

ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ
методических указаний

Разработчик(и):

Королева Светлана Владимировна, доц.каф., 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.

Самостоятельная работа направлена на формирование общекультурных компетенций:

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

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

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

3 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: Искусство Островной Европы V–X вв. Орнаментика и фигуративное искусство. Византийский художественный мир как зеркало современной гуманитаристики: к проблеме методологического взаимодействия культурологии и искусствоведения. Новгородские деревянные резные иконки XV-XVI вв. Как произведения пластического искусства.

Искусство Островной Европы V–X вв. Орнаментика и фигуративное искусство. Острова Зарубежной Европы сосчитать очень сложно. Все прибрежные страны имеют свои архипелаги, и объединить их в единую статистику затруднительно. Самые крупные острова: Новая Земля, Шпицберген, Сицилия, Сардиния, Корсика, Крит, Мальорка, Готланд, Сааремаа, Лесбос, Эланд. Великобритания. Расположена на одноименном острове.

Дания. Центральная часть -полуостров Ютландия, соединённый по суше с Германией. Вся остальная территория — это 409 больших и маленьких островов, раскиданных в Балтийском и Северном морях. Часть Дании расположена на о. Гренландия.

Ирландия – площадь острова 84,1 тыс. км2. Расположена недалеко от Великобритании.

Исландия – расположена недалеко от Полярного круга, площадью 103 тыс. км2. Рельеф представлен преимущественно горами. 11% всей территории — это ледники.

Великобритания. История Англии началась с вторжения германских племён — англов, саксов, ютов, фризов и созданием ими на территории нескольких раннефеодальных государств. История же самой Британии началась гораздо раньше с появлением на острове первых гоминид (клетонская культура), или с появлением первых людей современного типа после

окончания последнего оледенения, в эпоху мезолита. С IX—VIII веков до н.э. в Британию активно переселялись кельты. Под давлением государства гуннов и ослаблением Римской империи к 410 году с острова ушли римляне и вторглись волнами англосаксы, сформировавшие здесь 7 своих королевств (объединённые затем в одно королевство Англию) и ставшие главными правителями этих земель (кроме территорий Уэльса и Шотландии).

Периодические рейды викингов участились с IX века, и в начале XI века Англией правили даже датские короли. В 1066 году в Англию вторглись отряды нормандцев и завоевали страну. На протяжении Средних веков Англия прошла через множество гражданских войн и битв с другими европейскими народами, в том числе Столетнюю войну. В эпоху Ренессанса Англия управлялась династией Тюдоров. В XII веке Англия завоевала Уэльс, а в начале XVIII века объединилась в союз с Шотландией, сформировав Королевство Великобритания.

Во время Индустриальной революции Великобритания управляла огромной империей, имея владения на всех континентах. Но если в территориальном отношении от этой империи мало что осталось (хотя, британские монархи все ещё остаются формальными главами членом т. н. Британского Содружества наций Австралии и Канады), тем не менее её культурное влияние глубоко и широко распространено во многих современных странах.

Англосаксонский период. После ухода римлян большая часть острова была завоёвана в V веке племенами англов, саксов и ютов. Ими были образованы семь крупных королевств (см. Гептархия), которые постепенно были объединены под влиянием Уэссекса в единое королевство Англия. Король Уэссекса Альфред Великий (примерно в 871—899) первым стал называть себя королём Англии.

С конца VIII века на Англию стали нападать викинги и даже временно захватили некоторые из её северных и восточных областей. Часть первой половины XI века Англией правили датчане после поражения Альфреда. Наиболее известные датские короли Свен Вилобородый (1013—1014) и Кнуд Великий (1016—1035).

В 1042 году престол вернулся к саксу Эдуарду Исповеднику, но вскоре после его смерти в Англию успешно вторглись нормандцы под предводительством Вильгельма Завоевателя, победив саксов в битве при Гастингсе 14 октября 1066 года, после чего тот, окружив Лондон дождался делегации Света мудрейших с предложением взять корону.

История Дании. Некогда база викингов, а впоследствии могущественная североевропейская держава, Дания развилась в современное государство, которое участвует в общей политической и экономической интеграции Европы.

Среди государств скандинавского Севера Дания заняла по ходу своего исторического развития особое место, резко отличающее её от Норвегии и Швеции. Ближе, чем эти страны, находилась она к континенту, теснее была её связь с населением южного побережья Балтийского моря. Доведённое до крайних размеров развитие могущества высших классов за счёт и в полный ущерб остального населения; сосредоточение, мало-помалу, этого могущества в руках одного лишь светского землевладельческого класса; создание затем абсолютной королевской власти, постепенно истощившей страну и доведшей её до роли второстепенной державы — таковы отличительные черты исторического развития Дании почти вплоть до 1848 года, когда Дания вступила, главным образом под давлением внешних условий, на путь конституционного развития.

Как и Швеция и Норвегия, Дания обязана своим возникновением так называемым готским племенам, заселившим, по-видимому, в очень отдалённые времена Сканию, Зеландию, Фионию с соседними островами, а позже часть Ютландии и Шлезвига. Только часть Ютландии первоначально не была занята ими, так как здесь жило германское племя англов. Выселение последних в Англию открыло возможность готскому племени ютов заселить и эту часть страны, и река Эйдер стала уже весьма рано крайней южной границей скандинавского датского племени. За ней начинались уже чисто германские, главным образом саксонские поселения, превратившиеся позже в Дитмарскую марку, Голштинию и т. д. Здесь, южнее устья и течения Эйдера, как гласит предание, был устроен Даневирке — стена, которая должна была обезопасить Данию от вторжения соседних племён.

Населившее Данию племя, рано создавшее себе репутацию пиратов, викингов, и совершавшее, особенно в VIII и IX веках, ряд набегов как на соседние, так и на более отдалённые местности западноевропейского побережья, только мало-помалу становилось оседлым, земледельческим.

Насколько можно судить на основании преданий и саг, до X века датчане представляли группу почти независимых друг от друга племён, жизнь которых регулировалась началами родового быта. Вся Дания представляла ряд мелких «королевств» (Smaa kongar). Союз нескольких племён образовал округ (Sysjel), делившийся на сотни (Herred). Все члены рода были людьми свободными и носили название бондов (Bonder), лишь впоследствии перешедшее на одних крестьян. Они все владели земельными участками, пользовались племенной, общинной землёй, участвовали в собраниях (тингх), на которых производился суд, избирались вожди, решались вопросы о войне и мире и т. п. На их обязанности лежало братья за оружие по зову короля и содержать его в качестве гостя во время объездов его по королевству. Как свободные люди, они противопоставлялись лишь рабам; тем, кто состоял при короле в качестве ярлов, то есть вождей, герцогов, правителей, или членов хирда, то есть дружинников, не присваивалось никаких исключительных прав.

Только королю уже весьма рано предоставлены были некоторые права, дававшие ему возможность расширять сферу влияния. Ему принадлежали пени за преступления; он распоряжался доходами с храмов; ему же отведены были в качестве доменов особые земли, управляемые особыми лицами (bryte, управитель) по его избранию. Неполноправное население, не входившее в состав того или другого рода, носило общее название трэллей; то были либо рабы, либо вольноотпущенные, составлявшие предмет собственности членов племени и приобретаемые или путём войны и плена, или путём купли, долговых обязательств, преступления (реже всего), добровольной сделки и т. п. Этот класс, сначала многочисленный, постепенно исчез к XIV веку.

К середине X века произошло слияние отдельных племенных групп в одно территориальное государство. Сказание приписывает это Горму Старому, успевшему подчинить своей власти мелких князей, хотя и чисто внешним образом. Законы, управление в каждой группе остались прежними; король избирался по-старому, на тинге, но обязан был для признания побывать на всех местных тингах.

В XI или XII веке образовалось общее собрание свободных людей (датский двор, Dannehof), собиравшееся то в Зеландии, в Изёре, то в Ютландии, в Виборге, где и происходило избрание короля (начиная с Свена Эстридсена), подтверждаемое затем во время его путешествия на местных собраниях, ландстингах.

История Ирландии простирается на тысячи лет до н. э. Последние две тысячи лет изучены достаточно подробно и очень богаты на события.

Деятельность Святого Патрика. Распространение в Ирландии христианства. В 432 г. Святой Патрик, уроженец Британии, распространил среди ирландцев христианство. Спокойствие, царившее на острове, благоприятствовало развитию учености среди монашествующих. Уже с VI века Ирландия сделалась центром западной учености, из её монастырских школ выходили проповедники христианства на материке; главным центром их был монастырь на острове Айона. Ирландские монахи внесли значительный вклад в сохранение латинской культуры во время раннего Средневековья. Ирландия этого периода славилась своим искусствами — иллюстрациями к рукописным книгам, работой по металлу и скульптурой.

Примерно в 700 году численность населения Ирландии стала постепенно сокращаться, возможно, из-за войны, голода, чумы или политических беспорядков. Население Ирландии сокращалось в течение почти 200 лет, прежде чем на острове в X веке поселились викинги.

Набеги викингов. Основание викингами Дублина. Образованность и ведущая роль духовенства несколько пошатнулась в X веке, когда Ирландские берега стали тревожить своими набегами викинги. На побережьях они стали создавать городские поселения (в частности, викингами были основаны Дублин и Лимерик), подарив до того времени почти исключительно сельской Ирландии города-порты, и фактически создав средства для самостоятельной морской торговли. Многие монастыри, особенно прибрежные и расположенные на островах, были разграблены и сожжены, хотя и не были уничтожены полностью, как это произошло в Англии примерно в то же время. Монастыри близ Дублина достаточно спокойно сосуществовали с городом викингов, сохраняя свой статус оплота образованности и религиозности. Нашествие викингов в Ирландии повлияло и на

язык — некоторые базовые слова ирландского языка, связанные с морем и кораблевождением, имеют скандинавское происхождение.

В начале XI века ирландцы под предводительством Верховного короля Бриана Бору победили и изгнали викингов, при этом сам Бриан Бору погиб в решающей битве при Клонтарфе в 1014 году.

Остров разделялся тогда на пять королевств: Лейнстер, Манстер, Ольстер, Коннахт и Миде, из которых каждое подразделялось, в свою очередь, на второстепенные области отдельных кланов под управлением зависимых вождей. Верховная власть находилась в руках одного короля, пользовавшегося правами ограниченного ленного государя.

История Исландии. Известны факты находок на территории Исландии монет Римской империи, датированных правлением императоров Марка Аврелия, Проба и Диоклетиана (II—III века н. э.). Неизвестно, принесли ли их с собой викинги, или острова всё же были посещены задолго до IX века. Обращает на себя внимание факт неоднократного упоминания в римской литературе «Туле» или «Дальнего Туле», о котором рассказывал ещё греческий мореплаватель IV века до н. э. Пифей из Массалии и природно-географическое описание которого во многом напоминает Исландию.

Также есть мнение, что первыми остров посетили ирландские монахи, которые ещё в эпоху раннего средневековья начали искать пустынные места и удалённые острова, где они могли в уединении молиться Богу. В середине VII века они обнаружили Фарерские острова, где стали селиться и разводить овец. С Фарер мореплаватели продвинулись дальше и во второй половине VIII века, возможно, достигли Исландии или Туле, как её именовали в это время. Открытие острова могло произойти и раньше, поскольку Беда Достопочтенный (ум. 735) упоминает о Туле в своих сочинениях.

Эпоха саг. В середине IX века норвежец по имени Наддод достиг острова, после того как сбился с пути из Норвегии на Фарерские острова. Викинги высадились на восточном побережье Исландии. Желая изучить окрестности, они поднялись на высокую гору и стали осматриваться в поисках признаков человеческой жизни, однако ничего заметить не смогли. Перед отплытием команды в горах выпал снег, поэтому Наддод назвал это место «Снежная земля».

Следующим викингом, который добрался до Исландии, стал швед Гардар Сваварссон (или Гардар Свавасон). Чтобы убедиться, что перед ним остров, он двинулся на своем корабле вдоль побережья. Путешествие заняло много времени, и зимние месяцы Гардару и его людям пришлось пережить в одном из заливов на северном побережье. Там они построили несколько домов, и с тех пор это место зовётся Хусавик («Залив домов»).

Норвежский викинг Флоки Вильгердарсон был третьим скандинавом, посетившим Исландию. Он отправился на поиски Гардарсхольма с намерением обосноваться там, взяв семью, друзей и хозяйство. Флоки и его люди прошли вдоль южного берега, обогнули полуостров Рейкьянес, двигаясь дальше на север, пока не обнаружили фьрд на северо-западном побережье, где земля была плодородной, а растительность — обильной. Всё лето люди занимались заготовкой запасов на зиму, но совершенно забыли о сене, и во время долгой зимы весь скот погиб от бескормицы. Весной Флоки поднялся на гору и увидел, что фьрд ещё покрыт льдом. Исполненный горького разочарования, он назвал страну Исландией («Страной льдов»), и это название сохраняется до сих пор.

Заселение Исландии произошло в IX веке в результате объединения Норвегии под властью короля Харальда I. Многие семьи, вступившие в конфликт с Харальдом, были вынуждены бежать в поисках нового места для жизни. Добравшиеся до Исландии поначалу свободно занимали земли на побережье — море было источником не только пищи, но и дерева (плавника), поскольку лесов в Исландии практически не было. Первопоселенцем считается знатный норвежец Ингольф Арнарссон, поселившийся в районе современного Рейкьявика в 874 году.

По мере заселения в Исландии сформировалась государственная система. В каждой области был тинг (собрание, аналог древнерусского веча), на котором вершился суд и решались споры; для решения наиболее важных вопросов представители областей собирались в начале лета на альтинг под управлением особого лица — законоговорителя.

Впервые альтинг был созван в 930 году, и именно с этой даты отсчитывается эпоха народовластия. Считается, что исландская демократия — древнейшая из сохранившихся в мире. Впрочем, обычно в споре на тинге побеждал не тот, кто был прав с точки зрения законов

(древнеисландское право, как и любое древнегерманское, было обычным и прецедентным, сродни современному англосаксонскому), а тот, кому удалось заручиться поддержкой большего числа богатых землевладельцев. Этому способствовал и тот факт, что законы были чрезвычайно запутанными, со множеством исключений и особых случаев, и знание законов было большим искусством.

В 1000 году альтинг принял христианство в качестве официальной религии Исландии.

История Исландии хорошо известна благодаря большому количеству саг, дошедших до нас. Обычная исландская сага — это описание жизни одного человека (или целой семьи) на протяжении многих лет, с подробным описанием важнейших событий. Население Исландии было небольшим, а потому и её история — это история меньших или больших частных дел и конфликтов.

Контрольные вопросы:

1. Назовите острова Зарубежной Европы?
2. Расскажите про Данию
3. Расскажите про Ирландию
4. Расскажите про Исландию
5. Расскажите про Великобританию
6. Расскажите о викингах
7. Расскажите об Англосаксонском периоде

Византийский художественный мир как зеркало современной гуманитаристики: к проблеме методологического взаимодействия культурологии и искусствоведения. Византия, Византийская империя, Восточно-Римская империя, Восточная Римская империя, Греческая империя, самоназвание Держава Ромеев, Ромейская империя (395[~ 2]—1453) — государство, сформировавшееся в 395 году вследствие раздела Римской империи на западную и восточную части после смерти императора Феодосия I. В V веке Западная Римская империя прекратила своё существование, оставив Византию единственной исторической, культурной и цивилизационной частью, оставшейся от Древнего Рима и просуществовавшей на протяжении почти тысячелетия истории Поздней Античности и Средневековья.

Бессменной столицей и цивилизационным центром Византийской империи был Константинополь, один из крупнейших городов средневекового мира V—XII веков. Наибольшие владения империя контролировала при императоре Юстиниане I (527—565), вернув себе на несколько десятилетий значительную часть прибрежных территорий бывших западных провинций Рима и положение самой могущественной средиземноморской державы. В дальнейшем под натиском многочисленных врагов государство постепенно утрачивало земли. После славянских, болгарских, лангобардских, вестготских и арабских завоеваний империя занимала лишь территорию Греции и Малой Азии. Некоторое усиление в IX—XI веках сменилось серьёзными потерями в конце XI века, во время нашествия сельджуков и поражения при Манцикерте, усилением при первых Комнинах, после распада страны под ударами рыцарей-крестоносцев, взявших Константинополь в 1204 году, очередным усилением при Иоанне Ватаце, восстановлением империи Михаилом Палеологом, и, наконец, окончательной гибелью в середине XV века под натиском Османской империи.

Сами византийцы называли себя римлянами — по-гречески «ромеями», а свою державу — «Романией» (Ῥωμανία, Романия). Официальными названиями Византийской империи были «Римская империя», «Империя римлян» (лат. Imperium Romanum, лат. Imperium Romanōrum; греч. Βασιλεία τῶν Ῥωμαίων, греч. Ἀρχὴ τῶν Ῥωμαίων; на среднегреческом (византийском) языке — Βασιλεία Ῥωμανίων, Василия Ромеон).

Западные источники на протяжении большей части византийской истории именовали её «империей греков» из-за государственного с конца VII века греческого языка, который ранее был только официальным языком византийского православия, эллинизированного населения и культуры. В Древней Руси Византию обычно называли «Греческим царством», а её столицу — Царьградом.

Название «Византия» происходит от первоначального названия Константинополя — Византий (греч. Βυζάντιον, лат. Byzantium), куда римский император Константин I перенёс в 330 году столицу Римской империи, официально переименовав город в «Новый Рим». Восточная Римская

империя получила название «Византийская» в трудах римских историков сразу после своего возникновения — таким образом они противопоставляли её Западной, Гесперийской империи. Первое использование этого термина было зафиксировано в сочинениях Приска. Употребляли его также Малх Филадельфиец, Аммиан Марцеллин, Иордан. Встречается термин также у патриарха Фотия и в Сúde, но скорее как синоним к слову «константинопольский». После падения Рима в 476 году необходимость как-то отдельно обозначать Восточную и Западную Римские империи отпала — осталась единственная Римская империя, и термин, утратив функциональность, фактически вышел из употребления. В научный обиход его вернули западноевропейские историки тысячелетие спустя, уже после падения Византии.

Мир византийской культуры. На берегу Босфора римским императором Константином в 324-330 гг. был возведен Константинополь — «новый Рим», столица будущего Византийского государства. Сказочно красивым представлялся город пришельцам с Запада, Востока и Севера.

Византийская империя стала могущественной державой, империей «ромеев», как называли себя жители, считавшие себя наследниками римлян. С одной стороны, она явилась продолжением богатейшей античной культуры, а с другой — началом культуры средневековой. Византия — наследница античности — испытала на себе и влияние культуры народов Востока, сумев творчески переработать их художественные традиции. От Египта она унаследовала художественные росписи тканей, резьбу по дереву и кости, от Малой Азии — тип купольной базилики, у персов научилась придворному церемониалу, из Палестины привезла святые реликвии христианской веры. И все-таки Византии суждено было оставить собственный след в истории мирового искусства. Ее культура имеет вполне самостоятельное значение.

Здесь был воплощен в жизнь крестово-купольный храм, идеально отвечающий требованиям христианского богослужения. Византийские мастера добились синтеза мозаичных и фресковых росписей. Здесь зародилась иконография, подчиненная строго обоснованным законам (канонам), которым следовали живописцы Западной Европы и Древней Руси. Значительными были успехи в литературе, книжной миниатюре, музыке и декоративно-прикладном искусстве.

Византийская архитектура складывалась постепенно, в ней органично сочетались элементы античного и восточного зодчества. Главным архитектурным сооружением был храм, так называемая базилика (греч. «царский дом»), назначение которой существенным образом отличалось от известных нам архитектурных построек. Если египетский храм предназначался для проведения жрецами торжественных церемоний и не допускал человека в святилище, а греческий и римский храмы служили местопребыванием божества, то византийские храмы стали центром, где верующие собирались на богослужение, то есть были рассчитаны на пребывание в них человека.

Базилика отличается простотой плана: это вытянутое здание, продольно разделенное внутри рядами колонн на части, так называемые нефы, число которых достигает 3 или 5. Все храмы ориентированы на восток, так как там, по представлению христиан, находился Иерусалим — центр земли.

Позднее все большее значение приобретает новый тип храма — крестово-купольный, имеющий в плане форму креста с куполом в центре.

Наивысшее достижение византийской архитектуры — собор Святой Софии в Константинополе, соединивший базилику с купольным перекрытием. Храм «премудрости Божьей» воздвигли сравнительно быстро два архитектора — Анфимий и Исидор. От них требовалось выразить «непостижимость и неизреченность» христианского восприятия Вселенной, воплотить идею могущества Византийской империи. Зодчие блестяще справились с этой задачей. Отныне здесь стали проводить императорские церемонии и торжественные богослужения. Храм, расположенный в центре города, на самом высоком холме, далеко виден с Босфора. По словам очевидцев, в «высоту он поднимается будто до неба и, как корабль на высоких волнах моря, выделяется среди других строений».

