным образом соединивший христианство с эллинизмом. В центре композиции изображен Христос, к нему в молитвенных позах склоняются Богоматерь и Иоанн Креститель. Мозаика выполнена после возвращения греками Константинополя в качестве благодарения за осуществление лелеяемой византийцами на протяжении столетия мечты. Драпировки, ниспадающие множественными складками, кажутся удивительно легкими и мягкими. На правом плече Спасителя хитон кажется золотым, однако на самом деле золото — это падающий на одежду свет, а истинный цвет Его одежды — сине-фиолетовый. Лик Марии выражает трогательную самозабвенно-жертвенную любовь. Ее земная, нежная красота — отражение чистой девственности, в ней есть почти детская интонация. Цвет, взятый для мафория Марии и практически слитого с ним чепца — синий с оттенком фиолетового. Это цвет ночи. Лик Иоанна Крестителя выражает духовный подвиг, связанный в первую очередь с духовными исканиями. Не случайно святой облачен не во власяницу отшельника, а в одежды философа. Складки одежд Иоанна, помимо вертикальной, падающей с левого плеча вниз, своим узким параллельным рисунком напоминают пелены воскресенного Иисусом Лазаря и символизируют ограничения, положенные человеку в познании.

Император Иоанн II Комнин и императрица Ирина перед Богоматерью с Младенцем. Мозаика храма Св. Софии в Константинополе. XII в. Новые, особые оттенки в интерпретации образа, отмеченные в произведениях конца XI в., ярко и отчетливо формулируются в мозаике с портретами Комнинов в южной галерее храма Св. Софии Константинопольской. В лицах персонажей мозаики впервые используются так называемые комниновские типы: с овальным абрисом, длинным носом и маленьким ртом, с идеальной гладкостью сияющей плоти, бестелесной, но точной линией черт. При этом подчеркивается острота психологических характеристик героев: несмотря на идеальность, предписанную вотивным изображениям, перед нами портреты реальных людей. В основе техники исполнения ликов лежит линейный стиль: кубики смальты выложены параллельными линиями, а пробелы подчеркнуты с необычайной резкостью.

Император Константин Мономах и императрица Зоя перед Христом. Мозаика храма Св. Софии в Константинополе. XI в. Своеобразной визитной карточкой македонской эпохи и последующего времени Комнинов в изобразительном искусстве стал интерес византийских мастеров к орнаментам. Это сильно сказывается в мозаике южной галереи, на которой император Константин IX Мономах (правивший с 1042 по 1054 гг.) и его жена Зоя изображены по сторонам восседающего на троне Христа. Зоя была дочерью Константина VIII, не имевшего сыновей; на нем Македонская династия должна была закончиться. Перед смертью он решил срочно выдать среднюю дочь, пятидесятилетнюю Зою, за подходящего преемника — знатного и образованного Романа Аргира. Через несколько лет Зоя, недовольная пренебрежением мужа, велела утопить его в бане и вышла замуж за молодого и красивого сына пафлагонского мянэлы. Он и заказал мастерам два мозаичных портрета — свой и супруги. Но оказалось, что новый император страдал эпилепсией, от которой вскоре и умер. Следующий супруг постриг Зою в монахини, сослал на Принцессы острова и велел уничтожить ее портрет в храме Св. Софии. Однако народ потребовал возвращения «матушки императрицы». В шестьдесят четыре года Зоя в очередной раз выходит замуж — за богатого константинопольского аристократа Константина Мономаха. Тогда-то Зоя и велела переделать портреты: ее собственное изображение было восстановлено, а место прежнего супруга занял новый. Лики носят отвлеченно-идеализированный характер. Ни властолюбие Константина, ни жестокость

Зои, ни ее почтенный возраст (в то время ей было шестьдесят четыре года) не наложили отпечаток на сглаженные, почти кукольные лица. Императорский сан давно отделился от личности его носителя: одежды, соответствующие сану, стали гораздо важнее, чем черты лица. Письмо ликов строится по законам идеально геометризированной формы: брови и складка между ними, округлость щек и ямочка на подбородке правителя, проложенные четкими линиями, превращаются в своеобразный орнамент.

Константин Великий и Юстиниан перед Богородицей на престоле. Мозаика храма Св. Софии в Константинополе. Около 950. Эволюцию художественного стиля македонской эпохи можно проследить на разновременных мозаиках Св. Софии Константинопольской. Мозаика в люнете южного входа. Относится к македонскому периоду. Возникла при Константине VII Багрянородном, сыне Льва VI. Создание мозаики преследовало цель импозантного оформления одного из входов главного храма империи. Изображение должно было демонстрировать единство императорской власти и церкви, благочестие василевсов. Образ Богородицы с Младенцем в точности копирует изображение в конхе храма, воспроизводя даже мельчайшие детали ранней мозаики (за одним незначительным исключением). Император Константин и Юстиниан приносят свои дары не отвлеченной святыне, а Владычице главного византийского храма. Упрощенная композиция, строгая и симметричная, жесткие, суровые лики, плоские тяжеловесные фигуры, подчеркнута выразительные жесты рук персонажей — мозаика представляет собой строго рассчитанную символическую структуру, служащую выражению абстрактной идеи: подобно ангелу — стражу Св. Софии, императоры вечно предостоят перед Богородицей, как идеальная ограда созданных ими града и храма, о спасении которых молят они Царицу Небесную и Владычицу Константинополя. От живой плоти образа, еще весьма ощутимой в мозаике центрального входа, здесь не остается ничего.

Контрольные вопросы

1. Расскажите про византийские мозаики
2. Расскажите про мозаики церкви Сан Витале в Равенне
3. Расскажите про мозаики мавзолея Галлы Плацидии в Равенне
4. Расскажите про византийские мозаики храма Святой Софии в Константинополе

4 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Древний Новгород: Прикладное искусство и археология»

Общие сведения

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

Новгород возник на плотных глинистых почвах, не впитывающих воды дождей, паводков и талого снега. Влага до предела насыщала его культурный слой, медленно сочаась в Волхов и препятствуя проникновению воздуха. Поэтому в культурном слое Новгорода не было условий для развития микроорганизмов, вызывающих процессы разрушения органических материалов, а металлические предметы в нем покрывались лишь поверхностной пленкой коррозии, предохранявшей их от дальнейшего разложения.

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

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

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

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

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

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

Широкое распространение берестяное письмо получает с XII века. В числе найденных берестяных грамот письма-распоряжения феодалов зависимым от них людям, крестьянские жалобы, донесения сельских старост, черновики завещаний, хозяйственные и ростовщические записи, сообщения политического и военного характера, школярская шутка, частные письма разнообразного бытового содержания, ученические упражнения, судебные документы. Разнообразие почерков берестяных грамот, частная переписка, эмоциональный характер многих писем, надписи на различных предметах, сделанные с целью их узнавания, многочисленные писала, дощечки (церы) для обучения письму свидетельствуют, что кроме профессиональных книжников и писцов, грамоте обучались почти все слои населения.

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

Бытовое содержание писем на бересте отразилось и на особенностях их языка - он близок к живой разговорной речи. Благодаря этому они открыли ученым новые слова, выражения, мысли и способы их высказывать. Лингвистический анализ берестяных грамот из Новгорода (особенно раннего периода) выявил существование древненовгородского диалекта, характерной чертой которого является наличие многих признаков, связывающих его с западнславянскими языками

(преимущественно с севернолихитскими). Это открытие заставило историков по-новому рассмотреть проблему происхождения Древнерусского государства, а лингвистов - историю русского языка.

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова»

Общие сведения

Псков — один из самых древних русских городов (город был основан в 903 году), с которым связана вся истории России, от самых ее истоков. Его 1100-летие — дата, дающая толчок воображению, пробуждающая желание мысленно проникнуть в глубь веков, заставляющая задуматься о судьбах страны. Она впечатляет тем более, что сохранились письменные документы, а также памятники архитектуры и живописи, которые являются не только произведениями искусства, но живыми свидетелями и прямыми участниками этой истории.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 3.

Тема: «Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера»

Общие сведения

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

Для их строительства были приглашены каменщики из Ростова Великого, так как перечисленные монастыри входили тогда в его епархию. Даже имя подмастерья, артель которого возводила Успенский собор, указывает на его происхождение — Прохор Ростовец. Тем не менее кирпич для строительства первого собора изготовляли в Твери, а белый камень, применявшийся только для декора, везли из-под Твери — от Старицы, с берега Волги.

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

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

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

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

Небольшую обособленную группу всего из двух храмов XVI в. составляют Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря, возведенный по программе настоятеля — будущего митрополита Филиппа, и Благовещенский в Сольвычегодске, заложенный знаменитым промышленником Аникой Строгановым. Их пятиглавие, как и в рассмотренных выше храмах, происходит от общерусского кафедрала — Успенского собора. Но в то же время они существенно отличаются от образца хотя бы своим двухстолпием, возникшим в результате появления к тому времени высокого иконостаса, полностью закрывшего восточные столпы, которые здесь превратились в стену. Это, в свою очередь, определило и

необычное развитие основного объема по поперечной оси север — юг. Потому-то боковые фасады тут расчленены только на два прясла. Оба собора имеют высокий подклет, а соловычегодский к тому же окружен двухэтажной галереей, а паперть соловецкого собора соединена переходами с трапезной церковью Успения Богородицы.