В плане храм представляет собой прямоугольник, в центре которого четыре массивные опоры обозначают огромный квадрат. Центральный купол Софии — самое замечательное достижение византийских зодчих, в котором воплощено представление о космическом подобии мира. Снизу купол кажется парящим в воздухе, так как тонкие части стены между окнами не видны. Оптический эффект породил легенду о том, что купол подвешен с неба на золотой цепи. К центральному куполу

примыкают два более низких купола. Снаружи храм не кажется слишком большим, его внешний вид отличается спокойствием. Иное дело его интерьер. Всех изумляет зеленая и розоватая мраморная облицовка стен и золотая мозаика сводов. Кажется, что главное пространство храма не имеет границ, растворяется в световых лучах, которые проникают через сорок окон, вырезанных у основания купола. Колонны объединены волнистыми аркадами, что создает впечатление ритмического движения. Один из современников писал: «...в соборе ничто не останавливает взора, но все влечет к себе, постоянно меняется так, что зрителю трудно сказать, что ему больше всего понравилось». и строгостью.

Мерцающий свет византийских мозаик. Мировую славу приобрели мозаики Византии. Используя античную технологию изготовления мозаик, византийские мастера нашли и свои, оригинальные способы их создания. Кусочки матовой или прозрачной смальты, а иногда каменные кубики различной формы и величины закреплялись в связующей основе под разным наклоном. Это позволяло лучам солнца или свету зажженной свечи вспыхивать, отражаться и искриться золотом, пурпуром и синевой. Мастера Византии пользовались всем богатством красочной палитры. Им хорошо были знакомы различные оттенки и интенсивность цветов: от бледных и нежных, приглушенных и тусклых, до ярких и насыщенных.

Изображения на стенах рассказывали об основных событиях христианской истории, они переносили мысли верующих в особый мир. Многочисленные изображения Христа, пророков и ангелов, сцены из Священного писания и прославление власти императора стали излюбленными темами и сюжетами византийских мозаик. Их золотой фон также имел особый смысл. Во-первых, он воспринимался как символ богатства и роскоши, а во-вторых, как один из самых ярких цветов он создавал вокруг изображенных фигур эффект священного сияния.

Если светлый фон античной мозаики позволял передавать пространство, создавал иллюзию реальности, то золотой фон византийских мозаик фантастическим образом преображал это реальное пространство. Дело в том, что золотой фон в сочетании с вогнутой или сферической поверхностью вызывал своеобразный эффект присутствия, рождал у зрителей ощущение сопричастности с изображенным.

Неровные мерцающие поверхности мозаик включались в игру светотени, наполняя интерьер еще большей таинственностью. Глубокие насыщенные тона вызывали у зрителя ощущение свершающегося на его глазах чуда. Как цветной ковер, повторяя каменную кладку, мозаика покрывала стены, своды и потолков храмов. Она сливалась с богатой резьбой и мраморной облицовкой стен.

На первой из них в центре изображен император Юстиниан, подносящий в дар церкви тяжелую золотую чашу. Его голову венчают диадема и нимф – символ святости. На нем богатые цветные одежды, украшенные золотом. Справа от Юстиниана – двое придворных и телохранители, фигуры которых прикрыты парадным щитом с монограммой Христа. За левым плечом императора – пожилой человек в одежде сенатора, а также епископ Максимиан с крестом в руке и два дьякона, один из которых держит Евангелие, а другой – кадило. Зеркальная симметрия правой и левой сторон композиции создает ощущение равновесия и покоя. Кажется, фигуры не ступают, а как бы парят над землей.

Мозаика на противоположной стороне изображает императрицу Феодору. Она входит в храм, неся в руках потир с золотыми монетами. Вокруг шеи и на плечах – роскошные ожерелья. На голове – корона с длинными жемчужными подвесками, вокруг головы – большой нимб. Слева от Феодоры стоят придворные дамы в украшенных драгоценными камнями туниках. Справа – дьякон и евнух, открывающий завесу храма. Художник помещает персонажи на золотом фоне. Все в этой сцене исполнено торжественности и величия.

Замечательны и мозаики церкви Успения в Никее (VII в., разрушена в 1922 году) изображенные здесь ангелы поражают утонченным благородством облика, пристальным, как будто гипнотизирующим взглядом. Чем-то они напоминают античный идеал красоты. В роскошных нарядах придворных телохранителей они выступают на темно-золотом фоне алтарного свода. Подобно стражам, они попарно стоят у трона с знаменами в руках. Их спокойные позы естественны, а тонкие сочетания цветов, плавные переходы, сложные ракурсы рук, сквозь ладони которых просвечивает свет, делают эти фигуры особенно жизненными и привлекательными.

Вглядимся в изображение одного из самых знаменитых ангелов – «Дюнамиса», который являет собой совершенный пример одухотворенности и благородства. Лицо ангела завораживает богатством внутреннего мира, глубиной чувств и эмоций. К сожалению, мы не знаем имя художника, создавшего этот шедевр, как, впрочем, и других имен византийских мастеров.

Лучше всего сохранились мозаики Равенны – города на север Италии, в VI в. Центра византийской провинции. Особую известность приобрели мозаичные росписи церкви Сан Витале. Потолки света, льющегося из купола и арочных проемов галерей, заставляют мозаики загораться неземным блеском. По обеим сторонам от окон расположены мозаики с изображением императора Юстиниана и его жены Феодоры со свитой.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о Византийской империи
2. В каком году император Константин I перенёс столицу Римской империи в Константинополь?
3. Расскажите о Византийской архитектуре
4. Расскажите о соборе Святой Софии в Константинополе
5. Расскажите о Византийской мозаике

Новгородские деревянные резные иконки XV-XVI вв. Как произведения пластического искусства. Выставка древнерусское резное дерево XIV-XVII вв. в Новгородском музее-заповеднике. Выставка развернута в небольшом зале второго этажа здания Присутственных мест в Новгородском Кремле. В ее состав входит четырнадцать памятников XIV – XVII веков: монументальные памятные и поклонные кресты, царские врата, скульптурные изображения святых Николая Можайского, Варлаама Хутынского, Параскевы Пятницы и резная икона «Богоматерь Знамение».

Древнейший экспонат выставки – знаменитый Людогощенский крест, выполненный, согласно резной надписи, в 1359 году новгородским мастером Яковом Федосовым по заказу жителей Людгощей улицы. К выдающимся произведениям новгородских резчиков относятся и дубовый крест, украшенный кипарисовыми пластинами со сценами праздников, исполненный в 1532 году резчиком Стефаном Романовичем, а также два монументальных памятника – так называемый крест св. Саввы Вишерского рубежа XV-XVI веков и крест из Воскресенского монастыря на Красном поле первой половины XVI столетия.

Значительное место на выставке отведено резным царским вратам. Располагавшиеся в центральной части местного ряда иконостаса и ведущие в алтарь храма они символически истолковывались как «двери рая». Включенные в состав экспозиции царские врата конца XV – XVII веков демонстрируют разнообразие технических приемов новгородских резчиков и богатство мотивов стилизованного растительного золоченого орнамента.

Древнерусская деревянная скульптура, изъятая по указу Синода 1722 года из действующих храмов и сохранившаяся вследствие этого в единичных памятниках, представлена на выставке изображением св. Николая Можайского рубежа XV-XVI веков - легендарного защитника города Можайска, а также монументальным образом мученицы Параскевы Пятницы середины XVI столетия - одной из наиболее почитаемых в Новгороде святых.

Среди художественных ремесел Древнего Новгорода едва ли не самым распространенным была резьба по дереву. Используя богатые возможности этого природного материала, мастера создавали резные иконы, царские врата, тябла иконостасов, паникадила, амвоны, моленные места, алтарные напрестольные сени, подсвечники, скульптурные изображения святых, кресты и киоты икон. Эти произведения древних мастеров стали экспонатами одной из лучших экспозиций музея, включающей также редкие дошедшие до нас скульптурные изображения святых: Варлаама Хутынского и Параскевы Пятницы (XVI в.). Экспозиция расположена на втором этаже в здании бывших Присутственных мест в Кремле. Часы работы: с 10.00 до 18.00, выходные - вторник и последний четверг месяца.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о Выставке древнерусское резное дерево XIV-XVII вв. в Новгородском музее-заповеднике
2. Расскажите о знаменитом Людогощенском кресте
3. Расскажите о резных царских вратах

4. Расскажите о древнерусской деревянной скульптуре
5. Расскажите о резных иконах

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Византийская эстетика и ее славяно-русская современность: по материалам средневекового ювелирного искусства VI-XI вв. Символизм в изобразительном искусстве Древней Руси. Раннее Средневековье. Через "темные века" к империи Карла Великого.

Византийская эстетика и ее славяно-русская современность: по материалам средневекового ювелирного искусства VI-XI вв. Корни византийского искусства лежат в греко-римской античности. Но весь дух её художественной культуры совершенно иной, часто противоположный античному.

Переходный характер эпохи IV-V веков повлиял на разрушение старых изобразительных форм и определил интенсивность поисков новых решений. Повсюду прослеживается переход от объемности и статуарности к условности, плоскостности изображений. Традиции античной культуры дольше всего удерживались в прикладном и ювелирном искусстве. Создатели резных пластинок слоновой кости, серебряных сосудов, тканей, мозаик полов длительное время черпали мотивы из арсенала языческого искусства. Но искусство круглой скульптуры, осужденное на Никейском соборе как не соответствующее церковным понятиям, постепенно отступало на второй план. Прибежищем пластики отныне становится рельеф, уделом — прикладные и декоративные формы. Рельефом исполняются узорчатые декорации алтарных преград, изображения на саркофагах и погребальных стелах, на предметах бытового и культового назначения — ампулах, фибулах, чашах. Ковши, чеканные серебряные блюда, исполненные в разных концах империи, долгое время сохраняли связь с античной тематикой, которая постепенно смешивалась с христианской и наконец была вытеснена ею.

Резчики по слоновой кости этого периода выполняли так называемые консульские диптихи. Каждый год в Константинополе избирался консул. Первого января, в день выборов, торжественная процессия двигалась от дома консула к сенату, а затем на ипподром, где в честь вновь избранного давались представления. Консул же рассылал в разные провинции огромной империи диптихи, на которых был изображен он сам или начертано его имя. Тем самым он возвещал о своем избрании. Форма диптиха была воспринята византийскими художниками от античных. Но в Древнем Риме на внутренней стороне створки, покрытой воском, писали, процарапывая буквы острым инструментом — «стилем». Внешнюю сторону каждой створки украшали резьбой. Теперь же на внутренней стороне створок резчик выполнял изображение, покрывая слоновую кость красками, а иногда инкрустируя цветными камнями. Византийские скульпторы того да не ценили еще цвета слоновой кости, не видели красоты в глуби и не в теплоте ее тона.

Все сохранившиеся диптихи, которые в большинстве случаев, зная год избрания консула, можно точно датировать, относятся к периоду 406-540 годов. Однако многие из них дошли до наших дней не целиком, а в разрозненном виде, отдельными створками. Обычно на створках изображались игры, происходившие в честь консула на ипподроме. На одной из таких створок, хранящейся в Государственном Эрмитаже, представлен консул Ареобинд, избранный в 506 году в Константинополе. Диптихов этого консула сохранилось довольно много. Они принадлежат сейчас собраниям музеев Милана, Цюриха, Безансона. На эрмитажной створке консул, одетый в роскошно орнаментированное платье, изображен в тот момент, когда он дает знак к началу состязаний на ипподроме. В левой руке у него скипетр, на котором помещены две маленькие фигурки. У одной из них в руках свиток. Именно этому консулу, Ареобинду, император Анастасий пожаловал кодекс его прав, о чем и напоминает фигурка со свитком. На поле же ипподрома в тот момент, когда консул изображен дающим знак к началу состязания, уже показан следующий момент: игры в полном разгаре. Один гимнаст перепрыгивает через палку, другой — упражняется на турнике. Карусель с двумя корзинами, в которых сидят люди, крутит медведь. Актер декламирует, патетически жестикулируя. Как и скульпторы, высекавшие мраморный рельеф с изображением Феодосия, резчик по слоновой кости уже подчиняется некоторым принципам средневекового искусства. Фигура консула гораздо больше по размеру, чем фигуры актеров и зрителей, сидящих за парапетом. Неподвижная поза, фронтальность изображения явно отличают, вернее было бы сказать — отделяют консула от повернутых в сложных поворотах зрителей и гимнастов. При всем том композиция развивается на плоскости снизу вверх, и глубина пространства не выявляется. В ювелирных изделиях

V века, украшенных драгоценными камнями, отразились художественные приемы народов придунайской области. С VI в. большое развитие получили в Византии изделия из эмали, производство которой достигло наивысшего подъема позже.

Расцвета Византия достигает в эпоху правления императора Юстиниана (527 – 565 гг.). Важнейшим центром художественной культуры в этот период становится Константинополь – столица государства. Определяющую роль играет церковь и императорский двор. Византийский император – земной наместник Бога, поэтому ему надлежало воздавать почти божественные почести. Византийцы любили роскошь как элементу престижа, стремление к великолепию, пышности, широко использовали драгоценные материалы. Огромную роль в формировании и развитии византийского искусства сыграло иконоборчество, косвенным результатом которого стало бурное развитие орнаментальной структуры декора. В византийском искусстве есть черты сходства с мусульманским. Это декоративизм, тяготение к линейности. Господствующее ощущение покоя и величия в византийском искусстве обусловлено его естественной консервативностью и статичностью. Влияние византийского искусства на западноевропейское осуществлялось разнообразными путями: через византийские города на территории Италии, посольские дары, через трофеи, добытые в результате крестовых походов. Но особую роль играла деятельность православного духовенства, направленная на распространение византийской культуры и созданию «византийского» стиля в славянских странах. Византийских ювелирных украшений сохранилось относительно немного, в основном это серьги, перстни, браслеты, ожерелья. В их декоре часто использовали драгоценные камни и жемчуг, эмали и чернь. Россыпи цветных камней и золото, играющее объединительную роль, представляют своеобразный документ, свидетельствующий о необычайной роскоши этой культуры. В ювелирном искусстве использовалось даже больше камней и жемчуга, чем в Ранний Римский период. Это видно уже на примере медальонов, где в орнаменте доминирует мотив сочетания двух крестов – прямого и диагонального, оттененный различиями в колорите камней; светлые и темные (жемчуг, рубины, изумруды). На смену недавно еще такой популярной филигрании около 300 года приходит новая техника – резьба «в оброн», с изъятием фона. Гравированный орнамент из геометрически стилизованных мотивов виноградных лоз становится более рельефным и сочным, с множеством светотеневых и цветовых эффектов.

Около 600 года начинают преобладать композиции с разбегающимися кругами, где мотив креста как бы растворяется в воздухе. Среди культовых ювелирных изделий главную роль играют золотые овальные медальоны – энколпионы, служившие для хранения реликвий, для обозрения которых в корпусе делалось специальное «оконце». Такие реликварии с изображением Богоматери или Иисуса Христа носили епископы. Наибольшую славу византийским златокузнецам и ювелирам принесли эмали. Отсюда они проникли в Европу, как западную, так и восточную. К числу шедевров византийской эмали относится вотивная корона с изображением императора Василия I среди апостолов, датированная началом X века и пластины книжных окладов из библиотеки Св. Марка в Венеции и Сиенской библиотеки. Встречаются византийские эмали двух типов – либо как отдельные мотивы на золотом фоне, либо они покрывают всю поверхность изделия. Предпочтение отдавалось композиционным решениям с богатым золотым фоном. Византийцы высоко ценили этот металл, так как считали, что им покрыто небо. Период IX-X веков в истории прикладного искусства Византии ознаменован дальнейшим совершенствованием техники эмали, которая прославила византийских художников на весь мир. Эмаль впервые появилась в Византии еще в VI веке, придя сюда с Востока. В рассматриваемое время византийские ювелиры достигли небывалого искусства, овладев многими техническими приемами и, секрет которых был перенят на Западе, в самой же Византии вскоре потерял. Западные художники стали увлекаться более простой и дешевой техникой выемчатой эмали, а произведения византийских мастеров XIV-XV веков уже не поражали такими яркими и прозрачными красками. Стекловидная жидкая масса, окрашенная окисью металлов в разные цвета, заливает участки между тонкими золотыми перегородками, напаянными на золотую основу. Эти золотые перегородки, появляющиеся в виде нитей на поверхности, рисуют фигуры, складки их одежды, черты лиц. Обожженная эмаль затвердевает, и в результате особых условий и температуры печи ее тонкий слой получает прозрачность и блеск. Эмаль становится похожей на драгоценные камни. Ее яркие, насыщенные краски отличаются чистотой и благородством тона.

Великолепным памятником работы византийских эмалиеров, который поражал европейцев, является знаменитый Лимбургский реликварий Истинного Креста, созданный по заказу императора Никифора Фоки между 950 – 965 годами. В собор Лимбурга он был привезен крестоносцами, разграбившими в 1204 году Константинополь. Это простой по композиции деревянный складень, внутри которого оставлено место для частиц «святого» креста. Складень покрыт чеканным серебром, а крышка украшена эмалями на золоте. В девяти клеймах на лицевой стороне изображены: Христос на троне в центре, Мария и Иоанн с ангелами по сторонам от него, в верхнем и нижнем ярусе Апостолы. На обороте реликвария чеканкой по серебру выполнен «процветший» крест с двумя листьями аканфа, поднимающимися от подножия, – символ христианской веры, дающей силу и жизнь всем существам на земле. Сочетание драгоценных цветных камней и ярких эмалей на золотом фоне, создает эффект парения в пространстве. Это произведение представляет очередную ступень эволюции божественного образа в течение первого тысячелетия; от аполлоноподобного юного Доброго Пастыря до Бога Вседержителя, чья власть абсолютна, ибо не завоевана, а извечна. Яркие краски эмалей, изысканные гравированные узоры на оборотной стороне, благородство рисунка выделяют Лимбургский реликварий среди других ювелирных произведений византийских мастеров. Это произведение ювелирного искусства выполнено в столичных императорских придворных мастерских. Здесь же, по видимому, была сделана между 1042 и 1050 годами и украшенная перегородчатыми эмалями корона Константина IX Мономаха, подаренная им венгерскому королю Андрашу. Фигура императора изображена в свободной позе, согласно классическим законам контрапоста, между двумя сестрами-соправительницами Зоей и Феодорой. Замыкают композицию по сторонам фигуры танцовщиц, славящих императора.

Высочайшим достижением византийского искусства X—XII веков справедливо считаются перегородчатые эмали на золоте. В средние века им почти не было равных. Кубки и блюда, парадные кресты и реликварии, короны императоров, иконы, украшения высшего духовенства, созданные византийскими эмалиерами, вызывали зависть и восхищение правителей соседних стран. Эмаль, подобно мозаике, имела особую ценность в глазах византийцев не только благодаря золоту. Смальта и эмаль, прежде чем стать материалом и изображением, должны были пройти очистительное действие огня. Ярким образцом византийского ювелирного искусства XI в. был пышный трон Василия I. В сложной и богатой технике драгоценной перегородчатой эмали византийские мастера проявляли виртуозную тонкость. На золотую пластинку напаивали поставленные на ребро тонкие золотые полоски, которыми обозначались контуры изображения, а промежутки между ними заполнялись эмалью. Переливающаяся чистыми цветами эмалевых красок фигура какого-либо святого казалась покрытой тонким узором золотых нитей.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о декоративно-прикладном искусстве Византии
2. Расскажите о резьбе по слоновой кости
3. Расскажите о ювелирных изделиях V века
4. Расскажите о ювелирных изделиях VI века
5. Расскажите о церковной утвари в эпоху правления императора Юстиниана
6. Расскажите о церковной утвари VII века
7. Расскажите о перегородчатых эмалях на золоте X—XII веков

Символизм в изобразительном искусстве Древней Руси. Символика иконописи Древней Руси. В истоках русской культуры, и литературы – в частности, лежит православие. Древнерусские художественные произведения часто напрямую использовали религиозные сюжеты – как в живописи (иконописи), так и в литературе.

Христианская православная символика, запечатленная на иконах работы древних мастеров, отразится и в русской культуре последующих веков, вплоть до наших дней.

Можете ли вы сказать, что понимаете смысл православной иконы? В большинстве случаев, к великому сожалению, ответ будет отрицательным. А ведь в иконе все наполнено смыслом, каждая деталь имеет свое значение. При этом многие понятия обозначаются символами. Важное значение имеет сочетание цветов и оттенков и многое другое. В Православной Церкви существует великое множество икон. Мы расскажем о некоторых из них.

Иконы Пресвятой Троицы:

Ветхозаветная Троица. На некоторых иконах Святая Троица изображена в виде трех ангелов. Такое изображение основано на библейском повествовании о том, как Бог явился к праотцу Аврааму в виде трех странников.

Авраам любил принимать странников. Поклонившись им до земли, он позвал их к себе - отдохнуть и подкрепиться пищей. Один из странников сказал Аврааму, что через год его жена Сарра родит сына. Аврааму в то время было 99 лет, а Сарре - 89 лет. Сарра, стоявшая сзади них, у входа в шатер, не поверила и рассмеялась про себя. Но странник, который предсказал рождение сына, обличил ее неверие, сказав: "Есть ли что трудное для Господа?". И тогда праведный Авраам понял, что под видом трех странников его посетил Сам Бог.

Святая Троица изображается в виде трех ангелов, сидящих под деревом. На столе перед ними - угощение, предложенное Авраамом, который стоит рядом. Сарра находится либо тут же, вместе с Авраамом, предстоя перед Святой Троицей, либо в шатре.

На иконе же, написанной Андреем Рублевым, изображены только три ангела.

Новозаветная Троица. Встречаются и другие иконы Святой Троицы, на которых Бог Отец изображен в виде Старца. В нимбе над Его головой те же буквы, которые пишутся в нимбе Спасителя, означающие, как говорилось выше, "Суций", но сам нимб может быть не круглым, а треугольным.

Иисус Христос восседает рядом с Богом Отцом. В правой руке Спаситель держит раскрытое Евангелие, в левой - орудие нашего Спасения - Крест. Бог Дух Святой изображен в виде голубя, парящего над Ними. Бог Святой Дух изображается в виде голубя, потому что Он явил Себя при Крещении Спасителя.

Отечество.

Существуют и иконы Святой Троицы, где у Бога Отца, изображенного Старцем, на коленях сидит Спас-Эммануил, то есть Спаситель, изображенный во младенческом или отроческом возрасте. Над ними, как и на иконе "Новозаветной Троицы", - Святой Дух в виде голубя. Такое изображение называется "Отечество".

Это и предыдущее изображения Святой Троицы, строго говоря, неканонические, хотя встречаются нередко.

Иконы Спасителя:

Спас Нерукотворный. Как известно, первой иконой был Нерукотворный образ Спасителя, чудесно запечатленный на полотенце (убрусе), которым Господь утер Свое лицо. Сам святой убрус не сохранился до нашего времени, но иконы Нерукотворного образа, или иначе "Спас Нерукотворный" встречаются очень часто. На иконе "Спас Нерукотворный" изображен только Божественный лик Спасителя, причем это изображение может быть различным. Лик Господа либо просто вписан в нимб, либо изображается на убрусе, а иногда убрус держат Ангелы.

Существует празднование в честь Нерукотворного образа Спасителя, которое совершается 29 августа (16) по старому стилю.

Спас Вседержитель. Другой наиболее распространенный образ Спасителя - это "Спас Вседержитель". По многовековой традиции образ Спаса Вседержителя помещался в куполе церкви. Позже этот образ стали писать на иконах. Икона Спаса Вседержителя - это поясное изображение Господа Иисуса Христа. Правой рукой Он благословляет, а левой держит открытое, как правило, Евангелие, в котором написан евангельский текст. Чаще всего это следующие слова: "Приидите ко Мне, вси труждающиеся и обремененнии, и Аз упокою вы", или "Аз есмь свет миру; ходяй по Мне не имать ходити во тме, но имать свет животный".

Спас на престоле. На иконе "Спас на престоле" Господь Иисус Христос изображается так же, как и "Спас Вседержитель", только в полный рост и сидящим на престоле. И если на иконе "Спас Вседержитель" Господь - Творец и Создатель всего сущего, всемогущий Владыка мира, то на иконе "Спас на престоле" Он уже его Судия. В Евангелии от Матфея Господь, обращаясь к апостолам, говорит: "Егда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своея, сядете и вы на двенадцать престолов, судяще обеманадесяте коленом Израилевом".

Спас в силах. Кроме обычного изображения Спасителя на престоле, существует иконописный тип, именуемый "Спас в силах". На этих иконах Спасителя, сидящего на престоле, окружают "силы" - символические знаки в виде трех ромбов, вписанных один в другой, указывающие на полноту Его

Божественной власти над всем миром - вещественным и духовным. Если присмотреться внимательнее, то можно разглядеть в "силах", окружающих Спасителя, лики ангелов.

Иконы "Спас на престоле" и "Спас в силах" обычно помещаются над Царскими Вратами, в центре деисусного ряда (деисус, в переводе с греческого означает - молитва). Справа от Спасителя в этом ряду расположен образ Богородицы, а слева - Иоанна Предтечи, а также пророков и апостолов, в молитве простирающих руки к Господу.

Спас Эммануил.

Иногда Спаситель изображается в отроческом возрасте. Такое изображение называют "Спас Эммануил". Образ "Спаса Эммануила" обычно помещается в куполе храма.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о символике иконописи Древней Руси
2. Расскажите о символике Иконы Пресвятой Троицы
3. Расскажите о символике Ветхозаветной Троицы
4. Расскажите о символике Новозаветной Троицы
5. Расскажите о символике Иконы Спасителя
6. Расскажите о символике Спаса Вседержителя
7. Расскажите о символике Спаса на престоле

Раннее Средневековье. Через "темные века" к империи Карла Великого.

Европейское искусство эпохи раннего средневековья. Искусство в "Темные века" (6-8 вв.)

Когда пал Древний Рим и территория западноримской империи оказалась под властью германцев, вторгшихся в период Великого Переселения народов, население Европы представляло собой конгломерат народов, среди которых были и древние обитатели, и новые пришельцы. Границы новых государств были неустойчивы, сами они – недолговечны. Волны миграций сотрясали Европу вплоть до 10-11 столетий. На первых порах возникшие на землях бывшей римской империи королевства (остготов в Италии, вестготов – в Испании, вандалов – в северной Африке, франков – в Галлии) были связаны со средиземноморской культурой и находились в сфере влияния Византии – наследницы Рима. Главенство Византии признавал и Одоакр, отославший в Константинополь регалии западных императоров, и Теодорих, и другие. Но владычество Византии над германцами было номинальным, несмотря на все её попытки восстановить былые границы единой Римской империи.

Из возникших на развалинах Рима королевств наиболее жизнеспособным оказалось государство франков. Крещение Хлодвиг дал им поддержку папства, а важнейшим явлением в жизни Европы после падения Рима было распространение монашества. Возникло оно в 4 в. на востоке, в Египте, где появились пустыnnики, бежавшие от соблазнов мирской жизни. Самые известные из них – Павел Фивейский, Антоний Великий, Пахомий Великий, который создал первый монастырский устав. Уже в 4 же в. монашество проникло в Европу. Полагают, что первый монастырь был основан около 370 г. в Лигюже близ Пуатье "апостолом Галлии" Мартином Турским. Он же основал знаменитый монастырь Мармутье. Особенно же широко монашество распространилось в Европе с 6 в., когда Бенедикт Нурсийский создал для монастыря Монтекассино в Италии новый устав, названный бенедиктинским. Этот устав в течение долгого времени был наиболее распространенным в европейских монастырях. В конце 6 – начале 7 вв. на континенте активную миссионерскую деятельность развивают ирландцы, основавшие ряд монастырей по ирландскому уставу (Св. Колумбан).

Жившая замкнуто и уединенно монашеская община создавалась чаще всего на месте захоронения какого-либо святого – мученика или миссионера. Культ святых получает чрезвычайно широкое распространение. С ним связано и почитание реликвий, также хранившихся в монастырях. В монастырях создавали и переписывали книги, готовили священнослужителей, собирали библиотеки. Со временем они стали главными очагами интеллектуальной жизни средневековой Европы.

Художественная культура этого времени единством стиля не обладает. В ней соседствуют элементы разнородных традиций: выросшего на античной основе раннехристианского искусства и искусства варварских народов. Великие вторжения, прошедшие через латинский запад, вызвали глубокие перемены в области эстетики, сказавшиеся на развитии всего искусства Средних Веков. Германские народы принесли свое пристрастие к орнаментике и ярким цветам. Главным видом их

художественного творчества были изделия из золота и других металлов с вставками из цветной эмали или драгоценных камней. Это фибулы, броши, пряжки, перстни, серьги, ожерелья (сравни, киевские эмали).

Они служили не только украшениями, но и определяли социальное положение владельцев. А древняя вера в магические свойства золота и камней придавала им характер талисманов.

Изделия этого круга принято объединять понятием "полихромный стиль". В период раннего Средневековья они получили широкое распространение, особенно в южной Европе. Эта техника использовалась и церковью для украшения литургических предметов – чаш, крестов, переносных алтарей, реликвариев, окладов богослужебных книг. Церковь усматривала в сиянии золота и мерцании камней отблеск божественного света, позднее такое же понимание мы находим в произведениях готического стиля.

Варвары принесли не только страсть к многоцветью, но и элементы древнего "звериного стиля", преобладавшего в северных районах континента и на Британских островах. Здесь изделия из дерева, металла, а потом и рукописи украшались сложными орнаментами из плетений (варварская плетенка), в которые вкраплены стилизованные фигуры зверей, птиц и чудовищ.

Элементы раннехристианской традиции более всего сохранились в архитектуре. Правда, от нее мало что осталось. Обычно приходские и монастырские храмы имели форму базилики. Если церковь ставили над захоронением святого, под ее алтарной частью сооружали подземную капеллу – крипту (греч. тайник, укрытие). Стены расписывали фресками. Скульптура большого распространения не имела, лишь немного рельефов, мало связанных с античной традицией, согласно библейской заповеди "Не сотвори себе кумира!". Самое полное представление об искусстве этого периода дают иллюминированные рукописи.

Противостояние разных направлений в искусстве ярче всего проявилось в Италии, находившейся в 6 – 8 вв. то под властью остготов, то византийцев, то лангобардов. Во время Теодориха "полихромный стиль" определял характер изделий из металла. Найденный в Чезене, недалеко от Неаполя, клад с остготскими украшениями 5 – 6 вв. дает о них представление. Фибула в виде орла – мотив, очень характерный для германцев (Нюрнберг, Германский Национальный музей) – сделана из золота со вставками эмали и драгоценных камней.

В германских сказаниях огромную роль играют поиски кладов, охраняемых гномами и чудовищами, обладание кладом сулило приобщение к некой таинственной силе, но могло оказаться и роковым (клад Нибелунгов). Увлечение драгоценными камнями имело в средние века мистический оттенок. Полагали, что всякий камень имеет свою тайную силу. Одновременно драгоценности были у германцев знаком доблести и заслуг и воплощением успеха и везения. Все германцы, а особенно – скандинавы, закапывали клады не столько затем, чтобы уберечь сокровища во время военных нападений, сколько потому, что видели в драгоценных металлах залог счастья, военной удачи, полагая также, что зарытые в землю сокровища будут сопровождать убитого в бою воина в Вальгаллу. Именно поэтому в германском эпосе столько рассказов о кладах и беспощадной борьбе за обладание ими.

Но в архитектуре и живописи господствовали раннехристианские и византийские традиции. Теодорих, долго живший в Константинополе, а также посетивший Рим, архитектура которого произвела на него большое впечатление, покровительствовал римской культуре. Стремясь придать своей резиденции в Равенне блеск королевской традиции, он приглашал к своему двору ученых и уделял большое внимание градостроительству. В течение многих лет королевскую канцелярию возглавлял один из образованнейших людей того времени, писатель и дипломат Кассиодор, а "магистром всех служб" при дворе был знаменитый философ Боэций, автор трактата "Утешение философией", написанного им в заточении перед казнью, к которой его приговорили по доносу об участии в заговоре. Теодорих построил в Равенне дворцовый комплекс, мавзолей и несколько церквей. От дворцового комплекса сохранилась только церковь, первоначально посвященная Христу, но теперь известная как Сант Аполлинаре Нуово. Когда Карл Великий строил капеллу при своей резиденции в Ахене, он приказал доставить для ее украшения колонны из равеннского дворца Теодориха. Мавзолей Теодориха не имеет аналогов ни по плану, ни по материалам и приемам. Это монументальная усыпальница из каменных квадров, а купол ее – цельная каменная глыба,

выдолбленная в форме полусферы и весящая около 470 тонн. Она уникальна. Церкви эпохи Теодориха были украшены мозаиками.

Через 15 лет после падения державы остготов в Италию вторглись лангобарды, их вторжение сопровождалось насилием и жестокостью. Последние десятилетия 6 в. были для Италии временем лангобардо-византийских войн. Подобно остготам, они питали пристрастие к изделиям из драгоценных металлов с цветными вставками. Наиболее известны золотая диадема королевы Теоделинды, украшенная эмалью, рубинами, сапфирами и изумрудами, и оклад её же Евангелия, украшенный изумрудами и сапфирами. От построек лангобардов почти ничего не осталось. Книжная миниатюра этой эпохи следует классической традиции.

Испания того времени находится под властью вестготов. Наиболее выдающимся деятелем той поры был архиепископ Севильи Исидор, чьи сочинения пользовались в Европе широчайшей известностью, особенно "Этимологии" - огромная энциклопедия в 20 книгах.

Исидор так описывает Испанию той поры: "О священная Испания, вечно счастливая мать вождей и народов, прекраснее ты всех земель от запада до самых индусов. Ты теперь по праву царица всех провинций, излучающая свет не только к западу, но и к востоку. Ты – честь и краса мира, славнейший край земли, в котором изобильно процветает, к великой радости, славное готское племя" (пролог к книге "Из истории о царях готов, вандалов и свевов").

О богатстве и процветании Испании свидетельствуют клады 7 в. Самые драгоценные изделия были найдены недалеко от Толедо, столицы вестготского королевства. Клад этот состоит из сокровищ церкви и королей, спрятанных, вероятно, в период вторжения арабов. Это тоже изделия "полихромного стиля", отличающиеся особым обилием драгоценностей: диадемы, вотивные короны, кресты. Большинство изделий относится ко времени короля Рецезвинта (7 в.), одного из самых могущественных вестготских правителей. На одной из вотивных (дарственных) корон есть надпись: "Дар короля Рецезвинта". Кроме этих ценностей в Испании были найдены и более скромные бронзовые брошки, пряжки и фибулы с эмалью. Число вестготских зданий в Испании невелико, но они свидетельствуют о высоком уровне строительной техники.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об искусстве в "Темные века" (6-8 вв.)
2. Расскажите о художественной культуре в "Темные века"
3. Расскажите о "полихромном стиле"
4. Расскажите о "зверином стиле"
5. Расскажите о "полихромном стиле" во время Теодориха
6. Расскажите об архитектуре и живописи в период Теодориха

4 семестр

Подготовка к практическим(семинарским)занятиям. Темы: Замковое зодчество Ирландии XIII-XV вв. Цивилизация Возрождения. Образ испанского правителя в искусстве XVI-XVII веков. О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI-XVII вв. Маринистика в изобразительном искусстве морских держав XVI I века. Предпосылки становления национального пейзажа во французском искусстве XVII-XVIII веков.

Замковое зодчество Ирландии XIII-XV вв. История появления замков в Ирландии. Древнейшие ирландские замки возводились кельтами, норманнами и даже викингами, в разные эпохи они выглядели по-разному и предназначались для разных нужд. Строительство первых замков на Изумрудном острове датируется началом 12 века, вскоре после вторжения в Англию армии Вильгельма Завоевателя, и почти сразу же замковое строительство в Ирландии стало массовым. В те годы замки использовались в основном в оборонительных и политических целях: помимо военных задач здесь созывались военные собрания, обсуждались различные планы и принимались решения.

Первоначально для строительства замков применялись только бревна и земля, поэтому характерные для этого времени постройки представляли собой круглую главную бревенчатую башню, воздвигнутую в центре вала, который со всех сторон был окружен глубоким рвом. На рубеже 13—14 веков замки научились строить из камня, и это был значительный технический прорыв.

Примитивные конструкции остались в прошлом, на смену им пришли квадратные постройки с мощными стенами и высокими башнями, в таких условиях жители чувствовали себя в полной

безопасности. Крепости стали возводить ближе к водоёмам, чтобы держать под контролем речные пути. Характерным образцом замков той эпохи служит замок Трим, состоящий из главной башни, внутреннего двора и массивной фортификационной стены с угловыми башнями. Достойным примером замкового строительства рубежа 15—17 веков стал замок Бунратти, расположенный в графстве Клэр, сегодня замку присвоен статус национального достояния Ирландии.

Замок Кэйр расположен на острове посередине реки Шур в графстве Триппеари. Благодаря мудрой политике своих владельцев — «всегда сдаваться без боя» — этот построенный в 12 в. замок прекрасно сохранился.

Первым оборонительным сооружением на месте нынешнего замка был земляной форт, который служил резиденцией вождя местного клана. В 1142 г. на этом месте была возведена каменная крепость. В 1375 г., король Эдуард III предоставил замок во владение Джеймсу Батлеру, присвоив ему титул барона Кэйра в качестве награды за его лояльность по отношению к короне. В начале 15 в. Джеймс Батлер начал строительные работы по расширению и укреплению замка.

Во время войн Ирландской Конфедерации замок дважды захватывался английскими войсками. Между 1840 и 1846 гг. в замке проводились реставрационные работы. Однако финансовые проблемы, постигшие семью Батлер, вынудили ее объявить себя банкротом и продать замок и прилегающие земли.

В 1961 г., после смерти последнего лорда Кэйра, замок перешел под опеку государства. В 1964 г. в замке были произведены масштабные реставрационные работы и присвоен статус Национального памятника.

Свое имя замок получил в честь малоизвестного святого. Предполагают, что оно произошло от гаэльского имени. По другой версии, Cathair Du'n Iascaig с ирландского переводится как «каменный форт рыбы».

Замок состоит из трех основных частей, которые отражают различные фазы его развития. Самую высокую часть острова занимает старый замок 13 в. Высокие башни по углам охватывают внутренний двор замка, а поистине огромные ворота когда-то выходили на южную часть острова, в то время еще не укрепленную.

Северо-западный угол занимает трехэтажный донжон, который, видимо, был самым первым укреплением на острове. В донжоне предусмотрены туалеты и частные комнаты для лорда. Из донжона по спиральным лестницам можно попасть в любопытную соседнюю круглую башню, которая защищала замок от прорыва вод Шура.

Перед воротами замка была установлена опускающаяся решетка, которая сохранилась до сих пор. В День Св. Патрика вокруг замка включается подсветка зеленого цвета.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об истории появления замков в Ирландии
2. Кем возводились древнейшие ирландские замки?
3. Расскажите о строительстве замков на рубеже 13—14 веков
4. Расскажите о Замке Кэйр в Ирландии

Цивилизация Возрождения. Расцвет художественной культуры и искусства. Эпоха Возрождения вызвала глубокие изменения во всех областях культуры — философии, науке и искусстве. Одно из них состоит в том, что философия становится все более независимой от религии, перестает быть «служанкой богословия», хотя до полной независимости ей еще далеко. Как и в других областях культуры, в философии возрождаются учения античных мыслителей — в первую очередь Платона и Аристотеля. Марсилио Фичино основал Платоновскую академию во Флоренции, перевел труды великого грека на латинский язык. Идеи Аристотеля вернулись в Европу еще раньше, до эпохи Возрождения. Во время Ренессанса, по словам Лютера, именно он, а не Христос, «правит в европейских университетах».

Вместе с античными учениями широкое распространение получает натурфилософия, или философия природы. Ее проповедуют такие философы, как Б. Телезио, Т. Кампанелла, Д. Бруно. В их трудах развиваются мысли о том, что философия должна изучать не сверхприродного Бога, а саму природу, что природа подчиняется своим, внутренним законам, что основу познания составляют опыт и наблюдение, а не божественное откровение, что человек является частью природы.

Распространению натурфилософских взглядов способствовали научные открытия. Главным из них стала гелиоцентрическая теория Н. Коперника, которая произвела настоящий переворот в представлениях о мире.

Следует, однако, заметить, что научно-философские взгляды того времени все еще испытывают заметное влияние со стороны религии и теологии. Такого рода воззрения часто принимают форму пантеизма, в котором существование Бога не отрицается, но Он растворяется в природе, отождествляется с ней. К этому надо добавить также влияние так называемых оккультных наук — астрологии, алхимии, мистики, магии и т.д. Все это имеет место даже у такого философа, как Д. Бруно.

Самые значительные изменения эпоха Возрождения вызвала в художественной культуре, искусстве. Именно в этой области разрыв со Средневековьем оказался наиболее глубоким и радикальным.

В Средние века искусство во многом имело прикладной характер, оно было вплетено в саму жизнь и должно было украшать ее. В эпоху Возрождения искусство впервые приобретает самоценность, оно становится самостоятельной областью прекрасного. Вместе с этим у воспринимающего зрителя впервые формируется чисто художественное, эстетическое чувство, впервые пробуждается любовь к искусству ради него самого, а не ради назначения, которому оно служит.

Никогда еще искусство не пользовалось таким высоким почетом и уважением. Даже в античной Греции труд художника по своей общественной значимости заметно уступал деятельности политика и гражданина. Еще более скромное место занимал художник в Древнем Риме.

Теперь место и роль художника в обществе неизмеримо возрастают. Он впервые рассматривается как самостоятельный и уважаемый профессионал, ученый и мыслитель, неповторимая индивидуальность. В эпоху Возрождения искусство воспринимается как одно из самых мощных средств познания и в этом качестве уравнивается с наукой. Леонардо да Винчи рассматривает науку и искусство как два совершенно равноправных способа изучения природы. Он пишет: «Живопись — наука и законная дочь природы».