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 4

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

вв.».

Общие сведения

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 5

Тема: «Искусство 13-17 вв. Коллекция Государственного Русского музея».

Общие сведения

Среди музейных коллекций русской иконописи собранию икон Русского музея, наряду с Третьяковской галереей и Историческим музеем в Москве, принадлежит одно из главных мест. Собрание насчитывает более 5 тысяч икон XII — начала XX вв. Собрание древнерусского декоративно-прикладного искусства, скульптуры и мелкой пластики стоит в одном ряду с коллекциями крупнейших музеев страны. Оно является одной из самых значительных коллекций, дающих представление о развитии русского прикладного искусства на протяжении столетий — с IX по XVII вв.

Возникновение собрания относится ко времени открытия Русского музея — к 1898 г. Первые иконы и другие древности поступили из Академии Художеств в Петербурге, в которой с середины XIX в. существовал Музей христианских древностей. В их числе были иконы из коллекций известных собирателей М.П. Погодина и П.Ф. Коробанова, обширное собрание икон, крестов и складней, конфискованных из старообрядческих молельных. Уникальные памятники скульптуры XVI в. были обнаружены и вывезены из Новгородского Софийского собора; коллекция русских и греческих памятников собрана на Святой горе Афон П.И. Севастьяновым. Впоследствии большую роль в судьбе коллекции Русского музея сыграло приобретение в 1913 г. огромного собрания знаменитого историка и коллекционера академика Н.П. Лихачева, насчитывавшего около 1500 икон. В 1912 и 1914 гг. музей обогатился древними памятниками из двух крупнейших монастырей — Иосифо-Волоколамского и Покровского Суздальского, из ризницы которого были привезены 46 икон, представлявших собой келейные образы монахинь, принадлежавших к известным и знатым родам.

Количество и высокий художественный уровень памятников древнерусского искусства, собранных в Русском музее, позволили создать своеобразный музей в музее — «Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины имени императора Николая II», которое было торжественно открыто в 1914 г. Присвоение Древлехранилищу имени Николая II не было просто выражением уважения к императору. Император принимал непосредственное участие в создании Древлехранилища, жертвуя большие средства на приобретение произведений. Древлехранилище стало крупнейшим в России государственным собранием древнерусского искусства.

После революции, подорвавшей основы духовной культуры страны, музеи оказались едва ли не единственным надежным хранилищем памятников церковного искусства. Благодаря усилиям музейных сотрудников в фондах Русского музея были собраны произведения из многих разрушенных или закрытых церквей и монастырей — Кирилло-Белозерского, Александро-Свирского, Соловецкого и других. В 1920-1930-е гг. были переданы предметы из древлехранилища Александро-Невской лавры, тихвинских монастырей, Троицкого собора Пскова, из музеев Духовной академии и Археологического института в Петрограде.

После Великой Отечественной войны собрание продолжало интенсивно пополняться, главным образом, за счет экспедиций по сбору памятников древнерусского искусства. Такие экспедиции музей организовывал ежегодно, а иногда по несколько раз в год. Расцвет экспедиционной деятельности пришелся на 60-е годы. В это время в музей были привезены сотни икон XIV–XIX столетий. Сегодня благодаря усилиям нескольких поколений музейных сотрудников сложилась коллекция, представляющая большую историко-культурную ценность.

Основную часть собрания составляют русские иконы, происходящие из крупных художественных центров Древней Руси, таких как Новгород, Москва, Псков, Ярославль, Вологда, Тверь, а также произведения провинциальных мастеров. Самая древняя икона коллекции — прославленный «Ангел Златые власы», созданная на рубеже XII — XIII вв. К шедеврам коллекции относятся также иконы из иконостаса Успенского собора города Владимира, связанные с именем крупнейшего иконописца конца XIV- первой четверти XV в. Андрея Рублева, группа икон из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, над которыми в 1502 г. работал замечательный мастер Дионисий с учениками. Большой интерес представляют работы мастеров строгановской школы, крупнейшего иконописца Оружейной палаты XVII в. Симона Ушакова и др. Благодаря многочисленности и разнообразию памятников собрание позволяет с большой полнотой представить пути развития русской иконописи почти за семь веков ее истории.

Древнейшую часть коллекций прикладного искусства составляют произведения домонгольского искусства, отражающие художественные традиции древнего Киева. Это предметы личного христианского благочестия и украшения, исполненные из благородных и простых металлов: литые амулеты-змеевики, бронзовые кресты-энколпионы и тельники, миниатюрные каменные иконки, драгоценные детали женского головного убора и княжеских регалий. Жемчужиной собрания

является так называемый «Киевский клад» 1887 г., найденный на территории Михаило-Златоверхого монастыря.

В коллекции музея широко представлено прикладное искусство и деревянная скульптура Новгорода и Пскова XIII — XVII вв. Это расписанные резные изображения Николая Чудотворца и Георгия Победоносца, новгородских архиепископов и подвижников. Богатый материал дают произведения меднолитой пластики, иконки и образки, исполненные в технике резьбы по камню. Особенно значимы памятники второй половины XIII — XIV вв., которые крайне редки для этого времени. О расцвете новгородской культуры в XIV-XVI вв., а также иных центров можно судить по превосходным памятникам древнерусского шитья. Это подвесные пелены к чтимым иконам, покровы на раки с мощами, покровцы и воздухи, необходимые в литургическом обиходе, целые шитые иконостасы и отдельные шитые иконы, священнические облачения: фелони, епитрахили, поручи, украшенные орнаментальным и лицевым шитьем. Во вкладных надписях часто встречаются имена вкладчиков, названия церквей и монастырей, в которые вещи были вложены.

Наибольшее число памятников собрания представлено произведениями прикладного искусства Москвы XIV-XVII вв. Прежде всего это изделия серебряного дела — многочисленные чарки, ковши, чаши, литургические сосуды и книги в окладах, пожертвованные великими князьями и царями в соборы Московского Кремля, в монастырские церковные ризницы.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите про коллекцию русского искусства 13-17 вв. в Государственном Русском музее
2. Назовите известные Вам экспонаты из коллекции Государственного Русского музея 13-17 вв.

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: « Искусство Нидерландов. Нидерландский портрет XV века, его истоки и судьбы».

Общие сведения

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

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

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

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

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

Ян Ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон. Существует предположение, что на этом свадебном портрете художник изобразил и самого себя как свидетеля бракосочетания: в отражении в зеркале мы видим входящего в комнату человека. Молодожены представлены в интерьере, многие детали которого символичны и имеют отношение к

теме брака. Например, собачка означает супружескую верность, одна зажженная свеча — всевидящее Око, резная фигурка на спинке кресла — святая Маргарита, покровительница замужних женщин.

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «Искусство 13-16 вв. Рисунок мастеров итальянского Возрождения:

Очерки истории, теории и практики»

Общие сведения

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

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

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

Рисунки эпохи Возрождения подразделяются на композиционные (выполненные по воображению) и натурные, среди которых есть беглые наброски, впоследствии получившие название

«кроки», и подробные штудии природных объектов. Как те, так и другие могли выполнять служебную функцию в подготовке произведений иных видов искусства. Переходной по отношению к монументальной живописи фазой рисунка были крупномасштабные изображения, переносимые на штукатурку при помощи графической сетки, поквратно.

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

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

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

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

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

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

«Жидкие» техники рисунка предполагают применение таких красящих материалов, как чернила, тушь, бистр, сепия. Техника акварели и гуаши большинством исследователей, по справедливости, относится более к живописи, нежели к графике. Чернила в старину изготавливали из «дубовых орешков» (наростов на листьях дуба). Эти чернила содержат железо, при окислении проедающее бумагу. Тушь приготавливали из печной или свечной копоти с прибавлением клеевой воды. Рецепт изготовления туши дает Ченнино Ченнини: «Возьми полную лампу льняного масла и

поставь ее зажженной под вполне чистый сосуд так, чтобы пламя лампы отстояло от дна сосуда на два или три пальца; дым, исходя из пламени, будет стелиться по дну сосуда, образуя слой копоти. Немного подожди, возьми сосуд и чем-нибудь соскреби эту краску, т.е. копоть, на бумагу или в какой-нибудь сосуд. Эта краска сама по себе очень мелка, и нет надобности ее молоть и растирать».

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 8

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

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 9

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

Общие сведения

LeonardodiserPierodaVinchі стал первенцем у сэра Пьеро, и появился на свет в 1452 году, 14 апреля. Свое имя гений получил от Екатерины, которую называли то владелицей таверны, то

крестьянкой. Парнишка не был рожден в брачных отношениях, при этом его отец стремился быть частью его жизни. После пяти лет жизни с матерью Пьеро забрал мальчика, он был женат, но не имел детей. Леонардо хорошо обеспечивали и относились с теплотой, однако на наследство он претендовать не мог. Природа Тосканы со своей живописностью окружала Леонардо в период его безмятежной детской поры, он любил этот край весь жизненный путь, и передал его красоту потомкам с помощью пейзажных изображений.