Еще более высоко ценится искусство как творчество. По своим творческим возможностям художник Возрождения приравнивается к Богу-творцу. Отсюда понятно, почему Рафаэль получил к своему имени прибавление «Божественный». По тем же мотивам «Комедия» Данте была также названа «Божественной».

В самом искусстве происходят глубокие изменения. Оно совершает решительный поворот от средневекового символа и знака к реалистическому образу и достоверному изображению. Новыми становятся средства художественной выразительности. Их основу теперь составляют линейная и воздушная перспектива, трехмерность объема, учение о пропорциях. Искусство во всем стремится быть верным действительности, добиваться объективности, достоверности и жизненности.

Эпоха Возрождения была прежде всего итальянской. Поэтому неудивительно, что именно в Италии искусство в этот период достигло наивысшего подъема и расцвета. Именно здесь насчитываются десятки имен титанов, гениев, великих и просто талантливых художников. В других странах также имеются великие имена, однако Италия вне конкуренции.

В итальянском Возрождении обычно выделяют несколько этапов:

Проторенессанс: вторая половина XIII в. — XIV в.

Раннее Возрождение: почти весь XV в.

Высокое Возрождение: конец XV в. — первая треть XVI в.

Позднее Возрождение: последние две трети XVI в.

Главными фигурами Проторенессанса являются поэт Данте Алигьери (1265-1321) и живописец Джотто (1266/67-1337 гг.).

Судьба преподнесла Данте много испытаний. За участие в политической борьбе его преследовали, он скитался, умер на чужбине, в Равенне. Его вклад в культуру выходит за рамки поэзии. Он писал не только любовную лирику, но и философские и политические трактаты. Данте является создателем итальянского литературного языка. Иногда его называют последним поэтом Средневековья и первым поэтом Нового времени. Эти два начала — старое и новое — действительно тесно переплетаются в его творчестве.

К числу выдающихся итальянских поэтов относится также Франческо Петрарка. В мировой культуре он известен прежде всего своими сонетами. В то же время он был широкомасштабным мыслителем, философом и историком. Его по праву считают основателем всей ренессансной культуры.

Творчество Петрарки также отчасти находится в рамках средневековой куртуазной лирики. Как и у Данте, у него была возлюбленная по имени Лаура, которой он посвятил свою «Книгу песен». Вместе с тем Петрарка более решительно порывает связи со средневековой культурой. В его произведениях выражаемые чувства — любовь, боль, отчаяние, тоска — предстают гораздо более острыми и обнаженными. В них сильнее звучит личностное начало.

Еще одним ярким представителем литературы стал Джованни Боккаччо (1313-1375). автор всемирно известного «Декамерона». Принцип построения своего сборника новелл и сюжетную канву Боккаччо заимствует из Средневековья. Все же остальное пропитано духом Ренессанса.

Джотто ди Бондоне является самым ярким представителем итальянского Проторенессанса в изобразительном искусстве. Основным его жанром были фресковые росписи. Все они написаны на библейские и мифологические сюжеты, изображают сцены из жизни Святого семейства, евангелистов, святых. Однако в трактовке этих сюжетов явно преобладает ренессансное начало. В своем творчестве Джотто отказывается от средневековой условности и обращается к реализму и правдоподобию. Именно за ним признается заслуга возрождения живописи как художественной самоценности.

В его произведениях вполне реалистически изображается природный ландшафт, на котором отчетливо видны деревья, скалы, храмы. Все участвующие персонажи, включая самих святых, предстают как живые люди, наделенные физической плотью, человеческими чувствами и страстями. Их одежды обрисовывают естественные формы их тела. Произведениям Джотто присущи яркий колорит и живописность, тонкая пластичность.

Главным творением Джотто является роспись Капеллы дель Арена в Падуе, повествующей о событиях из жизни Святого семейства. Наиболее сильное впечатление производит стенной цикл, включающий сцены «Бегство в Египет», «Поцелуй Иуды», «Оплакивание Христа».

Все изображенные в росписях персонажи выглядят естественными и достоверными. Положение их тел, жестикуляция, эмоциональное состояние, взгляды, лица — все это показано с редкой психологической убедительностью. При этом поведение каждого строго соответствует отведенной ему роли. Каждая сцена отличается неповторимой атмосферой.

Так, в сцене «Бегство в Египет» преобладает сдержанный и в целом спокойный эмоциональный тон. «Поцелуй Иуды» наполнен бурным динамизмом, резкими и решительными действиями персонажей, которые буквально сцепились друг с другом. И только два главных участника — Иуда и Христос — застыли без движения и ведут поединок взглядами.

Сцена «Оплакивание Христа» отмечена особым драматизмом. Она переполнена трагическим отчаянием, невыносимой болью и страданием, безутешным горем и скорбью.

Раннее Возрождение окончательно утвердило новые эстетические и художественные принципы искусства. При этом библейские сюжеты по-прежнему остаются весьма популярными. Однако их трактовка становится совершенно иной, в ней уже мало что остается от Средневековья.

Родиной Раннего Возрождения стала Флоренция, а «отцами Возрождения» считаются архитектор Филиппо Брунеллески (1377-1446), скульптор Донателло (1386-1466). живописец Мазаччо (1401 -1428).

Брунеллески внес огромный вклад в развитие архитектуры. Он заложил основы ренессансного зодчества, открыл новые формы, которые просуществовали целые столетия. Многое он сделал для разработки законов перспективы.

Самой значительной работой Брунеллески стало возведение купола над уже готовой конструкцией собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. Перед ним стояла исключительно сложная задача, поскольку требуемый купол должен был иметь огромные размеры — около 50 м в диаметре. С помощью оригинальной конструкции он с блеском выходит из сложной ситуации. Благодаря найденному решению не только сам купол оказался удивительно легким и как бы парящим над городом, но и все здание собора приобрело стройность и величественность.

Не менее прекрасным произведением Брунеллески стала знаменитая капелла Пацци, возведенная во дворе церкви Санта-Кроче во Флоренции. Она представляет собой небольшое, прямоугольное в плане здание, перекрытое в центре куполом. Внутри оно облицовано белым мрамором. Как и другие сооружения Брунеллески, капелла отличается простотой и ясностью, изяществом и грациозностью.

Творчество Брунеллески примечательно тем, что он выходит за рамки культовых сооружений и создает великолепные постройки светской архитектуры. Прекрасным образцом такой архитектуры является воспитательный дом-приют, построенный в форме буквы «П», с крытой галереей-лоджией.

Флорентийский скульптор Донателло — один из наиболее ярких творцов Раннего Возрождения. Он работал в самых разных жанрах, везде проявляя подлинное новаторство. В своем творчестве Донателло использует античное наследие, опираясь на глубокое изучение натуры, смело обновляя средства художественной выразительности.

Он участвует в разработке теории линейной перспективы, возрождает скульптурный портрет и изображение обнаженного тела, отливает первый бронзовый памятник. Созданные им образы являются воплощением гуманистического идеала гармонически развитой личности. Своим творчеством Донателло оказал большое влияние на последующее развитие европейской скульптуры.

Стремление Донателло к идеализации изображаемого человека ярко проявилось в статуе юного Давида. В этом произведении Давид предстает молодым, прекрасным, полным душевных и физических сил юношей. Красоту его обнаженного тела подчеркивает изящно изогнутый торс. Молодое лицо выражает задумчивость и грусть. За этой статуей последовал целый ряд обнаженных фигур в скульптуре Ренессанса.

Героическое начало сильно и отчетливо звучит в статуе св. Георгия, ставшей одной из вершин творчества Донателло. Здесь ему в полной мере удалось воплотить идею сильной личности. Перед нами высокий, стройный, мужественный, спокойный и уверенный в своих силах воин. В этом произведении мастер творчески развивает лучшие традиции античной скульптуры.

Классической работой Донателло считается бронзовая статуя полководца Гаттамелатты — первый конный памятник в искусстве Ренессанса. Здесь великий скульптор достигает предельного уровня художественного и философского обобщения, что сближает это произведение с античностью.

В то же время Донателло создал портрет конкретной и неповторимой личности. Полководец предстает как настоящий ренессансный герой, мужественный, спокойный, уверенный в себе человек. Статую отличают лаконичность форм, ясная и четкая пластика, естественность позы всадника и коня. Благодаря этому памятник стал настоящим шедевром монументальной скульптуры.

В последний период творчества Донателло создает бронзовую группу «Юдифь и Олоферн». Эта работа наполнена динамикой и драматизмом: Юдифь изображена в тот момент, когда она заносит меч над уже раненым Олоферном, чтобы добить его.

Мазаччо по праву считается одной из главных фигур Раннего Возрождения. Он продолжает и развивает тенденции, идущие от Джотто. Мазаччо прожил всего 27 лет и успел сделать немного. Однако созданные им фрески стали настоящей школой живописи для последующих итальянских художников. По мнению Вазари, современника Высокого Возрождения и авторитетного критика, «ни один мастер так близко не подошел к современным мастерам, как Мазаччо».

Главным творением Мазаччо являются фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции, повествующие об эпизодах из легенд о святом Петре, а также изображающие два библейских сюжета — «Грехопадение» и «Изгнание из Рая».

Хотя фрески рассказывают о чудесах, совершенных св. Петром, в них нет ничего сверхъестественного и мистического. Изображенные Христос, Петр, апостолы и другие участники событий предстают вполне земными людьми. Они наделены индивидуальными чертами и ведут себя совершенно естественно и по-человечески. В частности, в сцене «Крещения» удивительно достоверно показан дрожащий от холода нагой юноша. Свою композицию Мазаччо строит с использованием средств не только линейной, но и воздушной перспективы.

Из всего цикла особого выделения заслуживает фреска «Изгнание из Рая». Она является подлинным шедевром живописи. Фреска предельно лаконична, в ней нет ничего лишнего. На фоне смутного пейзажа четко видны фигуры покинувших ворота Рая Адама и Евы, над которыми парит ангел с мечом. Все внимание сосредоточено на Маме и Еве.

Мазаччо первому в истории живописи удалось так убедительно и достоверно написать обнаженное тело, передать его естественные пропорции, придать ему устойчивость и движение. Столь же убедительно и ярко выражено внутреннее состояние героев. Широко шагающий Адам опустил голову от стыда и закрыл лицо руками. Рыдающая Ева в отчаянии запрокинула голову с открытым ртом. Эта фреска открывает новую эпоху в искусстве.

Сделанное Мазаччо было продолжено такими художниками, как Андреа Мантенья (1431 - 1506) и Сандро Боттичелли (1455-1510). Первый прославился прежде всего своими росписями, среди которых особое место занимают фрески, рассказывающие о последних эпизодах жизни св. Иакова — шествие на казнь и сама казнь. Боттичелли отдавал предпочтение станковой живописи. Самыми знаменитыми его картинами являются «Весна» и «Рождение Венеры».

С конца XV в., когда итальянское искусство достигает наивысшего подъема, начинается Высокое Возрождение. Для Италии этот период оказался исключительно тяжелым. Раздробленная и потому беззащитная, она была буквально опустошена, разграблена и обескровлена вторжениями со стороны Франции, Испании, Германии и Турции. Однако искусство в этот период, как это ни странно, переживает невиданный расцвет. Именно в это время творят такие титаны, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан.

В архитектуре начало Высокого Возрождения связано с творчеством Донато Браманте (1444-1514). Именно он создал стиль, определивший развитие зодчества данного периода.

Одной из его ранних работ стала церковь монастыря Санта-Мария делла Грации в Милане, в трапезной которой Леонардо да Винчи напишет свою знаменитую фреску «Тайная вечеря». Его слава начинается с маленькой часовни, именуемой Темпетто (1502), построенной в Риме и ставшей своеобразным «манифестом» Высокого Возрождения. Часовня имеет форму ротонды, ее отличают простота архитектурных средств, гармония частей и редкая выразительность. Это настоящий маленький шедевр.

Вершиной творчества Браманте является реконструкция Ватикана и преобразование его сооружений в единый ансамбль. Ему также принадлежит разработка проекта собора св. Петра, в который Микеланджело внесет изменения и начнет реализовывать.

В искусстве итальянского Возрождения особое место занимает Венеция. Сложившаяся здесь школа существенно отличалась от школ Флоренции, Рима, Милана или Болоньи. Последние тяготели к устойчивым традициям и преемственности, они не были склонны к радикальному обновлению. Именно на эти школы опирался классицизм XVII в. и неоклассицизм последующих веков.

Будучи портовым городом, Венеция оказалась на перекрестке экономических и торговых путей. Она испытывала влияние Северной Германии, Византии и Востока. Венеция стала местом паломничества многих художников. Здесь дважды был А. Дюрер — в конце XV в. и начале XVI в. Ее посетил Гёте (1790). Вагнер здесь слушал пение гондольеров (1857), под вдохновением которого он написал второй акт «Тристана и Изольды». Пение гондольеров слушал также Ницше, назвав его пением души.

Близость моря навевала текучие и подвижные формы, а не четкие геометрические структуры. Венеция тяготела не столько к разуму с его строгими правилами, сколько к чувствам, из которых рождалась удивительная поэтичность венецианского искусства. В центре внимания этой поэзии были природа — ее зримая и ощущаемая материальность, женщина — волнующая красота ее плоти, музыка — рождающаяся из игры цветов и света и из чарующих звуков одухотворенной природы.

Художники венецианской школы отдавали предпочтение не форме и рисунку, но цвету, игре света и тени. Изображая природу, они стремились передать ее порывы и движение, изменчивость и текучесть. Красоту женского тела они видели не столько в гармонии форм и пропорций, сколько в самой живой и чувствующей плоти.

Им мало было реалистического правдоподобия и достоверности. Они стремились к раскрытию богатств, присущих самой живописи. Именно Венеции принадлежит заслуга открытия чистого живописного начала, или живописности в ее чистом виде. Венецианские художники первыми показали возможность отделения живописности от предметов и формы, возможность решения проблем живописи с помощью одного цвета, чисто живописными средствами, возможность рассматривать живописное как самоцель. По этому пути пойдет вся последующая живопись, покоящаяся на экспрессии и выразительности. По мнению некоторых специалистов, от Тициана

можно перейти к Рубенсу и Рембрандту, затем к Делакруа, а от него к Гогену, Ван Гогу, Сезанну и т.д.

Родоначальником венецианской школы является Джорджоне (1476-1510). В своем творчестве он выступил как настоящий новатор. У него окончательно побеждает светское начало, и вместо библейских сюжетов он предпочитает писать на мифологические и литературные темы. В его творчестве происходит утверждение станковой картины, которая уже ничем не напоминает икону или алтарный образ.

Джорджоне открывает новую эру в живописи, первым начиная писать с натуры. Изображая природу, он впервые смещает акцент на подвижность, изменчивость и текучесть. Прекрасным примером тому является его картина «Гроза». Именно Джорджоне начинает искать тайну живописи в свете и его переходах, в игре света и тени, выступая предшественником Караваджо и караваджизма.

Джорджоне создал разные по жанру и тематике работы — «Сельский концерт» и «Юдифь». Самым знаменитым его произведением стала «Спящая Венера». Эта картина лишена какого-либо сюжета. Она воспеваает красоту и прелесть обнаженного женского тела, представляя «наготу ради самой наготы».

Главой венецианской школы является Тициан (ок. 1489-1576). Его творчество — наряду с творчеством Леонардо, Рафаэля и Микеланджело — является вершиной искусства Ренессанса. Большая часть его долгой жизни приходится на Позднее Возрождение.

В творчестве Тициана искусство Возрождения достигает наивысшего подъема и расцвета. Его произведения сочетают в себе творческий поиск и новаторство Леонардо, красоту и совершенство Рафаэля, духовную глубину, драматизм и трагизм Микеланджело. Им присуща необычайная чувственность, благодаря чему они оказывают мощное воздействие на зрителя. Произведения Тициана удивительно музыкальны и мелодичны.

В работах первого периода Тициан прославляет беспечную радость жизни, наслаждение земными благами. Он воспеваает чувственное начало, пышущую здоровьем человеческую плоть, вечную красоту тела, физическое совершенство человека. Этому посвящены такие его полотна, как «Любовь земная и небесная», «Праздник Венеры», «Вакх и Ариадна», «Даная», «Венера и Адонис».

Чувственное начало преобладает и в картине «Кающаяся Магдалина», хотя она посвящена драматической ситуации. Но и здесь кающаяся грешница имеет чувственную плоть, пленительное, излучающее свет тело, полные и чувственные губы, румяные щеки и золотые волосы. Проникновенным лиризмом наполнено полотно «Мальчик с собаками».

В работах второго периода чувственное начало сохраняется, однако оно дополняется растущим психологизмом и драматизмом. В целом Тициан совершает постепенный переход от физического и чувственного к духовному и драматическому. Происходящие изменения в творчестве Тициана хорошо видны при воплощении тем и сюжетов, к которым великий художник обращался дважды. Характерным примером в этом плане может служить картина «Святой Себастьян». В первом варианте судьба одинокого, брошенного людьми страдальца не кажется слишком печальной. Напротив, изображенный святой наделен жизненными силами и физической красотой. В более позднем варианте картины, находящемся в Эрмитаже, тот же образ приобретает черты трагизма.

Еще более ярким примером могут служить варианты картины «Коронование терновым венцом», посвященной эпизоду из жизни Христа. В первом из них, хранящемся в Лувре. Христос предстает физически красивым и сильным атлетом, способным дать отпор своим насильникам. В Мюнхенском варианте, созданном через двадцать лет, тот же эпизод передан гораздо глубже, сложнее и многозначнее. Христос изображен в белом плаще, у него закрыты глаза, он спокойно переносит избиение и унижение. Теперь главным становится не коронование и избиение, не физическое явление, но психологическое и духовное. Картина наполнена глубоким трагизмом, она выражает торжество духа, духовного благородства над физической силой.

Контрольные вопросы:

1. Кто основал Платоновскую академию во Флоренции?
2. Расскажите о философах Б. Телезио, Т. Кампанелла, Д. Бруно
3. Назовите этапы итальянского Возрождения
4. Расскажите о живописце и архитекторе Джотто ди Бондоне
5. Расскажите о Франческо Петрарке

6. Расскажите о росписи Капеллы дель Арена в Падуге Джотто ди Бондоне
7. Расскажите об архитекторе Филиппо Брунеллески
8. Расскажите о скульпторе Донателло
9. Расскажите о живописце Мазаччо
10. Расскажите о Леонардо да Винчи
11. Расскажите о Микеланджело
12. Расскажите о Тициане
13. Расскажите об архитектуре начала Высокого Возрождения Донато Браманте

Образ испанского правителя в искусстве XVI-XVII веков. Испанский королевский портрет периода расцвета. Испанская живопись XVII века, Живопись испанского Золотого века, эпохи барокко - эпоха наивысшего расцвета испанского изобразительного искусства. Характерные черты живописи данного периода:

- преобладание остроты наблюдения природы над художественным воображением;
- концентрация внимания на человеке, с исключением других пластов восприятия реальности (это вело к слабому развитию пейзажа и своеобразному, внесюжетному развитию бытового жанра).

Изображение человека при этом ограничивалось, по большей части, религиозной тематикой, и единственным светским жанром, который поощрялся, был портрет.

Важным фактором формирования испанского искусства была идеология. В этот период в Испании действовало огромное количество монашеских орденов, имевших большую материальную и духовную власть. Именно они выступали основными заказчиками произведений искусства. Кроме того, в 1-й пол. XVII века было слабо развито ремесло фрески, и замещать её при украшении храмов приходилось станковой живописью.

Школа испанских придворных портретистов: разработка новой концепции королевского портрета

Период становления испанской живописи - это конец 16 - 1-я четверть 17-го века, когда активно развиваются местные школы (Севилья, Валенсия, проч.), а также на испанскую почву проникают и активно адаптируются приемы караваджизма. Существовало несколько живописных школ, такие как:

Школа Филиппа III, исп. La escuela de Felipe III - школа придворных живописцев, сложившаяся во время царствования Филиппа III. Бартоломе Гонзалес, Доминго Каррион, Педро Антонио Видаль, Родриго Вильяндрандо, Фелипе де Лианьо, Херонимо де Кабрера, Фелипе Дириксен.

Кастильский тенебризм исп. El tenebrismo castellano -- течение караваджистского тенебризма, сложившееся в Кастилии.

Мадридская школа 1-й пол. XVII века. Виченцо Кардучо, Фелис Кастело, Франсиско Фернандес, Педро де Обрегон, Эухенио Кахес, Антонио Ланчарес, Диего Поло, Педро Вальпуста, Луис Фернандес, Анжело Нарди, Хуан Баутиста Майно, Антонио Ариас Фернандес, Хуан Монтеро де Рохас.

Валенсийская живопись. Франсиско Рибальта, Хуан де Рибальта, Школа Рибальты, Хусепе Рибера, Херонимо Хасинто Эспиноса, Эстебан Марч, Мигель Марч.

Живопись в Мурсии. Матео Гиларте, Николас де Вильясис, Хуан де Толедо.

Толедский тенебризм исп. El tenebrismo toledano -- течение караваджистского тенебризма, сложившееся в Толедо.

Блас дель Прадо (Blas del Prado), Луис Тристан (Luis Tristán), Антонио Писарро (Antonio Pizarro), Педро де Орренте (Pedro de Orrente), Пабло Понтонс (Pablo Pontons), Хуан Антонио Кончилиос (Juan Antonio Conchillos), Кристоаль Гарсия Сальмерон (Cristybal García Salmeryn).

Севильская школа. Франсиско Пачеко, Алонсо Васкес (Alonso Vázquez), Антонио Моэдано (Antonio Mohedano), Хуан де Роэлас (Juan de Roelas), Хуан де Кастильо (Juan de Castillo),

Пабло Леготе (Pablo Legote), Франсиско Эррера-Старший, Кристоаль Рамирес (Cristybal Ramírez).

Вальядолидская школа. Педро Диас Минайя (Pedro Díaz Minaya), Бартоломе де Карденас (Bartolomé de Cárdenas), Франсиско Мартинес (Francisco Martínez), Сантьяго Моран (Santiago Morán).

Морбн),Диего Валентин Диас (Diego Valentín Díaz),Фелипе Хиль де Мена (Felipe Gil de Mena; 1600-1674),Фелипе-и-Мануэль Хиль де Мена (Felipe y Manuel Gil de Mena),

Диего Диес Ферререс (Diego Díez Ferreres),Томас де Прадо (Tomás de Prado),Агустин Бара (Agustín Bará),Амаро Алонсо (Amargo Alonso),Симон Пети (Simón Peti).

Арагонская живопись. Педро Нуньес (Pedro Nucez),Хусепе Мартинес (Jusepe Martínez),Фрай Антонио Мартинес (fray Antonio Martínez),Франсиско Вера Кабеза де Вака (Francisco Vera Cabeza de Vaca),

Бартоломе Висенте (Bartolomé Vicente),Висенте Вердусан (Vicente Verdusán),Франсиско Хименес (Francisco Jiménez),Хуан Гальван (Juan Galván),Франсиско де Артигас (Francisco de Artigas).

Также Каталанская и балеарская школа, Бодегонес и флорерос, Сурбаран и его школа, Веласкес и мадридская школа, Кордовская школа, Гранадская школа, Севильская школа.

Софонисба Ангиссола (ок. 1532, Кремона - 16 ноября 1625, Палермо) - итальянская

Эль Греко (1541-1614) - испанский художник. По происхождению - грек, уроженец острова Крит. Эль Греко не имел последователей-современников, и его гений был заново открыт почти через 300 лет после его смерти - мастер занял почётное место в ряду важнейших представителей европейского изобразительного искусства.

«Долгое время считалось, что художник родился в деревне Фоделе близ города Кандии, современный Ираклион на Крите, входившем в то время в состав Венецианской республики. Однако, это не совсем так. Доменико Теотокопулос родился в Ираклионе в 1541 году, а в Фоделе он проживал некоторое время со своей семьей. О его родителях нет никаких достоверных сведений, как, впрочем, и о его детстве. Известно, однако, что в юности Эль Греко обучался иконописи (влияние византийского иконописного стиля отмечено во многих его работах), в 1583 году на острове Сирос была найдена икона «Успение Богоматери» с его греческой подписью. В качестве учителя Эль Греко называют известного критского иконописца Михаила Дамаскина».

«В возрасте 26 лет, в 1567 году, он отправился в Венецию, где поступил в обучение в мастерскую Тициана. Некоторое влияние на его живопись также оказали другие великие итальянцы, в частности Бассано, Веронезе, Тинторетто и др». Алпатов М.В. Очерки по истории портрета.

В 1570 году, по пути в Рим, будучи в Парме, Эль Греко познакомился с творчеством Корреджо, в Риме же он познакомился с творчеством Микеланджело. В том же году поступил на службу к кардиналу Фарнезе. Влияние итальянских маньеристов на творчество Эль Греко трудно переоценить, однако он критично подходил к их живописи (в частности, критиковал «Страшный Суд» Микеланджело. «Видимо, это был хороший человек, но писать не умел», - сказал он) и выработал свой оригинальный стиль. К итальянскому периоду его творчества относятся картины «Христос, исцеляющий слепого» (1570), «Благовещение» (1570-1575), «Христос, изгоняющий торговцев» (около 1570).

«В 1576 Эль Греко направился в Испанию на службу королю Филиппу II Испанскому. Через некоторое время художник переехал в Толедо - древнюю столицу Испании, центр испанского просвещения и искусств того времени, где и оставался до конца своей жизни. Именно в Толедо Эль Греко написал свое знаменитое полотно «Погребение графа Оргаса» (1586), принёсшее ему славу и огромное количество заказов, в основном от церкви. Тогда же художник обращает свой взор на портретное искусство, благо заказов на портреты в то время было много». Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства.

Эль Греко отличался независимым нравом, гордостью и собственным оригинальным стилем. Картины он всегда подписывал по-гречески своим греческим именем, а называл себя Доменико Греко, на итальянский манер. Прозвание «Эль Греко» дали ему каталонцы, добавив артикль «эль» к итальянскому прозвищу «Греко». Альтамира-и-Кревеа Р. История Испании.

Эль Греко скончался 7 апреля 1614 и был похоронен в г. Толедо, Испания, в Монастыре Санто Домингос Эль Антигуо.

Диего Веласкес был, начиная с 1611 года, в течение 6 лет учеником Ф.Пачеко. В 1618 году он женится на дочери своего учителя, Хуане. В ранних работах Веласкеса ощутимо творческое влияние его тестя. В 1623-1625 годах Франческо Пачеко - придворный художник испанского короля Филиппа IV в Мадриде. Затем, вернувшись в Севилью, посвящает много времени написанию книги по теории искусства. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета.

В 1649 году в свет выходит теоретическая работа Франсиско Пачеко под названием «Искусство рисования („Arte de la pintura, su antiedad y grandeza“))». В ней, кроме материалов по технике рисунка, наложению красок и иконографии, автор много внимания уделяет творчеству и биографиям испанских живописцев XVII века - в связи с чем получил среди испанских историков искусства прозвище «севильский Вазари». Франсиско Пачеко был одним из основателей испанской натуралистической школы в живописи и сыграл важную роль в переходе испанского искусства от маньеризма к барокко. Каганэ Л.Л. Пантоха де ла Крус и проблема парадного портрета. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусств.

Наиболее известные его работы: Портрет дворянина (1619), Портрет дамы с молодым кабальеро, Портрет Бенито Ариаса Монтано. (см. приложение).

Обращение Веласкеса к приемам передачи психологического состояния личности в последнем изображении Филиппа IV.

Один из величайших представителей испанского золотого века, Диего Родригес де Сильва Веласкес (, 6 июня 1599, Севилья - 6 августа 1660, Мадрид)

Веласкес родился 6 июня 1599 года в Севилье, Испания, в семье крещёных португальских евреев. Учился живописи в родном городе у Франсиско Эрреры Старшего и у Франсиско Пачеко, на дочери которого, Хуане Миранде, он женился в 1618 году. Каптерева Т.П. Веласкес и испанский портрет XVII в. М., -С.67-68.

Ранние полотна севильского периода в основном были созданы в жанре бodega (исп. bodegon - трактир). В основном это были натюрморты, кухонные сцены, трактирные зарисовки. («Завтрак», около 1617-1618; «Старая кухарка», около 1620; «Завтрак двух юношей», «Водонос», около 1621). В похожем стиле написаны и несколько религиозных картин этого же периода - «Поклонение пастырей», «Поклонение волхвов» (1619); «Христос в доме Марфы и Марии» (около 1620). Каптерева Т.П. Веласкес. М., 1961. -С.20.

Прежде всего в них ощущается внимательное изучение молодым Веласкесом караваджистского искусства, многие образцы из которого были доступны в Севилье. А также долгое пребывание в мастерской Пачеко: работа с натуры, тщательность рисунка, точность сходства с моделью.

В мадридский период мастерство художника совершенствуется. Он обращается к редким для испанской живописи античным сюжетам («Триумф Вакха, или Пьяницы», 1628-1629, «Кузница Вулкана», 1630), а также историческим - «Сдача Бреды» (1634). Каптерева Т.П. Испания. История искусства. М., 2003. -С.24.

Портреты, созданные Веласкесом в 1630-1640 годах, принесли ему заслуженную славу мастера этого жанра. Хотя в портретах Веласкеса обычно отсутствуют жесты и движение, они необычайно реалистичны и естественны. Фон подобран так, чтобы максимально оттенять фигуру, цветовая гамма строгая, но оживляется тщательно подобранными сочетаниями цветов. Веласкесу удавалось в портрете передать характер человека, показать противоречивость черт его характера. Каптерева Т.П. Испания. История искусства. М., 2003.-С 26-35.

Наиболее известны портреты дон Хуана Матеоса (1632), генерала Оливареса (1633), конный портрет короля Филиппа III (1635), папы Иннокентия X (1648), а также серия портретов карликов и шутов (Los truhanes).

Портретам позднего периода творчества Веласкеса в большой степени свойственен артистизм и психологическая завершенность (инфанта Мария Тереза, 1651; Филипп IV, 1655-1656; инфанта Маргарита Австрийская, около 1660). Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М., 1997.-С.45-47 Веласкес, несмотря на то, что его первый, телесно реалистический портрет, уже обеспечил ему достаточную репутацию, со временем испытал потребность создать другой тип портрета Филиппа IV. И он создает его -- смягченный государственным мифом образ короля, который мы видим и сейчас на остальных полотнах. Статус придворного художника, запечатлевающего помазанника божьего и по должности выступающего в качестве визуального посредника между правителем и народом, обязывал Веласкеса немного по-другому подходить к теме величия в изображениях короля, так что дело не только в более явной симпатией художника к модели. Первый портрет Филиппа, не вписывающийся в рамки классического образа остался единственным. Он настолько отличается от привычной трактовки, что

его одно время даже считали портретом брата короля, кардинала-инфанта, настолько трудно было поверить, что эта проба пера - тоже Филипп IV.

На изменение в передаче облика монарха повлиял не только срок общения модели и художника, но также и то время, которое Веласкес провел в стенах дворца, украшенных портретами предыдущих правителей.

Между созданием первого портрета и картиной 1628 г., прошло несколько лет, которые, судя по всему, были заполнены умственной работой Веласкеса. Ему, художнику, находившее такое удовольствие в возможностях караваджистского освещения, так самозабвенно выписывавшему телесную и осязательную фактуру бodeгонов, довелось попасть в круг, чьи художественные запросы опирались совершенно на другую систему. Унаследовав должность придворного художника после Вильяндрандо, Бартоломе Гонсалеза, Пантохи де ла Крус и Санчеса Козльо, Диего Веласкес, естественно, не мог игнорировать традиции и каноны придворного портрета. Использование им типовых композиций легко заметно при сравнении его женских портретов с произведениями предшественников.

Те же принципы конструкции костюма используются и моделями Санчеса Козльо, и моделями Веласкеса - интенсивно выделенные горизонталы и вертикали в декорировании платья, жесткая каркасность юбок и корсета, предстояние как манера преподносить себя зрителю - только Веласкес воплощает их на полотнах с темпераментом не живописца Ренессанса, а художника XVII века.

Становится очевидным, что его работа для новых заказчиков заставляет его отказаться от контрастности и осязательности караваджистского света ради высветленности и ровного освещения, употреблявшегося его предшественниками - придворными художниками. Следует поговорить о приеме, который был адаптирован Веласкесом. Яркий направленный свет, высветляющий лицо, был нами уже отмечен как прием, использовавшийся Санчесом Козльо и его последователями. Сравнение первого «Портрета Филиппа IV» со следующими, позволяет наглядно продемонстрировать, что этот прием был взят художником на вооружение. Особенно интересным становится понимание использованием Веласкеса света при рассмотрении серии портретов членов королевской семьи, написанных для охотничьего домика Торе де ла Парада. «Портрет Филиппа IV в охотничьем костюме» 1632 г. при сопоставлении с портретом его брата, кардинала-инфанта, написанным также в охотничьем костюме, делает заметным отличие в написании карнации обоих братьев - помазанника божьего и просто принца. Лик короля излучает мягкий свет. Обычно это не особо бросается в глаза, но при сопоставлении с изображением кардинала, который написан как обычный человек, это становится заметным. Подобным светом у Веласкеса кожные покровы лучатся не часто - Христос, Мария, и, помимо всего прочего, олимпиец Вакх, сидящий среди пастухов.

Неизвестно, имел ли этот прием ровного света, освещающего модель, идеологическое обоснование для испанских придворных живописцев XVI в. Но в случае Веласкеса этот факт следует подозревать, особенно учитывая, что, в отличие от своих предшественников, он писал одеяния модели с естественными полутонами и не использовал такой свет ни для кого, кроме как для короля. Мастера же придворного портрета унифицировали этими приемами всех своих портретируемых.

Непосредственным продолжателем и наследником его должности при дворе оказался его ученик и муж его дочери Франсиски - Хуан Батиста дель Масо. Но он не обладал талантом своего предшественника, и смог воспроизводить лишь некоторые внешние формы. Другой ученик Веласкеса - Хуан де Пареха, мавр, бывший слугой в его мастерской. (Веласкес изобразил этого африканца на одном из лучших своих портретов). Пареха писал портреты и религиозные картины. Испанская Эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение.

После Веласкеса при мадридском дворе короля Карлоса II работали Клаудио Козльо и Хуан Каррено де Миранда. Со сменой правящей династии (Испанские Бурбоны) французское барокко и рококо вытеснило в высших слоях столь прекрасно созданный Веласкесом реализм и натурализм.

Позже к наследию Веласкеса обратились уже романтики и импрессионисты. В честь Веласкеса назван кратер на Меркурии.

Портреты: Портрет графа Оливареса», «Конный портрет короля Филиппа IV» (1635, Прадо, Мадрид), «Портрет Филиппа IV в военном костюме, называемый Ла Фрага» (1644, Нью-Йорк, Галерея Фрик), «Портрет Филиппа IV» (1656, Прадо, Мадрид) (Всего было написано около полутора

десятков портретов короля в течение 37 лет)., «Портрет папы Иннокентия X» (1650, Рим)., «Портрет инфанты Марии Терезы» (1651, собрание Леман, Нью-Йорк).,

«Портрет инфанты Маргариты» (1660, Прадо, Мадрид)., «Менины (Фрейлины)» (1657, Прадо, Мадрид)., «Портрет инфанты Маргариты».

Ла Фрага. Портрет, называемый «Ла Фрага» (см. приложение, считается одним из шедевров Веласкеса, поскольку в нем он соединил свое мастерство живописца с глубоким психологическим видением, передав душевную печаль своей модели. Художник уже овладел в совершенстве канонами испанского придворного портрета, он научился ими управлять, и чувствует себя совершенно свободно, не замечая их рамок. Расширился его кругозор, и он теперь не ограничивает себя старыми иконографическими схемами, строя картину по своему желанию.

Название полотна происходит от местечка по имени Фрага. История создания этой картины такова: в январе 1643 г. Филипп IV удалил графа-герцога Оливареса с поста главы правительства и отослал его от двора. Это было решение, к которому его долго подталкивали королева и камарилья, недовольные, в числе прочего, тем, что Оливарес втянул страну в безуспешную и требующую все новых средств войну. Сначала показалось, что это очередной каприз Филиппа IV, но вскоре король объявил, что он теперь возьмет дела государства в собственные руки. Испанские короли / Под ред. Бернекера В.Л. Ростов-на-Дону, 1998.-С.35-40.

Важно то, что за несколько недель до крушения Оливареса Веласкес получил от короля звание «Хранителя Опочивальни». Это было место без обязанностей, но с соответствующими льготами, традиционно занимаемое придворными живописцами, в том числе и его предшественником Вильяндрандо. Менее чем пять месяцев после того, как появился новый глава правительства, живописец был также сделан Помощником Руководителя Работ, и стал отвечать за такие проекты, как реставрация старого мадридского Алькасара и возведение нового королевского дома в Буэн-Ретиро. Это доказывает то, что Веласкес никогда не впутывался в хитросплетения дворцовых интриг и всегда оставался близким к королю. Учитывая характер Филиппа, кажется вероятным, что он иногда говорил о политических событиях человеку, который был на его стороне больше чем любой другой.

Весной 1644 г., король, сопровождаемый большой свитой, которая включала Веласкеса, отправился к своим отрядам, занятым освобождением города Лериды от французских сил. Королевский двор в политической культуре средневековой Европы. Теория. Символика. Церемониал / Под ред. Хачатурян Н.А. М., 2004.-С.46-48.

Когда король присоединился к своим войскам, он носил военное платье, поскольку он формально вступил в Лериду после того, как французы были оттуда изгнаны. Факт, что Филипп IV появился в военном платье перед войсками, был особо отмечен в отчетах о кампании, поскольку считалось, что своим появлением монарх поощрил и даже вознаграждал армию.

Именно во время остановки в городе Фрага Филипп решил позировать для портрета. В конце мая и в начале июня для Веласкеса был сделан мольберт; дом, где он стоял на постое, был отремонтирован. Было устроено новое окно так, чтобы он мог "работать и писать". Для портрета Филипп позировал три дня, что установили по счету за камыш, которым застилали пол в течение этого времени.

«Ла Фрагу» Веласкес закончил в своей походной мастерской, и король остался очень довольным результатом. Он послал этот портрет супруге, в Мадрид, где полотно имело большой успех. В течение продолжительного времени оно было выставлено в церкви Сан Мартин, где большое число людей его увидело. Было сделано множество копий.

Нельзя сказать, что при взгляде на это полотно ощущается возросшее мастерство Веласкеса: спецификой его таланта является то, что изменений в уровне исполнения в его картинах практически не чувствуется. Хотя возросшее мастерство не руки, а ума, а также накопление культуры в его полотнах заметно. Именно этот рост Веласкеса как творца, а не как исполнителя, виден в «Ла Фраге». Художник чувствует себя совершенно свободно. Он изучил и воспринял наследие школы придворных портретистов, он его переработал и в данный момент он независим от него. Ту же самую процедуру он проделал в свое время с наследием Караваджо и импульсами, воспринятыми от Рубенса. А это произведение является результатом собственной точки зрения художника на портрет. Отсутствие аксессуаров и атрибутов, отказ от говорящих жестов или какого-либо движения, практически полное отрицание интерьерных фонов и применение пейзажных лишь тогда, когда их диктует программа

(серии охотничьих и конных портретов), прозрачные нейтральные задники серых и коричневых тонов, через которые просвечивает текстура холста -- все это вместе с задумчивым и спокойным позированием моделей создает особенную атмосферу портретов Веласкеса. Тщательность и аккуратность в отборе изобразительных средств делает его картины невероятными по силе воздействия. И, несмотря на то, что при ближайшем рассмотрении заметна экспрессивность кисти художника, высказывающаяся в свободной манере расположения мазков, все же при удалении кажется, что такого быть не может, и полотна эти выписаны с дотошностью миниатюриста. Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера.

Единственный портрет Филиппа IV кисти Веласкеса, имеющий аллегорическую направленность, был написан по специальному заказу. Когда армии Филиппа IV одержали победу при Лериде, на пути к которой была сделана остановка во Фраге, новый министр -- маркиз Карпио, пожелал иметь портрет государя. Веласкеса попросили сделать копию с конного портрета Филиппа кисти Рубенса, ныне утерянного. Он представляет собой некий странный гибрид искусства Рубенса и Веласкеса. Своей прохладной манерой письма испанец пытается пересказать то, что создал пылкий фламандец, и столкновение льда и пламени вызывает оптический диссонанс. Конная фигура Филиппа IV написана привычным Веласкесу способом -- кто, как не он, знал лицо этого человека лучше всех? А весь антураж -- барочные облака, вздыбленная почва, трубящие ангелы, знамена, проч. и проч. -- перенесены, видимо, с полотна Рубенса с минимальным количеством изменений. Скорее всего, голова короля на оригинальном полотне выглядела гораздо более органично, но просто не совпадала с воззрением Веласкеса.

Веласкес предпочитал писать конные портреты другого типа. Им был создан целый цикл подобных произведений, представляющий королевскую семью.

Контрольные вопросы:

1. Назовите характерные черты живописи XVII века?
2. Назовите важный фактор формирования испанского искусства XVII века?
3. Расскажите о школе испанских придворных портретистов
4. Расскажите о периоде становления испанской живописи (конец 16 - 1-я четверть 17-го века)
5. Охарактеризуйте Мадридскую школу 1-й пол. XVII века
6. Охарактеризуйте Валенсийскую живопись
7. Охарактеризуйте Севильскую школу
8. Охарактеризуйте Вальядолидскую школу.
9. Охарактеризуйте Арагонскую живопись
10. Охарактеризуйте живопись Эль Греко
11. Охарактеризуйте живопись Диего Веласкеса

О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI-XVII вв. Род Строгановых подарил России целую плеяду крупных землевладельцев, предпринимателей и промышленников, чьи имена прочно вошли в историю русской художественной культуры. Так, известны иконы строгановского письма, строгановская школа лицевого шитья, даже одно из направлений русского барокко получило название «строгановское»; имя графа С. Г. Строганова (1794 – 1882), мецената и коллекционера, сегодня носит основанная им в 1825 г. Московская художественно-промышленная академия. Менее известен тот факт, что в последней четверти XVI – первой половине XVII в. в своих владениях в Сольвычегодске Строгановы имели собственную книгописную мастерскую (горницу), откуда вышло немало шедевров славяно-русского книжно-рукописного искусства тех лет. Писцы работали на Строгановых не только в Сольвычегодске, но и в Москве, где купеческое семейство располагало собственным двором. Однако, как нам представляется, рассказ о произведениях, вышедших из строгановского скриптория, и их создателях все же следует начать с небольшого экскурса в историю вышеозначенного рода.