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

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

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

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

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

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

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

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

«Благовещение» (1472-1475 гг.). Это полотно относится к началу творчества, оно предназначалось в один из монастырей около Флоренции. Многие склонны думать, что не только он над ним работал. Панель достаточно объемна, и показывает архангела Гавриила, прилетевшего с

доброй вестью о будущем рождении сына. Рисунок окружен цветами, указывающими на безгрешность, а также чистоту женщины, а низкая стена служит отсылкой к Богоматери. У многих интерес вызывают крылья, они очень похожи на птичьи, но впоследствии в грубоватой манере были сделаны длиннее.

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Искусство 16 века. Тула. Тульский кремль»

Общие сведения

Тульский кремль — каменная крепость в центре Тулы, памятник архитектуры XVI века (1514-1520 гг.), старейшее сооружение города.

В 1503 году великий князь Иоанн Васильевич получил во владение треть рязанских городов, в том числе и Тулу. С этого времени Тула навсегда осталась собственностью Московского княжества. Для того, чтобы обезопасить путь к Москве (в связи с возрастанием военной опасности со стороны Крымской орды), Василий Иоаннович в 1507 году повелел заложить в Туле, на левом берегу реки Упы (оставив старое городище при речке Тулице), дубовую крепость (острог). Деревянный сруб имел вид вытянутого полукруга. Острог был вооружён немецкими и московскими пищальми и пушками, был закончен в 1509 году и простоял 231 год. В 1514 году внутри дубовой крепости, по примеру московского кремля, Василий повелел заложить «каменный город», построенный к 1520 (1521) году. Воскресенский летописный свод годом сообщает о строительстве кремля: «Повелением великого князя Василия Иоановича поставлен город на Туле деревян, а на пятое лето поставлен град камен».

В 1552 году город осаждало войско крымского хана Девлет I Гирея. В это время царь Иван Грозный с основной армией был в походе на Казань. Гарнизон кремля и городское ополчение сражалось до прихода подкреплений из Коломны. В память об этих событиях в Тульском кремле был установлен закладной камень недалеко от Ивановских ворот.

Во второй половине XVI века вокруг каменного кремля появился посадский острог — деревянная охраняемая крепость, в десять раз превышавшая площадь каменного кремля. Эта территория в то время была границей Тулы.

В 1605 году колокол известил жителей о прибытии Лжедмитрия I, и Тула на две недели превратилась в псевдостолицу Русского государства. Именно сюда, в кремль, приезжали присягать на

верность самозванцу бояре, дворяне, казаки и прочие служивые люди. В 1607 году во время крестьянской войны, в Туле нашёл убежище предводитель повстанцев Иван Болотников. В 1607 году в Тульском кремле войском царя Василия Шуйского были осаждены предводители крестьянского движения — Иван Болотников и Илейко Муромец, выдававший себя за «царевича Петра». Кремль выдержал очень долгую осаду, однако был взят благодаря хитрости одного сына боярского, посоветовавшего войску царя забросать реку Упу мешками с землёй и создать плотину. Вода из реки затопила кремль, и повстанцы капитулировали. В память об этих событиях в 1953 году в Тульском кремле был воздвигнут обелиск.

Всё это время кремль являлся «домом» для всех туляков. Согласно писцовым книгам, в конце XVII века в тульском кремле было 107 дворов и 197 жителей. Первая улица Тулы находилась тоже в кремле и называлась Большой Кремлёвской.

После воссоединения левобережной Украины с Россией в середине XVII века кремль совсем утрачивает своё значение и в петровское время в реестры крепостей уже не попадает.

Ремонтные работы в кремле проводились в конце XVIII и XIX веков, в 1930-х годах от стен кремля убрали все ветхие строения, в 1950-х провели частичный ремонт, а в середине 1960-х велась комплексная полная научная реставрация с целью восстановить первоначальный облик кремля.

В 2012 году был создан благотворительный фонд «Тульский кремль», который насчитывает 1 648 благотворителей, перечисливших деньги на восстановление кремля. В том же году за счёт средств благотворительного фонда провели дренаж от Одоевской башни до башни Водяных ворот. В 2013 году были проведены работы по реставрации и благоустройству торговых рядов, установлен новый шатёр Наугольной башни, восстановлены зубцы на стене между Никитской и Ивановской башнями. В то же время была произведена реставрация Успенского собора, фасад которого приобрёл серый цвет, а купола покрыты позолотой. С 2012 по 2014 год в кремле была произведена масштабная реконструкция стен, а с территории была выведена электростанция, располагавшаяся там с начала XX века. С 2012 по 2014 год в кремле была произведена реконструкция колокольни Успенского собора, разрушенной в 1930-е годы.

В 2017 году бывшая подстанция была переоборудована в «Выставочный центр Тульского кремля». Комплекс состоит из четырёх выставочных залов: Музей военной истории Тульского края, Музей народного искусства Тульского края, Музей самоваров и тульского пряника и Музей истории Тульского кремля. Также в комплексе находится т. н. «свободный» зал, в котором размещаются временные экспозиции, проводятся форумы, встречи и конференции.

10 ноября 2016 года Президент России подписал указ о праздновании в 2020 году 500-летия Тульского кремля.

8 сентября 2018 года открылась Казанская набережная, скрытая от жителей и гостей города на протяжении более полувека.

В апреле 2019 года в рамках Всероссийского форума «Кремли России и их роль в истории Российского государства» в Тульском кремле открылся музей археологии, стилизованный под археологические раскопки. Музей содержит артефакты с раскопок при проведении реконструкции кремля в 2012—2015 годах.

Архитектурная часть. Описание деревянного острога. Деревянный сруб, начинаясь в районе нынешнего Зареченского моста от Никольских ворот, шёл по Советской улице до Крапивенской башни, имевшей форму шестиугольной призмы. Крапивенская башня стояла на пересечении нынешних улицы Советской и проспекта Ленина. Здесь дубовая стена примыкала к древнему земляному валу, шедшему от крапивенских ворот по Завальской улице (сейчас тоже Советская) и оканчивавшемуся у самого берега Упы Никитскими воротами. Отсюда вновь начиналась дубовая стена и шла вдоль всего берега до Никольских ворот.

Описание каменной крепости. Двурогие зубцы на стенах кремля говорят о заимствовании у итальянцев архитектурных приёмов завершения в средние века стен палат и башен. Стены кремля покоятся на мощном фундаменте до 8,5 м глубины, в свою очередь лежащем на дубовых сваях-лежаках. Наружные стены кремля выложены в нижней части из тёсаных белокаменных плит местного известняка, расширяющемся книзу цоколе, а выше — из хорошо обожжённого большемерного кирпича и завершаются двурогими зубцами в виде ласточкиного хвоста. Стены кремля отесаны до полукруглого каменного нижнего валика, опоясывающего их по периметру, включая башни, а ниже валика переходят в наклонный цоколь, увеличивающий толщину стен. В толще цоколя прорезаны щелевидные бойницы «подошвенного боя».

В плане кремль имеет форму правильного прямоугольника с периметром стен в 1066,5 м и площадью около 6 га. В углах прямоугольника стоят четыре круглые башни Спасская (по часовой

стрелке), Наугольная, Ивановская, Никитская. Въездные ворота имеют в плане четыре прямоугольные проезды башни: с юга — Одоевские, с севера — башня Водяных ворот, с востока Ивановских ворот, с запада — Пятницких ворот. Ещё одна кремлёвская башня с севера — Башня на погребу. Она не проездная, глухая, в плане квадратная. Под башней находился погреб с оружием и порохом.

Основная огневая мощь кремля была сосредоточена в его башнях, выступающих за линию стен и обеспечивавших благодаря этому ведение не только фронтального, но и флангового огня. Каждая башня была разделена дубовыми настилами на 3-4 боевых яруса, в которых стояли тяжёлые пищали, установленные на станках. Нижние ярусы Спасской и Никитской башен были перекрыты полусферическими сводами.

Проездные башни закрывались мощными дубовыми воротами и опускавшимися железными решетками, так называемыми «герсами». В толще башенных стен шли обходные галереи, имеющие бойницы не только в сторону поля, но и во внутрь башни. Из этих галерей, соединенных проходом с боевым ходом стен, защитники крепости могли обстреливать врага, если бы ему удалось ворваться в башню, пробив дубовые ворота и сломав герсы. Обособленные входы в нижние ярусы глухих башен имели оборонное значение: вражеским отрядам, даже ворвавшимся в кремль, пришлось бы овладевать каждой башней как самостоятельной цитаделью. Все башни завершались рядами двурогих зубцов той же высоты и устройства, что и на стенах. Над башнями возвышались высокие деревянные шатры, крытые двойным тёсом.

Из нижнего яруса Ивановской башни был устроен потайной подземный ход к реке для обеспечения защитников крепости водой во время осады. Над шатром Спасской башни была устроена смотровая вышка с вестовым набатным колоколом, оповещавшим население о приближающейся опасности.