Семейство Строгановых вело свое происхождение от жившего в XIV в. новгородца Спиридона. Правнук Спиридона, Федор Лукич Строганов (в иночестве Феодосий, ум. 1497), будучи состоятельным новгородским гражданином, примерно в 1470 г. обосновался в Соли Вычегодской, где около 1497 г. у него родился сын Аника Федорович (в иночестве Иоасаф, ум. ок. 1570) – последний из 7-ми детей. Именно Анике (Иоанникию) Строганову, после смерти отца и 3-х бездетных братьев,

было суждено стать первым солеваренным магнатом Русского царства, чей капитал, в конечном итоге, превысит казну самого государя. Впрочем, помимо солеварения, он развивал и другие отрасли будущей торгово-промышленной империи Строгановых: пушной и рыбный промыслы; железодутное и кузнечное производства; коммерческую деятельность по перепродаже различных товаров, закупленных у иностранцев и сибирских племен. Несмотря на нажитые богатства, Аника был чрезвычайно скромен в быту, отличался аскетизмом и благочестием: так, в 1558 г. им был основан Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь (просуществовал до 1755 г.), где в конце жизни он принял монашество; на его же средства в Сольвычегодске началось возведение величественного Благовещенского собора (ныне Сольвычегодский историко-художественный музей) – домовая церковь семьи Строгановых, завершенной и украшенной потомками Аники Федоровича.

После кончины Иоанникия Строганова его дело продолжили сыновья – Яков, Григорий и Семен; а затем внуки – Максим Яковлевич (1557 – 1624), Никита Григорьевич (1560 – 1616), Андрей (1581 – 1649) и Петр (1583 – 1639) Семеновичи. К 1579 г. одни только земельные наделы Строгановых насчитывали более 8 миллионов десятин. Стремясь обезопасить торговые пути и собственные владения, Максим и Никита Строгановы задались целью уничтожить враждебное русским поселенцам Сибирское ханство; и в 1581 г. они снаряжают для этого казачью колониальную экспедицию во главе с атаманом Ермаком Тимофеевичем, которая покоряет Сибирь уже к 1584 г. – Эти события нашли отражение в летописи середины XVII в. «О взятии Сибирской земли», именуемой также «Строгановской». Освоение северного морского пути – еще одна из строгановских инициатив того времени.

Строгановы пользовались расположением царей Иоанна Васильевича и Федора Иоанновича. В 1610 г. Василий Иванович Шуйский в благодарность за военную и финансовую поддержку пожаловал братьям Строгановым и их потомкам особое звание «именитых людей»; а в 1614-м первый представитель уже новой династии, Михаил Федорович Романов, подписал указ, повелевавший «в грамотах и других бумагах писать к ним и детям их с “-вичем”», то есть называть полным отчеством, что по нормам того времени допускалось лишь по отношению к боярам и окольничим. Звание «именитых людей» закрепилось за родом вплоть до 1722 г., когда Петр Великий присвоил Строгановым титул баронов.

Братья Строгановы были не только талантливыми предпринимателями и крупными благотворителями, но также заядлыми библиофилами и тонкими ценителями изящных искусств. В их вотчинах строились и благоукрашались храмы, процветали иконное и ювелирное производства, функционировали златошвейные мастерские. В определенной степени этому способствовала непростая политическая обстановка, сложившаяся в центральной России на рубеже XVI – XVII столетий, ввиду чего многочисленные ремесленники мигрировали в более благоприятные в хозяйственном и политическом отношениях регионы, одним из которых и был Сольвычегодск, ставший в то время своего рода культурным оазисом. Необходимо отметить, что произведения, вышедшие из строгановских мастерских, всегда отличает высокий уровень исполнения: уверенный рисунок, выверенность и богатство декора, изящество и гармония. В частности, если говорить о строгановской иконе, то она, по словам А. А. Введенского, открыла «новую и блестящую страницу в русском искусстве». Работы строгановских иконописцев характеризуются светлым и ярким колоритом, богатством красок, обилием золота, сложными многофигурными композициями, тщательной прорисовкой многочисленных деталей, плавностью линий, вниманием к пейзажу, виртуозной каллиграфией. Большинство данных характеристик применимы и к рукописным книгам, создававшимся по заказу представителей данной фамилии во второй половине XVI – XVII вв.

На Строгановых работали лучшие художники своего времени: иконописцы Степан Арефьев, Семен Бороздин, Емельян Москвитин, Истома, Назарий и Федор Савины, Прокопий Чирин, каллиграфы Иван, Гавриил (в иночестве Стефан) и Федор Басовы. Почерк братьев Басовых отличается почти идеальной ровностью, высоким коэффициентом вариативности букв, их утонченностью и декоративностью. – Без сомнения Иван, Стефан и Федор Сергеевичи были одними из искуснейших мастеров-каллиграфов и художников книги за всю историю славяно-русского книгописания. Выучившись в Твери (откуда они были родом), Басовы трудились в Москве, Сольвычегодске и скриптории Троице-Сергиевой лавры. Помимо семейства Строгановых, братья Басовы работали и на других знатных лиц, в числе которых митрополит Московский и всея Руси

Дионисий; архиепископ Вологодский и Великопермский Иона (Думин); «благонарочитый муж славнейшего града Москвы» Андрей Шокин; кроме того, Ф. Басов упоминается в числе «кормовых» (внештатных) художников Царского Двора.

Бесспорной жемчужиной строгановского книгописного искусства является Каллиграфический подлинник (СПБНИИ РАН. Ф 115. № 160), созданный Федором Басовым около 1604 г. по заказу Никиты Григорьевича Строганова. Рукопись не содержит каких-либо связных текстов, а является сводом наглядных образцов каллиграфического письма и книжных украшений, выполнение которых выдает работу мастера высочайшего уровня, обладавшего безупречным художественным вкусом, каковым и был Федор Сергеевич Басов.

Важная особенность манускрипта, отражающая его практическое назначение как сборника образцов, – наличие в нем следов прорисей: копирование графических образцов тех или иных изображений широко применялось не только в иконописи, но и в книгописном деле (9). Помимо хотя и прекрасно исполненных, но в целом обычных примеров уставного и полууставного письма, в Подлиннике встречаются настолько изощренные каллиграфические композиции, напоминающие арабо-персидскую вязь, которые, ввиду своей чрезвычайной сложности, так и не получили распространения в обычных рукописях (быть может, лишь в виде тайнописи). Привлекают внимание и своего рода именные каллиграфические «таблетки» – вписанные в окружность надписи, содержащие имя патрона Ф. Басова – Никиты Строганова. В манускрипте используются 2 орнаментальных стиля: неовизантийский, на тот момент уже весьма архаичный, и старопечатный, восходящий к «Большому прописному алфавиту» немецко-нидерландского гравера Исаэля ван Мекенема (Младшего) (между 1430 и 1445 – 1503).

Первым исследователем, обратившим внимание на Подлинник, хранившийся в библиотеке Волковского старообрядческого молитвенного дома, был Е. Ф. Карский (1860 – 1931) – он упоминает его в своей «Палеографии» под названием «Азбука или образцы заставок». А. А. Введенский определил рукопись как «Каллиграфический подлинник» и «Азбуковник», а Н. П. и Н. В. Парфентьевы – как «Книгописный подлинник». Научное описание манускрипта принадлежит петербургскому археографу Г. В. Маркелову (Маркелов вслед за Парфентьевыми называет Подлинник «книгописным»). Приведем его в сокращенном виде:

Симптоматично совпадение ряда заставок и инициалов Подлинника Ф. Басова с соответствующими элементами декора книг московской печати 1610-х – 1630-х гг., в связи с чем можно предположить, что кто-то из Басовых (скорее всего, Федор) принимал участие в разработке дизайна печатных изданий А. Т. Невежи и А. М. Радишевского. Вопрос о том, был ли заимствован декор вышеупомянутых книг непосредственно из Подлинника, или в основе данных украшений лежит некий общий источник, пока остается открытым.

Думается, не будет преувеличением сказать, что среди всех строгановских рукописей первостепенное значение занимали певческие: «Усольская страна» славилась своей певческой школой, которая, наряду с московской и новгородской, была одной из ведущих школ русского знаменного пения в период его наивысшего расцвета во второй половине XVI – первой половине XVII столетия. Наиболее крупные представители усольской певческой школы – ученик Василия Рогова (митрополита Ростовского Варлаама) Стефан Голыш (основатель, ум. нач. XVII в.), Иван Лукошко (архимандрит Исаия, ум. ок. 1621), Фаддей Субботин (ум. ок. 1685). Большим знатоком певческого искусства слыл и Максим Яковлевич Строганов. «Наиболее ранние известные рукописи усольского пения, – пишет регент Спасского собора Андроникова монастыря Б. П. Кутузов, – относятся к последней четверти XVI века, однако уже в начале XVII века распевы усольских мастеров, выработавших свою певческую азбуку, встречаются в рукописных сборниках, тетрадках и отдельных листах далеко за пределами Усоляя Вычегодского. <...> К Строгановским вкладам в Сольвычегодский Благовещенский собор относится большое количество певческих книг: “стихераль”, “охтай”, обиход, триодь “с фарисеова дни до недели всех святых”, минеи на двенадцать месяцев, “ермолой” и др. <...> Часть этих рукописей хранится ныне в хранилище Государственного исторического музея».

История формирования книжно-рукописного собрания Строгановых имела глубокие внутрисемейные предпосылки: прежде всего, это любовь к певческой культуре, уставному богослужению, передававшаяся в оном роду из поколения в поколение; здесь же и благочестивая

традиция книжных вкладов на помин душ предков – так, один только Никита Григорьевич положил в разные храмы более 40 книг; и, наконец, это стремление к прекрасному, к той цельности, внешней и внутренней красоте, что несут в себе «божественные писания».

Изучение, оцифровка и факсимильное издание книгописного наследия «именитых людей» Строгановых обретает сегодня особую актуальность. – На фоне возрождения не только теоретического, но и практического интереса к искусству традиционной рукописной книги, наметившегося в России на рубеже 1980-х – 1990-х гг., данные начинания будут способствовать дальнейшему распространению и углублению вышеозначенного тренда уже на новом, более качественном уровне.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о собственной книгописной мастерской Строгановых в последней четверти XVI – первой половине XVII в.
2. Расскажите о работах строгановских иконописцев
3. Какие художники работали в иконописной мастерской Строгановых?
4. Расскажите о Каллиграфическом подлиннике, созданным Федором Басовым
5. Расскажите о строгановской рукописи «Усольской страны»

Маринистика в изобразительном искусстве морских держав XVII века. Морской пейзаж, или марина — это особый жанр изобразительного искусства, где основным элементом картины выступает море. Термин произошел от слова *marinus* (лат. «морской») и введен в употребление итальянцами. Морской пейзаж как самостоятельный вид живописи сформировался в Нидерландах в семнадцатом веке с появлением картин, где все внимание художника уделялось стихии, а корабли и люди выступали второстепенными персонажами.

Морской пейзаж вдохновлял еще художников античности, но на эллинических фресках природа была всего лишь фоном, на котором разворачивалось действие. В христианских сюжетах раннего Средневековья элементы морской тематики выполняли декоративную задачу, а техника была слишком примитивна. Первым образцом классической марины считается картина Корнелиса Антониса (Cornelis Anthonisz) «Португальский флот», написанная в 1520 году.

Морской пейзаж стал одной из главных тем творчества голландских художников во второй половине XVI века. Больших высот в пейзажной живописи достиг Питер Брейгель (Pieter Bruegel). В его реалистичных творениях природа выступает полноправным участником действия и придает эмоциональную окраску сюжету.

Подлинный расцвет жанра пришелся на Золотой век голландской живописи. В XVII веке Нидерланды располагали самым мощным военным и торговым флотом, поэтому сцены сражений на воде пользовались большой популярностью. Основоположник жанра Корнелис Вром (Cornelis Vroom) большую часть своих полотен посвятил морским сражениям. Его манеру отличает тщательная прорисовка деталей парусников и виртуозная работа с цветом.

Со временем мода на голландскую живопись распространилась по всей Европе, и морская тематика заняла прочное место в творчестве европейских художников. Французский мастер Клод Лоррен (Claude Lorrain) жил и работал в Италии, где создавал совершенные пейзажи, пронизанные светом и покоем. В работах на античные и исторические темы он предпочитал изображать современные корабли.

Почитателем творчества Клода Лоррена и его последователем был маринист-классик Клод Жозеф Верне (Claude Joseph Vernet). После возвращения в Париж он написал серию из пятнадцати картин «Порты Франции», которые принесли ему известность. Верне акцентировал внимание на световоздушной среде, а сюжетами его работ становились морские виды, бури и кораблекрушения.

Морские сражения между Англией и Францией в XVIII веке были источником вдохновения для маринистов обеих стран. Появились опытные мастера жанра, которые стремились как можно точнее изобразить боевые корабли, а к остальному подходили довольно формально. Английский мастер Николас Покок (Nicholas Pocock) родился в семье моряка и сам был капитаном торгового судна, поэтому в процессе работы над батальными сценами тщательно изучал планы сражений, состояние и внешний вид кораблей.

Создателем классицистического направления в живописи Франции XVII в. стал Никола Пуссен (1594—1665). В ученические годы (1612—1623) уже проявился определенный интерес Пуссена к античному искусству и искусству Возрождения. В 1623 г. он едет в Италию, сначала в Венецию, где получает колористические уроки, а с 1624 г. живет в Риме. Римская античность, Рафаэль, живопись болонцев — вот наиболее сильные впечатления Пуссена. Непроизвольно он испытывает и влияние Караваджо, которого как будто бы не принимал, однако следы караваджизма есть и в «Оплакивании Христа» (1625—1627), и в «Парнасе» (1627—1629). Темы пуссеновских полотен разнообразны: мифология, история, Новый и Ветхий завет. Герои Пуссена — люди сильных характеров и величественных поступков, высокого чувства долга перед обществом и государством. Общественное назначение искусства было очень важно для Пуссена. Все эти черты входят в складывающуюся программу классицизма. Искусство значительной мысли и ясного духа вырабатывает и определенный язык. Мера и порядок, композиционная уравновешенность становятся основой живописного произведения классицизма. Плавный и четкий линейный ритм, статuarная пластика, то, что на языке искусствоведов называется «линейно-пластическим началом», прекрасно передают строгость и величавость идей и характеров. Колорит построен на созвучии сильных, глубоких тонов. Первый период творчества Пуссена кончается, когда в его буколически трактованные темы врывается тема смерти, бренности и тщеты земного. Философская тема трактована Пуссеном как будто очень просто: действие разворачивается только на переднем плане, как в рельефе, юноши и девушка, случайно натолкнувшиеся на надгробную плиту с надписью «И я был в Аркадии» (т. е. «И я был молод, красив, счастлив и беззаботен — помни о смерти!»), похожи скорее на античные статуи. Тщательно отобранные детали, чеканный рисунок, уравновешенность фигур в пространстве, ровное рассеянное освещение — все это создает определенный возвышенный строй, чуждый всего суетного и преходящего. Примирение с роком, вернее, мудрое принятие смерти роднит классицистическое мироощущение с античным. С конца 40-х — в 50-е годы колористическая гамма Пуссена, построенная на нескольких локальных цветах, становится все скупее. Главный упор делается на рисунок, скульптурность форм, пластическую завершенность. Из картин уходит лирическая непосредственность, появляется некоторая холодность и отвлеченность. Лучшими у позднего Пуссена остаются его пейзажи. Художник именно в природе ищет гармонию. Человек трактуется прежде всего как часть природы. Пуссен явился создателем классического идеального пейзажа в его героическом виде. Героический пейзаж Пуссена (как и всякий классицистический пейзаж) — это не реальная природа, а природа «улучшенная», сочиненная художником, ибо только в таком виде она достойна быть предметом изображения в искусстве. Это пантеистический пейзаж, но пантеизм Пуссена не языческий пантеизм — в нем выражено чувство причастности к вечности.

Лирическая линия классицистического идеализированного пейзажа была развита в творчестве Клода Лоррена (1600—1682). Как и Пуссен, он жил в Италии. Пейзаж Лоррена обычно включает в себя мотивы моря, античных руин, больших куп деревьев, среди которых размещаются маленькие фигурки людей. Хотя чаще всего это персонажи из античных и библейских сказаний и название пейзажа определяется ими, у Лоррена люди играют скорее роль стаффажа, они введены им для подчеркивания огромности и величественности самой природы. Тематика Лоррена как будто очень ограничена, это всегда одни и те же мотивы, один и тот же взгляд на природу как на место пребывания богов и героев. Рациональное начало, организующее строгую выверенность, четкое соотношение частей, приводит к однообразным как будто композициям: свободное пространство по центру, купы деревьев или руины — кулисы. Но каждый раз в полотнах Лоррена выражено окрашенное большой эмоциональностью разное ощущение природы. Это достигается прежде всего освещением. Воздух и свет — сильнейшие стороны дарования Лоррена. Свет льется в композициях Лоррена обычно из глубины, резкая светотень отсутствует, все построено на мягких переходах от света к тени. Лоррен оставил также много рисунков с натуры (тушь с применением отмывки).

Сложение национальной французской художественной школы произошло в первой половине XVII в. благодаря прежде всего творчеству Пуссена и Лоррена. Но оба художника жили в Италии, вдали от главного заказчика искусства — двора. В Париже процветало иное искусство — официальное, парадное, создаваемое такими художниками, как Симон Вуэ (1590—1649), «первый живописец короля». Декоративное, праздничное, торжественное искусство Вуэ эклектично, ибо

соединило в себе патетику барочного искусства с рассудочностью классицизма. Но оно имело большой успех при дворе и способствовало формированию целой школы.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о морском пейзаже или марине
2. Расскажите о маринисте-классике Клоде Жозефе Верне
3. Расскажите о живописи Клода Лоррена

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Архитектура феодальных замков Англии XI-XIV вв. Иконы из собрания древнерусской живописи Третьяковской галереи. Изображения «Благовещения» на Царских вратах XVI-XVII столетий

Архитектура феодальных замков Англии XI-XIV вв. Виндзорский замок (англ. Windsor Castle) — резиденция британских монархов в городе Виндзор, графство Беркшир, Англия. На протяжении более 900 лет с XI века замок являет собой незыблемый символ монархии, возвышаясь на холме в долине реки Темзы. По его названию с 1917 года стала называться Виндзорами ныне правящая в Англии королевская Саксен-Кобург-Готская династия. Виндзор — основная официальная резиденция монарха.

За почти тысячелетнюю историю Виндзорский замок изменялся и расширялся в соответствии со временем, вкусами, требованиями и финансовыми возможностями правящих монархов. Однако положение основных строений осталось без особых изменений. В настоящее время замок располагается вокруг искусственного холма (густо-насыщенный зеленый цвет вокруг башни «А» на плане), на котором Вильгельм I Завоеватель построил первый деревянный замок в XI веке.

Круглая башня. В сердце Виндзорского замка находятся Центральный двор, ограниченный стеной, окружающей искусственный холм высотой 15 метров. Строение на холме называется Круглая башня («А») и представляет собой здание XII века, надстроенное на 9 метров в XIX веке архитектором Джефффри Уайетвиллем. Последние обновления интерьера были произведены в 1991—93 годах (была добавлена комната для Королевских архивов). Форма Круглой башни не идеально цилиндрическая (с южной стороны есть небольшая плоская часть стены), что обусловлено неправильной формой холма. На крыше Круглой башни с северо-восточной стороны расположена небольшая квадратная сигнальная башня с флагштоком, на котором поднимается штандарт Её Величества, когда монарх находится в замке, а в другое время развивается государственный флаг Великобритании.

Западный вход в Центральный двор в настоящее время открыт и ведёт на Северную террасу. Восточный вход охраняется Нормандской сторожкой, построенной в XIV веке, и ведёт в Верхний двор. Сторожка покрыта сводом и украшена резьбой, в частности сохранились средневековые львиные маски, традиционный символ королевского величия. В XIX веке сторожка была переделана под жилое помещение.

Верхний двор. В расположенный к востоку от Круглой башни Верхний двор попадают через Нормандские ворота. Верхний двор состоит из нескольких зданий, окружённых стеной замка и образующих четырёхугольник. Северную сторону образуют Государственные апартаменты, восточную — здания, составляющие Частные апартаменты монарха («D»).