Внутри кремля нижняя часть стен расчленена широкими арочными нишами, заглубленными на 60-70 см в толщу и разделёнными между собою неширокими простенками — столбами. Над арками, на высоте около 6-6,5 метра толщина стены уменьшается, образуя уступ шириною 2,4-2,5 метра, по которому проходит «боевой ход». Отсюда защитники крепости вели по противнику огонь из легкого ручного оружия. От огня неприятеля их защищали двурогие зубцы и глухой парапет между ними. В каждом втором или третьем зубце имеются бойницы. Всего их 300. Над боевым ходом была устроена кровля, опиравшаяся на прогоны, уложенные с одной стороны вдоль зубцов, а с другой — на каменные столбы, стоявшие на краю боевого хода. У подошвы стен, немного выше фундаментов, в осях каждой второй или третьей арочной ниши расположены так называемые «бойницы подошвенного боя», предназначавшиеся для ведения огня из пищалей — пушек.

В настоящее время высота стен, вследствие выросшего за века культурного слоя, около 10 метров. Толщина на южном и западном участках — 2.8 метра, на северном и восточном — 3.2 метра. Вдоль стен на высоте 6.5 метра идёт боевой ход — площадка, откуда отражали врага защитники города.

Башни кремля. В кремле имеется 9 башен, 4 из них являются проездными. Они имеют следующие названия:

- Спасская башня — была построена напротив Спасской церкви; первоначальное название «Вестовая» получила из-за того, что на ней висел набатный (вестовой) колокол, извещавший туляков о приближении врага, под башней хранился порох;

- Башня Одоевских ворот — или Казанская башня, поскольку на фасаде, в нише, помещалась Казанская икона Божией Матери, через неё шла дорога на город Одоев (в настоящее время выходит на проспект Ленина);

- Никитская башня — называлась по ближайшему району — Никитскому концу, под ней хранилась казна (порох), тут же пытали разбойников и воров;

- Башня Ивановских ворот — выходит в Городской кремлёвский сад;

- Ивановская башня — в XVI века называвшаяся «Тайницкой» — под ней начинался подземный ход к реке, длиной около 70 метров, обложенный дубовым срубом — тайник, он обеспечивал водой осажденных врагами туляков, но в XVII веке сруб сгнил и обвалился;

- Башня На погребу — под ней был воеводский погреб с запасами пищи, оружия и пороха;

- Башня Водяных ворот — через неё спускался крестный ход на Богоявление для водосвятия. Через башню открыт проход на Казанскую набережную;

- Наугольная башня — ближайшая к реке Упе, башня у мясного ряда;

- Башня Пятницких ворот — смотрела на церковь Параскевы Пятницы, ворота выходили на гостиный двор (сейчас на ул. Металлистов), в воротах хранилось оружие и припасы на случай осады.

Соборы кремля. Внутри кремля находятся два собора:

- Успенский собор (1762—1766) — строился как холодный летний храм.

- Богоявленский собор (1855—1863) — ранее отапливаемый зимний храм, в настоящее время Музей оружия.

Особенности. Судя по особенностям Тульского кремля как фортификационного сооружения, его возводили итальянские зодчие, после завершения строительства Московского кремля в конце XV века.

- Смешение стилей в архитектуре оборонительных башен и зубчатых стен.

- Зубцы кремля напоминают ласточкин хвост, что характерно для итальянских дворцовых комплексов.

- По сравнению с Московским кремлём и другими, тульский кремль стоит не на возвышенности, а в низине, на менее затопляемом левом берегу реки Упы;

- Внутри Никитской башни сферический купольный потолок, чуждый для русской архитектуры;

- Ниши с бойницами подошвенного боя и ниши с раструбами щек с внутренней стороны стен;

- Башни кремля сильно вынесены за линию стен, тем самым обеспечивали фланговый обстрел по врагу;

- Башни изолированы одна от другой, таким образом, каждая представляет собой как бы самостоятельную крепость;

- Башни внутри делятся мостами на ярусы. Между собою мосты были связаны каменными лестницами, которые выводят не только в верхние помещения, но и на боевой ход, ширина которого около 2,5 метров.

Контрольные вопросы:

1. Назовите даты строительства Тульского Кремля.
2. Расскажите про историю строительства Тульского Кремля.
3. Расскажите про башни Тульского Кремля.
4. Расскажите про храмы, расположенные на территории Тульского Кремля

5 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

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

Общие сведения

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

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

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

Десять работ Йорданса периода расцвета его художественной деятельности включают "Автопортрет с родителями, братьями и сестрами" (около 1615) и "Праздник бобового короля" (около 1638). Среди 14 картин Снейдерса особого внимания заслуживает серия из четырех монументальных

"Лавок" (конец 1610-х) - одна из немногих, дошедших до нашего времени полностью, которая была выполнена для особняка влиятельного представителя администрации испанских наместников в Южных Нидерландах Жака ван Оффема в Брюсселе.

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

Контрольные вопросы:

1. Назовите автора картины «Союз Земли и Воды», экспонирующейся в Государственном Эрмитаже?
2. Назовите автора картины «Персей и Андромеда», экспонирующейся в Государственном Эрмитаже?
3. Какие картины Антониса Ван Дейка экспонируются в Государственном Эрмитаже?
4. Какие картины Йорданса экспонируются в Государственном Эрмитаже?

Практическое (семинарское) занятие № 2

Тема: «Искусство 18-19 вв. Пьетро ди Готтардо Гонзага, 1751-1831».

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 3

Тема: «Искусство 18 века. Тула. Архитектура».

Общие сведения

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

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

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

Известные туляки были не только владельцами заводов на Урале, но и парусиновой фабрики в селе Алешня Алексинского уезда. В настоящее время в доме купцов Лугининых располагается учебный корпус педагогического института им. Л.Н. Толстого. Въездные ворота на усадьбу Лугининых были построены во второй половине XVIII века. В их конструкции и декоративном оформлении можно проследить связь с воротами дома Ливенцевых. Ворота сохранились до наших

дней, поэтому мы можем изучить их особенности. Конструкция представляет собой однопролетную арку, завершенную разорванным фронтоном и украшенную, по аналогии с Ливенцевскими, тремя декоративными вазами. По легенде, проектирование усадьбы купцов Лугининых вновь было связано с именем Варфоломея Растрелли. Об этом свидетельствовали медные медальоны на въездных воротах, к сожалению не дошедшие до наших дней.

Следующий яркий этап развития Тульского зодчества приходится на время распространения в мировой западноевропейской культуре стиля классицизм и влияние его на русскую архитектуру, на Тулу, в частности. На формирование архитектурного облика Тулы повлиял 1779 год - время коренной перестройки города по единому плану. До этого в основном все дома строились из дерева и были одноэтажными. Лишь крупные купцы и фабриканты могли позволить себе каменные усадьбы. В результате утверждения генерального плана, по-прежнему, центром города оставался кремль. К нему со всех сторон лучами сходились улицы. Главной магистралью все также являлась Киевская улица (теперь проспект Ленина), начинавшаяся от ворот Одоевской башни. Застройка каменными домами должна была осуществляться фасадами по красной линии главных улиц, а центр застраиваться только двухэтажными постройками. Но как это обычно бывает, в действительности оказалось не совсем так, как планировалось в указе. Постепенно были сняты запреты на строительство исключительно каменных жилых домов, не все застройщики строго придерживались двухэтажного фасада, да и со временем разрешили продолжать застраивать центр деревянными постройками. Также не получалось провинциальному городу точно и своевременно соответствовать общеустановленным мировым стилям. Новые веяния проникали в губернию с заметным опозданием на несколько десятилетий. Произошло подобное отставание с распространением в Тульском зодчестве классицистического направления.

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

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

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

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте памятники архитектуры, созданные в Тульской губернии в 18-19 вв.
2. К какому стилю относятся пышные въездные ворота усадьбы купцов Ливенцевых,

построенные около 1750 г.

3. К какому стилю относится усадьба Ивана Ливенцева (конец XVIII века)?

4. Расскажите про стилистические особенности дома купца Андрея Баташева на набережной Дрейера в Заречье (конец XVIII века)

Практическое (семинарское) занятие № 4

Тема: «Искусство 19 века. Тула. Архитектура».

Общие сведения

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

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

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

В.Ф. Федосеевым, и предложили собственное решение здания. Особенным изменениям подвергся фасад здания. Следуя принципам эклектики, петербургские зодчие обратились за вдохновением к постройкам итальянских палаццо (дворцов). Поэтому предложенные Федосеевым объемные коринфские колонны были заменены на плоские пилястры. Былая вертикальность сменилась на главенствующую горизонталь. В целом фасад приобрел более графичный и сдержанный облик. В полукруглой форме наличников, расположенных

над оконными проемами проявились идеи эклектики. Углы здания были оформлены рустом, что соответствовало традициям итальянских палаццо.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В Туле к сохранившимся особнякам, построенным в стиле модерн, пожалуй, относится здание, в свое время, принадлежавшее купцу-благотворителю Степану Александровичу Ермолаеву-Звереву. Дом был построен в 1900-е годы и располагался на улице Киевской (в настоящее время, проспект Ленина). Рассматривая здание, сразу же обращаешь внимание на то, что в оформлении фасада нет традиционных классических элементов: колонн с капителями, пилястр, а также антаблемента. Отсутствует симметричность конструктивного объема. В противопоставление этому в постройке используются новые приемы. Внешняя форма сооружения как бы делится на несколько объемов, претендующих на самостоятельность. Начнем изучать здание с угла, расположенного на пересечении улиц проспекта Ленина и Пушкинского проезда. Угол представляет собой граненый объем, завершающийся сильно выступающим карнизом, плита которого поддерживается консолями. Среднюю часть плоскости занимают узкие оконные проемы. В углу дома на уровне цокольного этажа находится главный вход в здание, оформленный по бокам фигурными окнами в виде сегментов. Характерные для модерна объемность и динамизм выражаются в узких выступах ризалитов, завершенных фигурными фронтонами. Два ризалита, расположенных по бокам главного входа украшены массивными балконами, будто вылепленными вручную. Бионика была традиционна для русского модерна, развивавшегося по интернационально-декоративной ветви. Дом Степана Александровича Ермолаева-Зверева построен с типичными для этого направления особенностями. Асимметричная архитектурная конструкция, динамичность фасада, использование бионичных, скульптурных элементов (балконов) и декоративной лепнины. В материалах Владимира Николаевича Уклейна отмечено, что фасад здания в свое время еще украшали рельефы женских головок с извивающимися прядями длинных волос – мотив, характерный русскому интернациональному модерну. К сожалению, в настоящее время этот декоративный прием мы увидеть на фасаде здания не можем, так как он не сохранился. Единственно, что дошло до наших дней – декоративная лепнина в виде развивающейся по ветру матерчатой ленты. Но даже по этим незначительным приемам можно сделать выводы, что их форма соответствует символу модерна – так называемому «удару бича» Германа Обриста. К сожалению, не отразилась в данном особняке традиционная для модерна планировка с овальным холлом и винтовой лестницей. Однако в интерьере до сих пор сохранились уникальные оконные ручки и шпингалеты, выдержанные в едином стиле.

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

Контрольные вопросы:

1. Расскажите про стилистические особенности особняка на улице Пирогова,7, построенного в 1820-е годы
2. Расскажите про стилистические особенности дом купца Добрынина?
3. Расскажите историю создания здания Дворянского собрания (1833-1856 гг.)
4. Расскажите историю создания здание бывшего Дворянского клуба, в данное время занимаемое Тульской областной филармонией.

5. К какому стилю относится здание, в свое время, принадлежавшее купцу-благотворителю Степану Александровичу Ермолаеву-Звереву (1900 г.).

Практическое (семинарское) занятие № 5

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

Общие сведения

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

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

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

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

Холуй. Холуйская лаковая миниатюра появилась в Ивановской области, в слободе, пожалованной князю Дмитрию Пожарскому за освобождение Москвы от польских захватчиков. Предки современных мастеров писали иконы для Троице-Сергиевой лавры. В обители был обычай — дарить паломникам образки «Видения Богоматери преподобному Сергию». Их писали художники из монастырских мастерских и сельские живописцы Холуйской слободки. К середине XIX века здесь создавали до двух миллионов икон. После революции местные мастера, как и палехские художники, стали расписывать шкатулки. Но не только их — живописными яркими рисунками украшали ларцы «под старину», пудреницы, миниатюрные игольницы. Сюжеты картинок были самыми разнообразными: русская природа и архитектурные пейзажи, исторические события, фольклорные сюжеты. Со временем у художников появился собственный стиль: лаконичное и объемное

изображение, крупные планы, минимум деталей. Обрамляли миниатюры орнаментом из сусального золота с добавлением вишневой смолы.

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 6

Тема: «Английское искусство 19 в. Прерафаэлиты».

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

Младшие прерафаэлиты. В 1856 Д. Г.Россетти встречается с Уильямом Моррисом (1834–1896) и Эдвардом Бёрн-Джонсом (1833–1898), и эта встреча становится началом нового этапа в развитии движения прерафаэлитов, основной идеей которого становится эстетизм, стилизация форм,

эротизм, культ красоты и художественного гения. Живопись прерафаэлитов стала развиваться в сторону усложнения плоскостной орнаментики и мистической окраски.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

К 1875 относятся первые опыты окраски тканей. В том же году происходит реорганизация фирмы, получившей название «Моррис и К», в связи с тем, что Моррис становится единственным ее директором. В 1878 Моррис покупает 5-этажный дом в Хаммерсмите, переименовывает его в Кельмскотт-хаус, устанавливает там ткацкие станки и начинает работу над гобеленами и коврами ручной работы. В 1881 фирма перемещается в «Мертонское» аббатство, на старую фабрику, где устраивают мастерские по производству витражей, красильню, печатное и ткацкое производство. В том же году фирма производит оформление Тронного зала Сент-Джеймского дворца.

Возрождение ремесел, вызов традиционной иерархии искусств, акцент на социальное значение способа производства вылилось в основание в 1883 У.Крейном и Л.Деем Гильдии работников искусства, которая становится центром лондонского «Движения искусств и ремесел». В 1888 Уолтер Крейн определил цель «Движения искусств и ремесел»: «превратить художников в ремесленников, а ремесленников – в художников». В 1888 было основано «Общество искусств и

ремесел», в том же году состоялась первая выставка. На второй выставке Общества У.Моррис экспонировал гобелены и раскрашенные хлопчатобумажные ткани.

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 7

Тема: «От неоклассицизма до импрессионизма. Французская живопись и скульптура 19 века в коллекции Эрмитажа»

Коллекция французской живописи первой половины и середины XIX века – одна из интереснейших в Эрмитаже. Она охватывает период от неоклассицизма школы Жака-Луи Давида, возникшего в конце XVIII века, до салонно-академической живописи второй половины XIX века, существовавшей параллельно с импрессионизмом. В настоящее время собрание насчитывает пятьсот картин, тридцать восемь из которых будут экспонироваться в Выборге. Вместе с живописными работами представлены тридцать шесть скульптур из бронзы, мрамора и терракоты. Они дают возможность оценить многообразие коллекции Эрмитажа и знакомят с основными стилями, течениями и жанрами французской скульптуры XIX века.

Экспозиция построена от эпохи Просвещения до второй половины XIX века и включает в себя четыре тематических раздела. Выставка отличается разнообразием представленных жанров (исторический, бытовой, анималистический, портрет и пейзаж) и направлений. Зрители смогут увидеть, как различные сюжеты преломляются в эпоху неоклассицизма, романтизма, реализма и импрессионизма.

Самые ранние произведения, которые демонстрируются на выставке, – это картины, созданные в век Просвещения и во время французской революции 1789 – 1799 годов. К ним относятся портреты просветителей, знаменитого философа Жан-Жака Руссо и выдающегося учёного, натуралиста и естествоиспытателя, графа Жоржа Луи Леклерка Бюффона. Обе работы были созданы в 1790 г. в мастерской великого живописца Жака-Луи Давида.

Одна из самых необычных живописных картин – «Аллегория французской революции» (ок. 1795 г.), приписываемая Никола-Антуану Тоне. Среди множества персонажей на ней изображены Марат и Робеспьер, с которыми связаны кровавые события террора рубежа XVIII и XIX веков во Франции.

Революционные и военные сюжеты сменяются романтическими. Значительную часть этого раздела составляют полотна, созданные по мотивам произведений Самюэля Ричардсона, Мэттью Грегори Льюиса и Вальтера Скотта. Для французской живописи эпохи романтизма свойственен интерес к английской литературе, особенно к романам последнего. Представленное на выставке произведение Ари Шеффера «Оплакивание молодого рыбака» (по роману Вальтера Скотта «Антиквар») выставлялось в Салоне 1824 года, где были представлены другие важные работы художников-романтиков. Литературная тематика отражается и в скульптурных портретах Уильяма Шекспира и Джона Мильтона работы Альбера-Эрнеста Каррье-Беллеза.

В разделе, посвящённом искусству второй половины XIX века, реалистические и импрессионистские полотна, среди которых две картины Пьера Огюста Ренуара, соседствуют со скульптурами Огюста Родена. Творчество прославленного скульптора невозможно вместить в рамки какого-либо одного стиля или направления – реализма, импрессионизма, экспрессионизма. Оно завершает XIX век и открывает новые горизонты искусства последующего времени.

Зал посвящен одному из основоположников группы импрессионистов Огюсту Ренуару (1841–1919), в чьем творчестве центральное место принадлежит портрету. К этому жанру относятся и большие парные панно «Мужчина на лестнице» и «Женщина на лестнице» (оба ок. 1876 г.), изображающие супругов Шарпантье. В характерной манере мастера исполнены как

репрезентативные портреты – например, «Портрет актрисы Жанны Самари» (1878 г.), – так и камерные, такие, как «Дама в черном» (1876 г.), «Девушка с веером» (1881 г.) и другие. Особенностью картины «Ребенок с кнутиком» (1885 г.), представляющей собой портрет мальчика Этьена Гужона, является четкая линия, которой очерчено лицо модели.

В зале представлены жанровые сцены, пейзажи, натюрморты Огюста Ренуара (1841–1919), созданные знаменитым импрессионистом между 1883 и 1917 гг. (портреты его кисти находятся в зале 407). Большой холст «В саду» (1885 г.) – одно из самых значительных произведений мастера, навеянное, возможно, любовью к его будущей жене Алин Шариго.