Холм и Круглая башня замыкают Верхний двор на западе; у подножья Круглой башни расположена конная статуя Карла II, отлитая в 1679 году. К верхнему двору примыкают Северная терраса с видом на Темзу и Восточная терраса с видом на сады; обе террасы были спроектированы Хью Мэем в XVII веке.

Государственные апартаменты являются главной частью не только Верхнего двора, но и всего замка. Это относительно современное здание, построенное на фундаменте, заложенном Эдуардом III. Первый этаж занимают служебные помещения, главные залы находятся на втором. Западную часть апартаментов проектировал Хью Мэй, восточную — Джефффри Уайетвилль, он же в начале XIX века разработал дизайн интерьера. По его замыслу каждый зал должен представлять определённый архитектурный стиль с соответствующей мебелью и предметами искусства, например есть залы в стиле классицизма, готическом стиле, стиле рококо.

Многие залы восточной части двора пострадали от пожара 1992 года, при их реставрации старались воссоздать внешний вид, идентичный первоначальному, но с использованием современных материалов.

Наиболее известны залы в стиле рококо, в особенности Главный приёмный зал (длиной 30 метров и высотой 12 метров). Также примечательны Белая, Зелёная и Малиновая гостиные, украшенные 62 трофеями. Проект Уайетвилля сохранил три зала, построенные в XVII веке архитектором Хью Мэем при участии художника Антонио Веррио и резчика по дереву Гринлинга Гиббонса.

На первом этаже сохранились несколько средневековых достопримечательностей, в частности Большой подземный свод XIV века длиной 59 метров, шириной 9,4 метра и разделённый на 13 пролётов.

Однако, самой главной и популярной достопримечательностью для современных туристов, особенно младших возрастов в здании государственных апартаментов является уникальный музей - Кукольный дом Королевы Марии созданный в 1925.

С юго-западной стороны Нижнего двора находятся ворота Генриха VIII — главный вход в замок.

Большая часть Нижнего двора была перестроена в средне-викторианский период архитекторами Энтони Салвином и Эдвардом Блором.

В их северной части находится Часовня святого Георгия (конец XV—начало XVI века, («G»)), являющаяся главным собором для Ордена подвязки.

Хоры часовни XV века были реставрированы и расширены в конце XVIII века; украшены медными пластинами с изображением гербов рыцарей Ордена подвязки за последние 6 веков. В западной части часовни есть большая викторианская дверь и лестница, используемая в торжественных церемониях. Под сводом перед алтарём захоронены останки многих королей, королев, принцев и принцесс, в частности Генриха VIII, Джейн Сеймур и Карла I.

К востоку от Часовни св. Георгия находится Часовня Богоматери, первоначально построенная в XIII веке Генрихом III; в 1863—73 годах была превращена в Мемориальную часовню Альберта (памяти принца-консорта Альберта). Восточная дверь часовни датируется 1246 годом.

В западном конце Нижнего двора расположен клуатр Хорсшу (Подкова), построенный в 1480 году рядом с часовней. Клуатр (крытая галерея вдоль стены замка) был значительно перестроен в 1871 году.

За ним находится Сторожевая башня, одно из старейших зданий Нижнего двора (XIII век). В ней размещалась темница, также имеет потайной ход, использовавшийся во время осады. В верхней части в 1478 году были установлены колокола, а в 1689 — часы.

Виндзорский замок расположен на возвышенности с довольно крутыми склонами, поэтому места для садов было немного, они простираются на восток от Верхнего двора вдоль террасы XX века. Замок окружён обширными парками. К востоку от замка в XIX веке был разбит так называемый Домашний парк (Home Park), включающий также две работающие фермы и коттеджи. Длинная тропа, шириной 75 метров и длиной 4,26 км, идёт на юг от замка, по обе стороны обсажена деревьями (в XVII веке были посажены вязы, после 1945 года были заменены на каштаны и платаны).

Домашний парк примыкает к северной границе более обширного Большого Виндзорского парка, занимающего более 2000 гектаров. К северу от Виндзорского замка находится частная школа св. Георгия, а по другую сторону Темзы примерно в километре от замка расположен Итонский колледж.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о Виндзорском замке
2. Расскажите о Круглой башне Виндзорского замка
3. Расскажите о Часовне святого Георгия

Иконы из собрания древнерусской живописи Третьяковской галереи. Павел Михайлович Третьяков приобретает иконы из собрания Ивана Лукича Силина, выставленные в залах Исторического музея во время проведения VIII Археологического съезда в Москве. Это приобретение положило начало собранию Древнерусской живописи Третьяковской галереи.

Начало собрания древнерусской живописи в Третьяковской галерее было положено П.М.Третьяковым: в 1890 году им были приобретены иконы из собрания И.Л.Силина, выставленные в залах Исторического музея во время проведения VIII Археологического съезда в Москве.

В дальнейшем были сделаны и другие приобретения из других частных коллекций, в том числе из собрания Н.М.Постникова, С.А.Егорова, антиквара П.М.Иванова. В ее состав входили иконы новгородских, московских школ; иконы строгиновских писем (т.е. созданные в мастерских, принадлежащих богатейшим людям Строгановым). Среди этих приобретений были такие шедевры, как иконы «Царь царем» («Предста царица») XV века; «Добрые плоды учения» начала XVII века, написанная Никифором Савиным; «Алексей митрополит» XVII века.

В завещании П.М.Третьякова от 6 сентября 1896 года сказано: «Собрание древней русской живописи... передать Московской городской художественной имени братьев Третьяковых галерее». Собрание насчитывало к этому времени 62 иконы. В 1904 году оно впервые экспонировалась в Галерее на втором этаже в комнате, находившейся рядом с залами художников XVIII – первой половины XIX века. По рисункам В.М.Васнецова в Абрамцевской мастерской для икон были изготовлены специальные витрины. Для классификации коллекции Илья Семенович Остроухов (1858–1929), живописец, коллекционер, создатель Музея иконописи и живописи в Москве, член совета Третьяковской галереи (1899–1903), ее попечитель (1905–1913) пригласил Н.П.Лихачева и Н.П.Кондакова. Работа завершилась изданием «Краткого описания икон собрания П.М.Третьякова» в 1905 году (см. изд. Антонова В.И. [Вступит. ст.] // Каталог древнерусской живописи. Т.1: М., 1963, с. 7–8). И.Э.Грабарь, производя в 1913–1916 годах полную перестройку экспозиции музея, оставил неизменным лишь отдел иконописи.

До 1917 года пополнение коллекции древнерусской живописи не происходило, лишь в 1917 году Совет галереи приобретает большую икону псковской школы XV века «Избранные святые», которая ныне находится в постоянной экспозиции.

После революции 1917 года Третьяковская галерея из московской городской картинной галереи превратилась в государственную, став со временем сокровищницей русского искусства. Декретом от 5 октября 1918 года создается Национальный (позднее Государственный) музейный фонд (1919–1927), куда стекаются национализированные собрания и отдельные произведения живописи, прикладного искусства, археологические и нумизматические коллекции, затем распределявшиеся по музеям. Через Национальный музейный фонд из Московского Кремля в Галерею в 1919 году поступила икона «Церковь воинствующая».

В 1924 году по решению Наркомпроса Третьяковская галерея становится музеем живописи XVIII–XIX веков, а предметы древнерусского шитья, пластики, иконописи с середины 1920-х годов передаются в Государственный Исторический музей в отдел религиозного быта. В Историческом музее находились иконы собрания П.И.Щукина, принесенные в дар этому музею в 1905 году; произведения древнерусской живописи из коллекции графа А.С.Уварова, поступившие в 1917–1923 годах по завещанию. В 1924–1927 годах через Государственный музейный фонд в Исторический музей попадают прославленные коллекции икон С.П.Рябушинского, А.П.Бахрушина, Бобринского, А.А.Брокар, Гучкова, Жиро, Соллогуба, Харитоненко, П.П. Шибанова, Ширинского-Шихматова, О.И. и Л.Л. Зубаловых, Е.Е. Егорова, Н.М. Постникова, С.К. и Г.К.Рахмановых, А.В. Морозова, а также часть собрания христианских древностей из собрания Румянцевского музея и памятники, принадлежавшие музею Строгоновского училища. В дальнейшем, в 1930-е годы, большая часть этих произведений будет передана в Третьяковскую галерею.

В 1926 году из-за значительных поступлений пришлось закрыть устроенную И.С.Остроуховым еще в 1904 году экспозицию древнерусской живописи. Новым пополнением собрания древнерусского искусства стала часть коллекции Музея иконописи и живописи И.С.Остроухова, который после революции был присоединен к Третьяковской галерее в качестве филиала. После смерти И.С.Остроухова в 1929 году его музей был закрыт, а коллекции перемещены в Третьяковскую галерею.

Поступление коллекции И.С.Остроухова и ряд других событий (реорганизация историко-художественного антирелигиозного музея в Троице-Сергиевой Лавре в краеведческий; перестройка отдела религиозного быта в Историческом музее; скопление значительного количества произведений в фонде Центральных государственных реставрационных мастерских; поступление икон из закрытых

церквей в фонд Московского отдела народного образования при Наркомпросе; поступление в этнографический отдел Румянцевского музея коллекции Е.Е.Егорова) предопределили создание древнерусского отдела Третьяковской галереи на новых основах. Кроме того, начавшееся в конце 1920-х годов строительство новых корпусов Галереи позволяло надеяться, что вскоре появятся необходимые помещения и для отдела древнерусского искусства.

В конце 1929 года в Главнауке Наркомпроса была создана особая комиссия. Заведующим отделом был назначен А.М.Скворцов, а его заместителем – Алексей Николаевич Свирин (1886–1976), пришедший на работу в Галерею в том же 1929 году из музея Троице-Сергиевой Лавры, где с 1920 года работал научным сотрудником, а в дальнейшем заведующим. В отделе древнерусского искусства Галереи в это время работал практикантом А.П.Журов. А.Н.Свирин был командирован в Ленинград для ознакомления с экспозицией древнерусского искусства в Государственном Русском музее и антирелигиозной выставкой в Государственном Эрмитаже. Были составлены списки уникальных памятников и разосланы письма по крупнейшим музеям России с целью организации выставки древнерусского искусства в залах Третьяковской галереи. 16 апреля 1930 года методическая комиссия Главнауки Наркомпроса определила дату открытия отдела древнерусского искусства – 15 мая 1930 года, а также утвердила передачу памятников из других учреждений и организаций, одобрила план работы отдела и экспедиционный план обследования провинциальных храмов, церквей и монастырей для поиска произведений древнерусского искусства.

В начале 1930-х годов советское искусствознание захватило увлечение прямолинейно-социологическими концепциями, выраженными в крайней форме Ф.М.Фриче, и наглядно представленными в нашумевшей в свое время «Опытной комплексной марксистской экспозиции», развернутой в залах Третьяковской галереи в 1931 году. Она осуществлялась под руководством Алексея Александровича Федорова-Давыдова (1900–1968). В связи с этими событиями произошла перестройка в структуре отделов и их переименование. Вместо отделов появились секции феодализма, капитализма, социализма. Древнерусский отдел, как и прежде, вошел составной частью в отдел феодализма. В 1932 году Секцию феодализма возглавила Наталья Николаевна Коваленская (1892–1969). Для организации новой экспозиции, «вскрывавшей в искусстве его классовую сущность» Галерея была вынуждена привлечь материалы из других музеев, которые позволили бы представить в залах последовательное историческое развитие начального периода русского искусства. Эти экспозиционные опыты до некоторой степени побудили к систематическому пополнению древнерусского отдела.

В 1932 году Третьяковская галерея совместно с Центральными государственными реставрационными мастерскими (ЦГРМ) организовала семь экспедиций по обследованию церквей, монастырей и деревень Подмосковья, Поволжья, Архангельской области, Новгорода и Пскова. В первой половине 1930-х годов в Галерею были вывезены иконы – «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде, «Дмитрий Солунский» из Дмитрова, костромские и белозерские памятники XIV–XV веков, в том числе «Успение» 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря, части деисусного чина Ферапонтовской обители, написанного Дионисием с сыновьями, группа небольших икон XIV–XV веков из Загорска (Троице-Сергиев Посад) и шедевр – «Троица» Андрея Рублева. В 1931 году в Галерею поступило собрание Александра Ивановича Анисимова (1877–1939) с ранними новгородскими иконами.

Планомерный характер приобрела передача вновь раскрытых памятников из ЦГРМ. Для пополнения памятников более ранних периодов были произведены изъятия первоклассных произведений из антиквариата. Так, в 1931 году, в Галерею попали произведения – «Жены мироносицы» XVI века, в 1933 году – новгородская икона «Отечество» начала XV века из петербургского собрания М.П.Боткина, а в 1938 году – складень XV века из собрания Е.И.Силина. Таким образом, деятельное собирание обогатило Галерею в 1930–1940-е годы многими памятниками. В их числе следует упомянуть поступление в 1935–1938 годах коллекции А.И. и И.И.Новиковых из церкви Успения на Апухтинке, а также нескольких произведений из Коломны и большой группы икон из Ростова Великого и его окрестностей (отбирала и вывозила эти иконы Н.А.Демина), а в 1938 году – мозаики Дмитрия Солунского из Киева. Оплечные деисусы XII века и изображение Бориса и Глеба на конях XIV столетия, переданные вместе с некоторыми произведениями XVI–XVII веков из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля в 1936–1940 годах, явились ценнейшими

пополнениями иконного собрания Галереи. В 1935 году при распределении фондов Антирелигиозного музея искусств в Галерею поступает ряд значительных произведений московских мастеров XVI–XVII веков, происходящих, в основном, из московских храмов и монастырей – Новодевичьего, Донского, Златоустовского, из церквей Григория Неокесарийского на Большой Полянке и Алексея-митрополита «в Глинищах». В этом же году через Антиквариат приобретается собрание Г.О.Чирикова. Эти поступления, так же как и поступление в 1945 году иконы митрополита Алексия с житием, написанной Дионисием, связаны с участием Н.Е.Мневой в реставрационных работах, производившихся в Кремлевских соборах.

Собранию древнерусского искусства Третьяковской галереи недоставало некоторых звеньев для составления полной картины о многообразии живописи XVII века, с ее обилием мастеров. Эти звенья были восполнены передачей коллекции Е.Е.Егорова из Государственной библиотеки имени В.И.Ленина, находившейся до этого времени в библиотечных хранилищах. Ценнейшие подписные иконы русских художников XVII века были приобретены для Галереи Государственной закупочной комиссией (ГЗК). В 1938 году была приобретена небольшая икона «Архангел Михаил, попирающий диавола», исполненная Симоном Ушаковым в 1676 году, а в 1940 году – икона «Богоматерь Вертоград заключенный», написанная около 1670 года Никитой Павловцем, и «Деисус оплечный» Андрея Владыкина, созданный в 1673 году. Так в 1940 году через ГЗК в Галерею поступило редчайшее изображение Святой Варвары, относящееся к новгородской живописи XIV века.

Первая половина – середина 1930-х годов отмечена не только приобретениями. Фонды Галереи не избежали изъятий, волной прокатившихся по всем музейным и библиотечным собраниям страны. Десятки икон по распоряжению правительства были выданы в Антиквариат для продажи за границу.

Среди многих экспозиций отдела, сменившихся на протяжении 1930-х годов, заслуживает внимания недолго просуществовавшая выставка икон, экспонированная в 1936 году в семи залах нижнего этажа Галереи. Во второй половине 1930-х годов издержки методологических установок вульгарной социологии были преодолены. В 1934 году А.А.Федоров-Давыдов ушел из Галереи. За ним последовала Н.Н.Коваленская. В ноябре 1936 года отделом был подготовлен макет реэкспозиции, в котором учитывались предложения, высказанные в 1935 году директором Галереи П.М.Щекотовым.

После войны во второй половине 1940-х годов продолжилась обработка памятников собрания древнерусской живописи, насчитывавшего около 4000 произведений. Эта работа была начата еще в 1930-х годах путем составления списков, карточек и первичных описаний.

В 1950–1960-е годы расширились масштабы исследовательских и реставрационных работ, проводимых в крупнейших музеях и реставрационных центрах Москвы и Ленинграда. В 1958 году был издан альбом, посвященный собранию древнерусской живописи Третьяковской галереи, составленный А.Н.Свириным. Тогда же после длительного перерыва Галерея возобновляет практику устройства выставок древнерусской живописи.

Коллекция древнерусской живописи Галереи пополнялась на протяжении последних десятилетий, в том числе благодаря щедрым дарам. Среди даров наиболее значительным был дар П.Д.Корина, полученный по завещанию в 1967 году. В 1966 году В.И.Антонова издала подробное научное описание собрания П.Д.Корина, а в 1971 году Дом-музей П.Д.Корина получил статус филиала Галереи. В 1965 году ряд замечательных произведений поступил от писателя Ю.А.Арбата, среди них уникальная икона «Спас на престоле с предстоящими Иоакимом и Анной» конца XVI века из Шенкурска Архангельской области. В 1970 году после смерти дирижера Большого театра Н.С.Голованова в Галерею поступило его собрание икон. Коллекция икон, собранная В.А.Александровым и принесенная в дар Галерее его женой Н.Н.Сушкиной, экспонировалась на специально устроенной выставке в марте–апреле 1976 года.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о коллекции икон Павла Михайловича Третьякова
2. В каком году было положено Начало собрания древнерусской живописи в Третьяковской галерее П.М.Третьяковым?
3. Какие иконы хранятся в коллекции Третьяковской галереи?

Изображения «Благовещения» на Царских вратах XVI-XVII столетий. Царские врата с изображением Благовещения. Новгород. Конец XV – начало XVI века. Дерево, темпера. 166,5 x 81,5 x 5. Происходят из Никольской церкви в селе Гостинополье Ленинградской области. Коллекция Государственного Русского музея. Происходят из Никольской церкви в селе Гостинополье Ленинградской области. Никольский Гостинопольский монастырь — один из древнейших монастырей, располагавшийся на берегу реки Волхов, недалеко от Старой Ладogi. Время основания монастыря неизвестно, однако он существовал уже в XV веке. К тому же времени относится возведение каменной церкви во имя святого Николая Чудотворца (разрушена в годы Великой Отечественной войны). Из иконостаса церкви XV века до нашего времени дошли отдельные иконы, хранящиеся ныне в собраниях ГТГ, ГРМ и частных коллекциях за рубежом (6 икон деисусного ряда, 5 икон праздников, 2 иконы пророков и Царские врата).

Врата, распиленные на части, были обнаружены в разных церквях Гостинополья в 1913 историком, археологом и реставратором Н. И. Репниковым. Некогда врата находились в центре иконостаса и отделяли алтарь Никольского храма от его центрального пространства. Врата крепились в иконостасе посредством столбиков. На гостинопольских вратах представлен один из вариантов убранства древнерусских алтарных дверей, характерный для художественной культуры Новгорода. На створках изображены в рост в трехчетвертном повороте к центру два вселенских святителя, творцы литургии Василий Великий и Иоанн Златоуст. В их руках развернутые свитки с текстами литургической службы. В наверху представлен один из самых распространенных сюжетов русского иконописания — «Благовещение». Подобная система убранства врат восходит к схеме византийской алтарной декорации, в которой с конца XI века появляется особая композиция «Служба святых отцов». Она представляет собой процессию сходящихся к центру святителей, возглавляемую Василием Великим и Иоанном Златоустом, а на лицевых гранях алтарных столбов изображается разделенная надвое сцена «Благовещение».

Царские врата играли важнейшую роль в богослужении: в определенные моменты службы они открывались. Через них выносились из алтаря Крест, Евангелие, Святые дары для причащения мирян. С XVI века до наших дней сохранилось несколько врат новгородского происхождения, сходных с данными. Это Царские врата первой половины XVI века из Кирилловского уезда Новгородской области (Новгородский музей) и часть врат XVI века из собрания Государственного Эрмитажа. Идентичны позы, одеяния, атрибуты изображенных, а также тексты, вписанные в развернутые свитки. Так, у Василия Великого — слова возгласения на литургии, обращенные к Богородице: «Изрядно о пресвятей, пречистой и преблагословенней...»; у Иоанна Златоуста — молитва первого антифона: «Господи Боже наш, его же держава...». Аналогичные тексты в свитках этих святых находятся и на новгородской софийской таблетке с изображением трех вселенских святителей. По стилю врата являются типичным образцом новгородского искусства рубежа XV–XVI веков. Для их художественного строя характерны яркие звучные краски, рельефная лепка ликов, расписанных плотной охрой с белильными высветлениями и мягкой подрумянкой. Выразительной чертой произведений иконописи этого времени являются орнаментированные по золоту нимбы, двухцветные позы-коврики.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о Царских вратах с изображением Благовещения в Новгороде?
2. Какую роль Царские врата играли в богослужении?

5 семестр

Подготовка к практическим(семинарским)занятиям. Темы: Ростовская финифть и Усольская эмаль: из истории промыслов. Русская усадьба как объект историко-культурного изучения. Творческая биография архитектора И. И. Гальберга (1782-1863) как предмет искусствоведческой реконструкции. Пути развития скульптурного портрета во Франции в XIX в.