Здесь же можно увидеть произведения, относящиеся к направлению, названному неоимпрессионизмом: «Форт-Сансон, Гранкан» (1885 г.) основоположника пуантилизма (письма мазками-точками, от фр. – точка) Жоржа Сёра (1859–1891) и картины его последователей Поля Синьяка (1863–1935) и Анри Эдмона Кросса (1856–1910).

Представленные в зале произведения Огюста Родена (1840–1917) знакомят с разными этапами творчества крупнейшего скульптора эпохи, современника импрессионистов, с которыми его сближали известные черты художественного языка. К известнейшим работам мастера относится «Бронзовый век» (ок. 1877 г.) – гипсовая отливка, подаренная Роденом в 1914 г. Петербургской академии художеств. В мраморе воплощены «Вечная весна» (после 1897 г.), «Грезы (Поэт и Муза)» (ок. 1905 г.), «Ромео и Джульетта» (1905 г.), «Амур и Психея» (1905 г.), «Портрет В.С. Елисеевой» (1906 г.).

Контрольные вопросы:

1. Какая картина Никола-Антуану Тоне экспонируется в Государственном Эрмитаже
2. Назовите автора картины «Портрет актрисы Жанны Самари», экспонирующейся в Государственном Эрмитаже.
3. Назовите автора картины «Девушка с веером», экспонирующейся в Государственном Эрмитаже.
4. Назовите автора скульптуры «Вечная весна», экспонирующейся в Государственном Эрмитаже.

Практическое (семинарское) занятие № 8

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

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

В эти же годы вместе с художником Василием Васильевским Левицкий работал над другим государственным заказом. Он писал иконы для Храма великомученицы Екатерины на Всполье, который в 1760-х отреставрировали по поручению императрицы. Однако Васильевский и Левицкий не сразу отдали готовые произведения заказчикам. Художникам долго не платили за их работу, и они

требовали полного погашения долга. В приказе Министерства императорского двора писали: «Изготовленных иконостасов и написанных образов подрядчики безденежно не отдают». Иконы поместили в церкви только после оплаты заказа, а освятили храм в присутствии Екатерины II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В 1786 году Дмитрий Левицкий был избран членом Совета Академии художеств. Теперь он мог не только преподавать, но и менять учебный план, утверждать темы выпускных экзаменов. Среди учеников живописца были Степан Щукин и Андрей Емельянов. В отличие от других педагогов Академии Левицкий позволял своим воспитанникам работать не с манекенами, а с живыми натурщиками. Он требовал от студентов портретного класса «естественности» изображения.

Искусствовед Нина Молева писала: «Левицкий не ограничивает ученика ни определенной позой изображенного человека, ни «действием», ни платьем — все предоставляется на усмотрение молодого художника, чтобы он имел возможность найти наиболее «натуральное» решение».

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 9

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

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

Эти сервизы включали огромное количество разнообразных предметов, украшенных эмблемами орденов и орденскими лентами. Некоторые из них представлены в коллекции музея. Одновременно с выпуском роскошных дорогих заказных изделий, гарднеровский завод начал производить посуду, доступную самым широким слоям населения. Она замечательно представлена в коллекции музея. Эти изделия расписывались в основном цветами: крупный букет или цветок на зеркале и мелкие цветки по борту. Роспись по своим ярким и сочным краскам близка русской народной керамике.

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

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

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

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

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

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

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

В изделиях заводов Кузнецова нашли отражение многообразные традиции росписи, форм, набора предметов, накопленные почти за два века развития фарфора в России. В это время фарфор становится неотъемлемой частью быта как аристократических, так и широких демократических слоев

населения. Кузнецовские заводы выпускали продукцию очень высокого качества, удовлетворяя, таким образом, самые различные вкусы.

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

В конце XIX – начале XX века на заводе Гарднера, а затем М.С. Кузнецова производилась многофигурная серия «Народы России», первоначально созданная на императорском фарфоровом заводе по рисункам академика Н. Георги, и отразившая разнообразие этнографического состава населения России. Скульптуры на крестьянские темы, а также многочисленная серия «Народы России» интересны с точки зрения этнографической достоверности.

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Русское искусство 18-19 вв. в коллекции Государственного Русского музея».

Общие сведения

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

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

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

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

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

Тем не менее, активная деятельность крупных представителей отечественной культуры, входивших в Совет Художественного отдела, таких как Альберт Н.Бенуа, П.А.Брюллов, К.В.Лемох и особенно П.И.Нерадовский, хранитель художественного отдела с 1909 г., опиравшихся на содействие коллекционеров и знатоков М.П.Боткина, Александра Н.Бенуа, И.Э.Грабаря, обеспечила поступление в музей высокохудожественных произведений мастеров XVIII в. — А.П.Антропова («Портрет М.А.Румянцевой»), И.Я.Вишнякова (портреты Сарры и Вильгельма Ферморов), Д.Г.Левицкого («Портрет А.С.Протасовой»), Ф.С.Рокотова («Портрет Е.В.Сантти» и «Портрет Л.Ф.Сантти»), В.Л.Боровиковского («Портрет Е.Н.Арсеньевой»), значительных полотен кисти живописцев первой половины XIX столетия («Портрет А.Ф.Фурман», «Портрет О.А.Рюминой», «Портрет К.И.Альбрехта» О.А.Кипренского; ряд эскизов, исполненных А.А.Ивановым).

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

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

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

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

Собрание живописи постоянно пополняется и в наше время.

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

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

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

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

К началу XIX в. относится виртуозно исполненная терракота Ивана Прокофьевича Прокофьева (1758–1828) «Волхов и Нева» (1801), выполненная для графа А.С. Строганова, мецената и коллекционера, президента Императорской Академии художеств, который в тот период руководил обновлением скульптурного убранства Большого каскада Петергофа.

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

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

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

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

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

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

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

Пополнение коллекции живописи второй половины XIX — начала XX вв. не прекращалось и в 1930-е гг. В это время из Музея революции среди других работ было передано «Торжественное заседание Государственного совета» кисти И.Е. Репина. Из Государственной Третьяковской галереи в Русский музей поступили полотна мастеров, слабо представленных в собрании последнего

(«Гитарист-бобыль» и «Портрет Ивана Сергеевича Тургенева» В.Г.Перова, «Автопортрет» Н.В.Неврева, «Курсистка» Н.А.Ярошенко, «Летающий демон» М.А.Врубеля и «Бабы» Ф.А.Малявина).

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

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

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

Русский музей располагает одной из крупнейших коллекций произведений раннего русского авангарда и его ведущих мастеров. В живописном собрании представлены основные новаторские течения середины 1910-х гг.: абстракционизм (В.В.Кандинский) и его сугубо русская ветвь — лучизм (М.Ф.Ларионов, Н.С.Гончарова), неопрimitивизм (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» (1985-1991 гг.) собрание Русского музея пополнил ряд имен художников, работавших в рамках андеграунда. Ныне коллекция современной живописи — весьма мобильная и быстрорастущая часть фондов XX — начала XXI вв., но продолжается и всестороннее формирование всего живописного собрания.

Контрольные вопросы:

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

6 семестр

Практическое (семинарское) занятие № 1

Тема: «Западноевропейское и русское искусство 19 века в коллекции Тульского музея изобразительных искусств».

Общие сведения

Западноевропейское искусство. Коллекция французской живописи XVII— XIX веков позволяет познакомиться с рядом художников, принадлежащих к разным творческим направлениям. Представителями классицизма были известные живописцы Эсташ 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.

Русское искусство. Портретная живопись - один из интересных разделов экспозиции, в которой главное место принадлежит работам выдающихся художников таких, как А.П. Антропов «Портрет императрицы Елизаветы Петровны» (1750-е годы), В.Л. Боровиковский «Портрет Г.С. Волконского»(1806), бывшего боевого генерала, участника турецких войн, пользовавшегося уважением и доверием Суворова, В. А. Тропинин «Портрет Василия Ивановича Бибикина» (1838), парадный портрет неизвестного художника школы К.П. Брюллова «Дама с девочкой и собачкой»(1-я половина XIX века). Творчество великого русского художника А.А. Иванова представлено в музее этюдом «Апостол Андрей», написанным к картине «Явление Христа народу» (1837-1857). Примечательны произведения художников, уроженцев тульской земли: А.А. Попова «Портрет П.А. Языкова» (1971), «Портрет Г.Г. Писарева» (1873), написанных в тульских имениях этих помещиков; Г.Г. Мясоедова «Автопортрет» (1867-1870), «Портрет жены художника Е.М. Кривцовой» (1861), выполненный в их имении в селе Паньково Новосильского уезда Тульской губернии, «Старик-крестьянин»(1873) - этюд к картине «Чтение манифеста». С тульским краем связано творчество И.Н.Крамского. В 70-е годы он неоднократно посещал Ясную Поляну с целью написания портретов Л.Н. Толстого. В этот период выполнен «Портрет князя А. К. Имеретинского» (1873) в его имении близ Ясной Поляны. Достойное место в экспозиции русского отдела занимают произведения В.И. Сурикова: «Портрет А.И. Емельяновой»(1903), «Гайдамак» (1904) - этюд к картине «Степан Разин»; И.Е. Репина «Женщина с кинжалом» (1870) – этюд к картине «Садко».

Коллекция пейзажной живописи музея позволяет познакомиться с историей развития этого жанра: Г.Г.Чернецов «Храм Воскресения в Иерусалиме»(1844); С.Ф. Щедрин «Неаполь ночью» (1910-е годы);И.К. Айвазовский «Сигнал бури»(1851), «Приближение бури»(1877); А.П. Боголюбов «Венеция ночью»(1865); Л.Ф. Лагорио «Вид Капо ди Монте в Сорренто» (1860-е годы), «Дорога среди пиней» (1865), «Мыс Ай-Я» (1891). В пейзажной живописи 2-ой половины XIX века утверждался образ национальной природы. Большая роль в становлении реалистического пейзажа принадлежит художникам И. И. Шишкину «Лес в Мордвинове» (1891), В. Д. Поленову «Река Оять»(1890), «Вид на Оку с восточного берега»(1898), И. И. Левитану «Деревня Хотьково»,

«Деревня. Зима» (конец 1870-х годов), С.Ю. Жуковскому «Старая деревня» (1908), «Брошенная терраса» (1911), «Последние астры» (1912), А.А. Рылову «Глубокая река» (1902), К. Ф. Юону «В монастырском посаде» (1903), Н.П.Крымову «Пейзаж с женской фигурой в красном».

В экспозиции русского отдела представлены произведения искусства ведущих мастеров конца XIX – начала XX веков: В.А. Серова «Феб Лучезарный» (1887), ранняя работа художника в монументально-декоративной живописи, выполненная по заказу тульских помещиков Селезневых, чье имение находилось тогда в Ефремовском уезде Тульской губернии, «Портрет С.И. Мамонтова» (1891); К.А. Коровина «Лунная ночь» (1900-е годы), «Сараи» (1900-е годы), "У окна"(1919). Гордостью коллекции является полотно Б.М. Кустодиева "Красавица"(1918), известное как один из вариантов, в котором создан удивительный по выразительности образ русской купчихи.

В музее хранятся произведения известных скульпторов XIX века М.М. Антокольского, А.М. Опекушина, В.А. Беклемишева, П.К. Клодта, А.И. Тербенева и богатейшая коллекция предметов декоративно-прикладного искусства XVIII-XIX веков: фарфор, стекло, часы, мебель.

Контрольные вопросы:

1. Назовите европейских художников 19 в., чьи картины экспонируются в Тульском областном художественном музее?
2. Назовите русских художников 19 в., чьи картины экспонируются в Тульском областном художественном музее?
3. Какая картина В.Л. Боровиковского экспонируется в Тульском областном художественном музее?
4. Какая картина В. А. Тропинин экспонируется в Тульском областном художественном музее?
5. Какая картина К.П. Брюллова экспонируется в Тульском областном художественном музее?
6. Какая картина Г.Г. Мясоедова экспонируется в Тульском областном художественном музее?
7. Какая картина И. И. Шишкина экспонируется в Тульском областном художественном музее?
8. Какая картина И.К. Айвазовского экспонируется в Тульском областном художественном музее?
9. Какая картина И. И. Левитана экспонируется в Тульском областном художественном музее?

Практическое (семинарское) занятие № 2

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

Общие сведения

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

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

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

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

Не останавливаясь на достигнутом, в 1856 году Шишкин поступил в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге, где быстро зарекомендовал себя как блестящий студент с выдающимися способностями. Подлинной школой для художника стал Валаам, куда он отправился для летней работы на натуре. Он начал обретать собственный стиль и отношение к природе. С вниманием биолога он осматривал и ощупывал стволы деревьев, травы, мхи, мельчайшие листья.

Его этюд «Сосна на Валааме» принес автору серебряную медаль и зафиксировал стремление Шишкина передать простую, не романтизированную красоту природы.

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 3

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

Общие сведения

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

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

В столичную Академию художеств Иван Крамской поступать не решался: не было начального художественного образования. Но Михаил Тулинов, который к этому времени тоже переехал в Петербург, предложил ему изучать одну из академических дисциплин — рисование с гипса. Набросок головы Лаокоона стал его вступительной работой. Совет Академии художеств определил Ивана Крамского в ученики к профессору Алексею Маркову. Начинаящий

художник учился не только писать, но и готовил картоны к росписи храма Христа Спасителя в Москве.

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

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

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

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

Вместе они арендовали небольшое здание, где у каждого была своя мастерская и общее просторное помещение для собраний. Хозяйство вела жена живописца — Софья Крамская. Вскоре у художников появились заказы: они рисовали иллюстрации к книгам, писали портреты, делали копии картин. Позже в Артели появилось фотоателье.

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

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

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

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

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

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

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

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

Иван Крамской не только писал полотна, но и публиковал критические статьи. Он призывал избавляться от влияния Академии художеств на искусство, выступал за создание школ рисования и мастерских, где молодые художники могли бы учиться у опытных живописцев и при этом сохранять собственный стиль. Крамской настаивал на том, чтобы художники получали хорошее

образование: «Чтобы критиковать массу, нужно стоять выше массы и знать и понимать общество во всех его интересах и проявлениях».

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 4

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

Общие сведения

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

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

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

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

в облике «ближайшего ко Христу» человека заметны черты Николая Гоголя, а в виде странника с посохом автор изобразил самого себя.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

работе: «Повышенная плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильного ощущения пространства, меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя».

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

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

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

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

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

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

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

платье». В книге «Земное искусство» Пименов писал: «В моей жизни жена... всегда моя лучшая модель, — вспоминая свои работы, сделанные за многие годы, я вижу то ее фигуру, то ее волосы или руки...»

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 8

Тема: «Искусство 20-21 веков в коллекции Тульского областного художественного музея».

Общие сведения

В отделе современного искусства экспонируются произведения известных художников XX – начала XXI веков. Каждое десятилетие в искусстве выдвигает новые творческие задачи, новую плеяду мастеров. Многообразным и многоликим было искусство той поры. Это время расцвета творческих личностей с оригинальным мышлением и эстетическими концепциями, что обусловлено напряженным состоянием художественной жизни, в которой рождались и сталкивались различные направления, творческие объединения такие, как «Бубновый валет», АХРР, ОСТ, ОМХ и другие авангардные группировки. «Бубновый валет» являл собой яркое содружество мастеров живописи со своей специфической художественно-философской и пластической системой. Это самобытное творческое объединение пользовалось наибольшей популярностью среди художников. Основной его состав: П. П. Кончаловский, А. А. Осмеркин, А. В. Куприн, В. В. Рождественский, И. И. Машков, Р. Р. Фальк, И. А. Малютин, А. В. Шевченко, сохранившие верность своей творческой ориентации, прочно связанной с национальными традициями реализма, фольклорного примитива и французского постимпрессионизма.

Широкую известность музею принесла коллекция произведений мастеров русского авангарда 1910- 1930-х годов - В. В. Кандинского, К. С. Малевича, Л. С. Поповой, Н. С. Гончаровой, А. В. Родченко, Д. П. Штеренберга, Б. Д. Григорьева. В создании новой живописной концепции приняли участие художники: Н. А. Удальцова, А. Д. Древин, В. В. Лебедев, А. Г. Тышлер.

В 20—30-е годы продолжали активно работать многие художники, творчество которых сформировалось еще до революции. Это М. В. Нестеров «Воскресение Христа» триптих (1922), «Портрет сына А. М. Нестерова, в испанском костюме» (1933), Н. П. Ульянов «Оркестр» (1921), К. С. Петров-Водкин «Семья командира» (1936), С. В. Герасимова «Деревенский комсомолец» (1929).

Утверждение новой тематики и своеобразных живописных приемов в искусстве последующих десятилетий связано с творчеством А. А. Дейнеки, Ю. И. Пименова, А. А. Пластова, Г. Г. Нисского, Н. М. Ромадина, П. Н. Крылова, П. Д. Покаржевского, Г. М. Шегалия и других мастеров, чьи работы также имеются в коллекции музея.

Искусство 60-90-х годов в экспозиции музея представлено работами художников-академиков Б. С. Угарова, Ю. П. Кугача, братьев А. П. и С. П. Ткачевых, Е. Е. Моисеенко, Д. Д. Жилинского, В. И. Иванова, А. А. Мыльников, Е. И. Зверькова, В. П. Телина, Н. И. Нестеровой, Т. Г. Назаренко.

Коллекцию скульптуры XX века составляют произведения высокого художественного уровня крупнейших скульпторов: С. Т. Коненкова «Жар-птица» (1915), «Портрет Н. П. Кончаловской» (1919), А. С. Голубкиной «Портрет Л. Н. Толстого» (1927), М. К. Аникушина «А. С. Пушкин» (1952), а также работы О. К. Комова, М. М. Воскресенской, А. А. Древина, Н. П. Тимофеевой, М. В. Таратынова и других. Значительная часть коллекции отдела принадлежит декоративно-прикладному искусству.

Русское искусство 20 в.: Рождественский Василий Васильевич. Пейзаж. 1919.; Кончаловский Петр Петрович. Кассис. 1913.; Гончарова Наталья Сергеевна. В мастерской художницы.; Фальк Роберт Рафаилович. Женский портрет. 1917; Попова Любовь Сергеевна. Футуристический портрет. 1915; Кандинский Василий Васильевич. Музыкальная увертюра. Фиолетовый клин. 1919; Малевич Казимир Северинович. Супрематическая композиция. Этюд; Петров-Водкин Кузьма Сергеевич. Семья командира. 1936; Дейнека Александр Александрович. Бег. 1932; Пластов Аркадий Александрович. Немцы пришли. 1941; Коненков Сергей Тимофеевич. Портрет дочери художника П. П. Кончаловского Натальи Петровны Кончаловской. 1919; Голубкина Анна Семеновна. Портрет Льва Николаевича Толстого, русского писателя (1826-1910). 1927.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите про коллекцию современного искусства Тульского областного художественного музея
2. Какая картина Кончаловского Петра Петровича экспонируется в Тульском областном художественном музее?
3. Какая картина Гончаровой Натальи Сергеевны экспонируется в Тульском областном художественном музее?
4. Какая картина Фалька Роберта Рафаиловича экспонируется в Тульском областном художественном музее?
5. Какая картина Поповой Любви Сергеевны экспонируется в Тульском областном художественном музее?
6. Какая картина Кандинского Василия Васильевича экспонируется в Тульском областном художественном музее?

7. Какая картина Малевича Казимира Севериновича экспонируется в Тульском областном художественном музее?
8. Какая картина Петрова-Водкина Кузьмы Сергеевича экспонируется в Тульском областном художественном музее?
9. Какая картина Дейнеки Александра Александровича экспонируется в Тульском областном художественном музее?
10. Какая скульптура Коненкова Сергея Тимофеевича экспонируется в Тульском областном художественном музее?
11. Какая скульптура Голубкиной Анны Семеновны экспонируется в Тульском областном художественном музее?

Практическое (семинарское) занятие № 6

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

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 7

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

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В феврале 1919 года Рязанский губернский отдел Наркомата просвещения организовал первую в карьере художника персональную выставку, приуроченную к 50-летию со дня его рождения. Два больших полотна, экспонировавшихся на ней — «Старик у очага» и «Старуха» — были приобретены Рязанским музеем. В 1920 году приехал в Москву. Был делегирован «Союзом русских художников» в Кремль, где рисовал с натуры Ленина, Троцкого и других партийных лидеров.

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

В 1940 году художнику не посчастливилось оказаться в оккупированном Брюсселе, где его арестовывают по подозрению в шпионаже. Спустя какое-то время Малявин был отпущен, однако ему пришлось проделать путь из Бельгии во Францию пешком. По возвращении домой истощенный

Малявин попал в клинику, где 23 декабря 1940 года художник скончался. Похоронили Филиппа Малявина на Русском кладбище Кокад в Ницце.

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 8

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

Общие сведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Живописец изображал своих героев с монументальным пафосом — юными, энергичными и здоровыми, полными жизни и оптимизма. Передавая физическую красоту персонажей, Дейнека

подчеркивал их силу духа. В стремлении воплотить образ человека будущего он ориентировался на античные идеалы атлетической красоты.

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

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

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

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

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 9

Тема: «Современное русское искусство. Илья Глазунов».

Общие сведения

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

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

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

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

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

Первая выставка Ильи Глазунова состоялась после окончания академии в начале 1957 года в московском Центральном доме работников искусств. Экспозицию составили четыре художественных цикла Глазунова – «Образы России», «Город», «Образы Достоевского и русской классики», «Портрет». Ранние работы Ильи Глазунов создавал в академическом стиле, но некоторые картины –

«Ада», «Нина», «Последний автобус», «Двое», «Одиночество», «Пианистка Дранишникова», «Джордано Бруно» – отмечены влиянием импрессионизма.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 июля 2017 года Илья Глазунов ушел из жизни.

Контрольные вопросы:

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

Практическое (семинарское) занятие № 10

Тема: «Современное искусство: Памятники Северного Кавказа».

Общие сведения

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

Кабардино-Балкарская республика.

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

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

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

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

Чеченская республика.

Мемориальный комплекс Славы имени А. А. Кадырова. Музейный мультикомплекс в самом центре Грозного. Посвящен событиям Великой Отечественной, а также легендарному Ахмату Кадырову. Открытие состоялось в 2010 году. Площадь – 5 га. Включает в себя музей первого президента с роскошным внутренним убранством, живописный парк с фонарями, скамейками и

красивыми клумбами. А также здесь установлены несколько памятников – 40-метровая стела, памятник Мовлиди Висаитову, Герою Советского Союза, Вечный огонь и др.

Карачаево-Черкесская республика

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

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

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

Республика Дагестан.

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

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

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

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

Республика Ингушетия.

Мемориал памяти и славы в Назрани. Мемориальный комплекс — то, что обязан увидеть каждый турист в Ингушетии, ее визитная карточка. Строительство его завершилось в 2012-м. Мемориал посвящен ключевым событиям и фигурам на разных этапах существования республики. Комплекс включает несколько объектов. Главный называется мемориал «Девять башен» и посвящен памяти жертв репрессий. В высоту строение составляет 25 м, а каждая башня символизирует один из депортированных народов. Внутри действует музей, где собраны материалы по истории репрессий и военного конфликта с Осетией в 1992-м. Также в комплекс входят колоннады, памятник конному

полку, поезд времен депортации ингушей и чеченцев и другие объекты. Башня Согласия в Магасе. Башня находится в столице республики, городе Магасе. Она представляет собой искусственную смотровую площадку высотой почти 100 м: это самое высокое здание в республике. Выполнено строение в стиле традиционной ингушской архитектуры, работы продолжались всего год.

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

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

Республика Северная Осетия .

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

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

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

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

Ставропольский край.

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

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

Фонтан «Гномы» в Пятигорске. Также именуется «Сказка» или «Деды». После строительства в городе нового водопровода, в сквере появился первый фонтан. Напор воды был мощным, а внешний облик унылым. В 1910 году здесь возведена полноценная композиция из каменной горы и 8

гномов, которые её охраняли. Во время ВОВ фонтан частично был разрушен, на восстановление ушло 5 лет. Сейчас территория вокруг – одно из любимых мест отдыха горожан.

Контрольные вопросы:

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

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

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

Дополнительная литература

1. Величайшие гении мирового искусства: архитектура, живопись, скульптура .— М. : Полигон, 2007 .— 239с. : ил. — ISBN 5-17-037507-7(ООО"Изд-во АСТ") /в пер./ : 283.00 .— ISBN 5-89173-332-3(ООО"Изд-во Полигон") .— ISBN 978-985-16-0628-9.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
2. **Кравцова, М. Е.** Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова .— СПб. [и др.] : Лань, 2004 .— 960 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии) .— Библиогр. в конце кн. — ISBN 5-8114-0564-2 (Лань) .— ISBN 5-901178-11-4.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
3. **Бенуа, А.Н.** Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
4. **Арсланов, В.Г.** История западного искусствознания XX века : учеб. пособие для вузов / В.Г.Арсланов .— М. : Академический Проект, 2003 .— 768с. : ил. — (Gaudeamus) .— ISBN 5-8291-0209-9.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. **Константинова, С.С.** История декоративно-прикладного искусства : конспект лекций / С.С.Константинова .— Ростов-н/Д : Феникс, 2004 .— 192с.— ISBN 5-222-05223-0. - Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. **Дормидонтова, В.В.** История садово-парковых стилей : учеб. пособие / В.В.Дормидонтова .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 208с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-9647-0016-0. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
7. **Королева, С. В.** История стиля модерн, особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства / С. В. Королева, А. А. Кошелева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2013 .— Вып. 1 / ред.кол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 67-71 .— ISSN 2071-6141 .— Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+8+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
8. **Королева, С.В.** Формирование профессионального мышления дизайнеров / С.В.Королева // Вестник Тульского государственного университета. Сер.: Дизайн. Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула, 2007 .— Вып.1 .— С.45-46. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+5+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
9. **Королева, С. В.** Основы композиции в проектировании интерьеров : учеб.-метод. пособие / С. В. Королева, М. В. Гуреева, А. В. Фатеечев ; ТулГУ .— Тула : Изд-во ТулГУ, 2010 .— 113 с. : ил. — Библиогр.: с. 111-112 .— ISBN 978-5-7679-1855-3. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

10. **Королева, С.В.** Композиционный разбор / С.В.Королева, А.В.Фатеечева // Вестник Тульского государственного университета. Сер.: Дизайн. Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула, 2007 .— Вып. 1 .— С.166-170. — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+7+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
11. **Королева, С. В.** Целевые установки дизайн-проектирования в высшей школе / С. В. Королева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2009 .— Вып. 1 / редкол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 172-179 .— ISSN 2071-6141 . — *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+11+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

Периодические издания

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

Интернет-ресурсы:

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

Методические указания к практическим занятиям

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