Ростовская финифть и Усольская эмаль: из истории промыслов. Ростовская финифть. Ростов Великий с XVIII века и до наших дней является центром эмальерного искусства в России.

Финифтью на Руси называют художественную эмаль. Единого мнения относительно происхождения слова "Финифть" не существует. Одни учёные считают, что оно происходит от

греческого «фингитис», что означает "светлый, блестящий камень", другие же полагают, что оно произошло от Византийского слова химипет, в свою очередь ведущего начало от греческого глагола, означающего "лить, плавить".

В настоящее время этот термин используется применительно к ростовскому художественному промыслу и присутствует в одноимённом названии фабрики: "Ростовская финифть".

Первооткрывателем техники был французский ювелир Жан Тутен. В 1632 году он первым раскрыл секрет эмалевых красок и тем самым расширил рамки использования художественной эмали.

Эмаль – это стекловидная масса, которая в зависимости от добавляемых в неё окислов металлов окрашивается в различные цвета.

Сохранились сведения о существовании в этот период финифтяной мастерской при Ростовском архиерейском дворе и отдельных мастерах, работавших по заказам монастырей и церквей города. Основателем миниатюрной живописи «Финифти» по некоторым источникам является Митрополит Арсений Моцеевич. Финифтяные миниатюры украшали предметы церковного обихода и одежды священников: митры, потиры, оклады Евангелий, напрестольные кресты.

Усольская эмаль, рус. худож. промысел, цветная роспись по эмали. Сложился в 17 в. в г. Усолье (ныне Сольвычегодск). Изготавливались чаши, блюда, тарелки, венцы, оклады Евангелия из серебра и меди, украшенные сканью и покрытые белой эмалью (финифтью) с эмалевой росписью: узоры (изображения фантастич. растений и животных) и, как правило, заимствованные из гравюр фигуративные композиции (библейские сюжеты, знаки зодиака, аллегории времён года и др.) в лилово-розовых, голубых, охристых, зелёных тонах.

Эмаль, устюжская финифть. На протяжении веков большой любовью и популярностью пользовались изделия с эмалями. Они привлекали своими яркими не тускнеющими красками, блеском, удивительной красотой и прочностью. Мастера использовали богатые художественные возможности эмалей, постоянно совершенствовали технику. Самыми ранними на Руси были перегородчатые и выемчатые эмали, затем развивается техника по литью, по гравировке, по рельефу.

Северные города Великий Устюг, Сольвычегодск, Вологда становятся крупными ювелирными центрами по производству финифтяных или эмалевых изделий. Во второй половине XVII столетия славилась «усольская эмаль» работы сольвычегодских мастеров. С появлением живописной эмали мастера Сольвычегодска создают свой неповторимый стиль росписей по эмали. Декоративная живопись наводилась на медную основу, что благотворно отражалось на стоимости изделий и значительно расширяло их ассортимент. Мастера применяли особый прием цветной штриховки, наносили пышные растительные композиции, где главное место занимали цветы тюльпана, изображение которого стало одним из самых распространенных в декоративно-прикладном искусстве XVII века. Усольские росписи выделялись своим многоцветием: красные, лиловые, желтые, зеленые, коричневые, розовые, синие тона составляли основную палитру узора. Росписи выполнялись, как правило, на белых фонах, что еще больше усиливало звучание красок. В травяные орнаменты умело вписывались декоративные изображения птиц, насекомых, мифологических зверей, помещались сценки из библейских сюжетов, аллегорические нравоучительные композиции. Некоторые темы мастера брали из Библии Пискатора, с гравюр западноевропейских художников, с лубочных украинских листов.

Техника гравюры на дереве наложила отпечаток на создание красочных усольских росписей, где основные цветовые пятна выполнялись крупной перекрестной штриховкой. На роспись сольвычегодских мастеров, по мнению ученых, также большое влияние оказали строгановские живописцы, работы которых отличались миниатюрностью письма, изяществом, особой любовью к орнаменту, высоким исполнительским мастерством, тщательностью отделки всех элементов и деталей.

Искусство сольвычегодских эмальеров оказало большое влияние на развитие других центров ювелирного искусства, в частности московского. Именно мастеров из Сольвычегодска вызывают в Москву, когда встает вопрос о том, чтобы поднять в столице искусство эмальерного производства. Расписные эмалевые изделия поступают в царские и патриаршие палаты, они становятся драгоценными украшениями церковного и светского обихода.

Однако расцвет усольских эмалей в Сольвычегодске не был продолжительным. Уже в начале XVIII века, когда город теряет свое экономическое значение, начинается угасание и искусства росписи по эмали. На смену расписным эмалям приходят однотонные – белые, синие, зеленые, которые полностью покрывают предмет. В эти эмали вплавляют рельефные серебряные накладки. В конце XVIII века упоминание об эмалином производстве в Сольвычегодске уже не встречается.

В Великом Устюге в 30-40-х годах XVIII века возникает местная разновидность – «устюжская финифть», отличающаяся большим художественным своеобразием, не встречающаяся в других художественных центрах. Поверхность изделий, выполненных обычно из меди, сплошь покрывалась эмалью одного, чаще белого, цвета и украшалась серебряными или золотыми фигурными накладками. Они накладывались на последний слой эмали и при обжиге прочно спекались с ней. Были и другие разновидности техники. Так, в Устюге создавались изделия, сочетающие финифть (цветную эмаль) и филигрань (переплетение крученой двойной («сканой») серебряной проволоки), в которых сканый узор напаивался на поверхность изделия, покрываемого многоцветной глазурью, что образовывало так называемую «перегородчатую эмаль», или эмаль по скани. Перегородчатая эмаль XVI-XVII веков имела характерные излюбленные цвета: голубой, зеленый, коричневый по белому фону.

Изделия «устюжской финифти», выполненные в стиле барокко, имеют богатую пластикой и живописными контурами форму, которая очень хорошо сочетается с рокайльными по форме накладками, иногда дополненными сценками. Устюжские мастера постепенно выработали свой стиль подобных произведений. Его отличают богатый растительный орнамент с лилиями-кринами, исполненный черной, зеленой и бирюзовой эмалями на белом фоне. Такой изящной миниатюрной мозаикой покрывались венчики и оклады икон, кресты, ладаницы и другие предметы церковной утвари. Ярким примером этого искусства является подсвечник XVII века из собрания Вологодского музея-заповедника. В его форме угадывается образ птицы с распростертыми крыльями. В то же время есть в ней и уподобление человеческой фигуре. Вся поверхность подсвечника изукрашена цветами лилий и острыми чешуйками, напоминающими своим рисунком оперение птицы. Нежная изысканная гамма дополняет этот сложный художественный образ.

Контрольные вопросы:

1. С какого периода Ростов Великий является центром эмальерного искусства в России?
2. Назовите современный центр эмальерного искусства в России?
3. Как называются художественную эмаль?
4. Расскажите о термине «финифть»?
5. Назовите первооткрывателя техники «финифть»?
6. В каком веке сложилась Усольская эмаль?
7. Где сложилась Усольская эмаль?
8. Расскажите об устюжской финифти
9. В каком веке возникает «устюжская финифть»?

Русская усадьба как объект историко-культурного изучения. Усадьба (от «садить», «сажать») — в русской архитектуре отдельное поселение, комплекс жилых, хозяйственных, парковых и иных построек, а также, как правило, усадебный парк, составляющих единое целое. Усадьбы появляются в XV веке в Московском государстве и связаны с системой поместья, когда помещик строил дом в деревне и окружал себя домочадцами.

Подавляющее большинство этих понятий имеют оттенок постоянности, прочности, неподвижности. От этого же корня произошел термин «усадьба». В XVI веке и позже усадьбы назывались «усадищами», значительно реже — «усадами». В. И. Даль в своем словаре отметил, что усадище, усад — среднерусского происхождения, а усадьба — западного, и что оба понятия означают господский двор на селе со всеми строениями, садом и огородом. Оба исследователя указали на первое упоминание усадища в документах. В отдельной книге июня 1536 зафиксирован раздел вотчины князей Оболенских между родственниками в Бежецком уезде. Из текста выясняется, что при селе Дгино было усадище.

Виды усадеб. Выделяют следующие основные категории, имеющие ряд особенностей, влияющих на внешний облик русских усадеб:

боярские усадьбы XVII века;

помещичьи усадьбы XVIII—XIX веков;
городские усадьбы XVIII—XIX веков;
крестьянская усадьба

В состав классической барской усадьбы обычно входили барский дом, несколько флигелей, конюшня, оранжерея, постройки для прислуги и др. Парк, примыкающий к усадьбе, чаще всего носил ландшафтный характер, часто устраивались пруды, прокладывались аллеи, строились беседки, гrotы и т. п. В крупных усадьбах нередко строилась церковь.

Городские дворянские усадьбы, характерные для Москвы, в меньшей степени для Санкт-Петербурга, губернских городов, как правило, включали господский дом, «службы» (конюшню, сарай, помещения для прислуги), небольшой садик.

Многие русские усадьбы были построены по оригинальным проектам известных архитекторов, в то же время немалая часть строилась по «типовым» проектам. В усадьбах, принадлежавших известным собирателям и коллекционерам, нередко сосредотачивались значительные культурные ценности, собрания произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Ряд усадеб, принадлежавших известным меценатам, получил известность как важные центры культурной жизни (например, Абрамцево, Талашкино). Другие усадьбы прославились за счет знаменитых владельцев (Тарханы, Болдино).

После Октябрьской революции 1917 года практически все русские дворянские усадьбы были оставлены владельцами, большая часть из них подверглась разграблению и дальнейшему запустению. В ряде выдающихся усадеб в годы советской власти были созданы музеи (Архангельское, Кусково, Останкино — в Подмосковье и Москве), в том числе мемориальные («Ясная Поляна» в Тульской области, «Карабиха» под Ярославлем и др.).

По сведениям национального фонда «Возрождение русской усадьбы», в России на конец 2007 года насчитывалось около 7 тысяч усадеб, являющихся памятниками истории и архитектуры, причём около двух третей из них находятся в разрушенном состоянии.

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение термину «усадьба»?
2. В каком веке появляются усадьбы?
3. Где появляются первые усадьбы?
4. В каком веке появились «усадищи»?
5. Назовите виды усадеб?
6. Что входит в состав классической барской усадьбы?
7. Расскажите о городских дворянских усадьбах, характерных для Москвы

Творческая биография архитектора И. И. Гальберга (1782-1863) как предмет искусствоведческой реконструкции. Иван Иванович Гальберг (1782—1863) — русский архитектор, академик архитектуры Императорской Академии художеств. Брат скульптора Самуила Гальберга.

Воспитанник Императорской Академии художеств (до 1798). Получил звание художника-архитектора в 1799 году. Состоял помощником при архитекторе Дж. Кваренги. Архитектор кабинета Его Императорского Величества (с 1817) и участвовал в постройке Михайловского дворца, Здания Главного штаба, Александринского театра и некоторых других зданий Санкт-Петербурга.

Получил от Академии художеств в 1840 году звание академика, а в 1842 году — профессора 2-й степени. Несколько лет преподавал архитектуру и занимал должность профессора строительного искусства в Институте инженеров путей сообщения и строительном училище. Умер 1 января 1863 года.

В Санкт-Петербурге по проекту Ивана Гальберга построены:

Штаб Корпуса военных поселений — Главное казначейство Министерства финансов (1836—1838), Литейный проспект, 18.

Комплекс жилых домов Тарасовых (1843), 1-я Рота, 3-5.

Прокурорский дом — Главное казначейство в Петропавловской крепости (1837—1838).

По эскизам И. Гальберга работали Екатеринбургская, Петергофская и Колыванская гранильные фабрики.

В 1828 году им выполнен проект торшеров, находившихся в Яшмовой гостиной Зимнего дворца (впоследствии перенесены в Просветы Нового Эрмитажа). Для этого же зала была выполнена чаша-жардиньерка из кушкульдинской яшмы. В 1834 году создаёт два торшера из орлеца для Петровского зала (ныне находятся в залах Нового Эрмитажа).

Монументальным произведением, выполненным по проекту Ивана Гальберга на Екатеринбургской гранильной фабрике, является колоссальная чаша из таганайского авантюрина, законченная в 1842 году. Непосредственно созданием этой вазы руководил потомственный уральский камнерез — Гаврила Фирсович Налимов (1807—1867). В законченном виде чаша весила более 250 пудов (4 тонны), её высота — 146 см, диаметр — 236 см. В 1842 году чаша была закончена и водным путём отправлена в Санкт-Петербург, где летом 1843 года её установили в Зимнем дворце (сейчас находится в Гербовом зале). Копия этой вазы, сделанная также из таганайта, хранится в Павловском музее-дворце под Санкт-Петербургом. Две эти вазы считаются одними из лучших изделий из авантюрина.

Контрольные вопросы:

1. В какой период жил и работал русский архитектор Иван Иванович Гальберг?
2. Какое профессиональное образование получил русский архитектор Иван Иванович Гальберг?
3. Назовите архитектурные проекты Ивана Ивановича Гальберга в Санкт-Петербурге?

Пути развития скульптурного портрета во Франции в XIX в. Наиболее популярными скульпторами середины века были О. Клезенже (1814—1883), А. Каррье-Беллез (1824—1887) и Ж.-Б. Карпо (1827—1875). Первый обратил на себя внимание в Салоне 1847 года, где показал «Женщину, укушенную змеей» (в Лувре хранится гипс 1846 г.). Скульптура выполнена во вкусе времени: обнаженная натура, поданная в сложной, не лишенной соблазнительности позе. В эклектичном искусстве Клезенже прекрасно уживались классические и барочные реминисценции, бездумная легкость рококо и детализирующий натурализм. Эти же черты присущи и созданным им погрудным портретам. В том же Салоне, где была показана «Женщина, укушенная змеей», демонстрировался, например, «Портрет мадам Сабатье» (1847, мрамор, Париж, Лувр). Не лицо, которое маловыразительно, а тело женщины, чуть прикрытое прозрачной тканью, привлекает Клезенже в первую очередь. «Бюст мадам Х., — писал Т. Готье, не называя модели, — кокетливо скомпонован, как это имели обыкновение делать в галантные эпохи, когда наряд Дианы или какой-нибудь другой богини давал скульптору повод обнажать прекрасные плечи и показывать прелестную грудь несколько больше, чем это было дозволено. Мадам Помпадур, увидев произведение Клезенже, непременно заказала бы ему свой бюст».

Каррье-Беллез, занимавшийся декоративными работами и мелкой пластикой, сравнительно редко обращался к портретам. Отдельные его портретные бюсты заслужили, правда, положительную оценку такого требовательного критика, как Т. Торе, но в целом они редко выходили за рамки более или менее умелых подражаний рокайльным портретамб.

Третий из названных нами скульпторов — Карпо — обладал дарованием, намного превосходящим Клезенже и Каррье-Беллеза. Известность пришла к Карпо как автору рельефа «Флора» для нового павильона Лувра. Затем скульптор исполнил группу «Танец» для здания Парижской Оперы и фонтан «Четыре части света». Стиль Карпо-портретиста, как и других ваятелей той поры, несет на себе отпечаток декоративных работ. Карпо привык к большим открытым пространствам, к динамике, к изображению фигур в сложных ракурсах.

Получив Большую римскую премию, Карпо в 1856 году уехал в Италию. Отсюда он выслал на родину первую значительную работу, которую можно причислить к портретам, — «Паломбелла» (Париж, Птипале), погрудный портрет простой итальянской девушки, красота которой произвела на молодого ваятеля сильное впечатление. Правда, Карпо не обнаруживает еще в этом бюсте подлинного интереса к индивидуально-неповторимому в человеке. Скорее наоборот, он словно бы не замечает его, стремясь создать обобщенный образ прекрасной итальянки.

Исполненные позднее, также в Италии, погрудные портреты французских аристократов — маркизы де ла Валетт и маркиза де ла Пьенн — говорят об усиливающемся внимании к индивидуальному началу. Бюсты понравились именитым заказчикам, открывшим Карпо доступ в высшие сферы общества. Вернувшись во Францию, Карпо стал постоянным посетителем резиденций

Бонапарт в Париже и Компьене, работал над портретами Наполеона III и членов императорской семьи, создав при этом немало холодных идеализирующих изображений. Он перепробовал, кажется, все варианты композиций — от строгих решений римских портретов до динамичных и сложных, присущих барочным и рокайльным мастерам.

Однако были у Карпо и другие портреты — правдивые, темпераментные,— вошедшие в золотой фонд французской пластики.

Диапазон Карпо-портретиста можно представить себе, сравнив появившиеся почти одновременно погрудные изображения Анны Фукар (1860, бронза, Париж, Лувр) и маркизы де ла Валетт (1861, гипс; 1862, мрамор, Париж, Лувр). Облик четырнадцатилетней дочери друга Карпо, валансьенского адвоката Фукара, прост и естествен: улыбка играет на миловидном лице, она отражена буквально в каждой его черточке, особенно в смеющихся глазах. Резкий поворот головы говорит о подвижности модели. Спокойный, ровный обрез бюста оттеняет живость, непосредственность облика изображенной. Портрет маркизы де ла Валетт, в котором есть торжественность и легкость, пышность и изящество, напоминает портретные работы А. Кузевокса и Г. Кусту. Характеристика костюма, прически, украшений (бусы, брошь, бант, цветы) играет немаловажную роль в создании образа светской женщины. И все же даже в таком светском портрете Карпо передал незаурядность модели. Немолодое, но не лишенное привлекательности лицо маркизы светится мыслью, а в гордом повороте головы есть достоинство.

Подлинный шедевр Карпо-портретиста — бюст танцовщицы Эжени Фиокр (1869, гипс, Париж, Лувр). Произведение создавалось в то время, когда Карпо работал над композицией «Танец», и в портрет мадемуазель Фиокр он перенес то же ощущение легкости и стремительности. В обзоре Салона 1870 года, где был экспонирован портрет, критик Ж. Кастаньяри писал о «парижской мордочке, такой восхитительно тонкой и дерзкой», о плечах и спине, глядя на которые «вздрагиваешь, настолько правдиво и интимно передано тело». Действительно, в лице мадемуазель Фиокр сочетаются и дерзость, и насмешливость, и сознание собственного очарования. Формы перетекают одна в другую (маленькая головка с подобранными вверх волосами, гибкая шея, открытые плечи и спина) и контрастируют друг с другом (волосы — лоб, грудь — шарф, роза). Бюст завершает тонко профилированная стойка, на которую красиво ниспадают подвижные складки ткани. Никогда раньше и никогда позднее Карпо не создавал более совершенного женского портрета. В отмеченных критикой 1860-х годов портретах принцессы Матильды и императрицы Евгении при всей виртуозности их исполнения не чувствуется в такой мере, как в портрете балерины «Гранд-Опера», творческого вдохновения, приподнятости. И это естественно, ибо Карпо был скован сознанием именитости заказчиц, которых он должен был показать в выигрышном свете, возвеличить. Портретируя же мадемуазель Фиокр, он творил самозабвенно, еще не остыв от чувства радостного волнения, с которым следил за танцем балерины. Подвижная, лишенная академической заглаженности, холодности, пластика бюста великолепно передает трепет жизни. Именно в этом — жизненности и искренности — секрет художественного воздействия лучших портретов Карпо. Именно это отличает их от бюстов Клезенже или от официальных портретов самого Карпо. Ведь тот же Клезенже или Каррье-Беллез обладали высоким профессионализмом, не менее эффектно, чем Карпо, обыгрывали позы и костюмы.

Сказанное о женских портретах Карпо можно с небольшими оговорками отнести и к портретам мужским. Наиболее удаются ваятелю те, что изображают близких людей, братьев по профессии. Таков портрет Шарля Гарнье (1869, бронза, Париж, Музей оперы) — архитектора «Гранд-Опера», которого Карпо знал с детских лет; таков портрет Жерома (1871, бронза, Париж, Лувр), скульптор сблизился с портретируемым во время пребывания в Англии. Увлеченный личностью изображенных, Карпо уделяет незначительное внимание костюму, аксессуарам; в портрете Жерома он вообще не вводит в композицию фигуру, ограничиваясь изображением головы и шеи, в связи с чем портрет был прозван современниками «говорящей голо-вон». Определение «говорящая» точно передает специфику трактовки образа Жерома, как, впрочем, и Гарнье. Оба художника видятся ваятелем в активном общении с окружающими, как бы обращающимися к невидимому собеседнику. Этот активный контакт с внешним миром выражается не только в «говорящих» чертах лица. Он присущ самой пластической лепке, подвижной и экспрессивной. Герои Карпо — типичные представители той части художественной интеллигенции Франции, к которой принадлежал сам

ваятель. Это люди деятельные, энергичные, честолюбивые. При всей увлеченности искусством, собственно художественными проблемами они обладают способностью трезво оценивать жизненные ситуации и ясно определять жизненные цели.

Следующую, уже отличную от Карпо фазу в развитии скульптурного портрета представляют работы его ученика Жюля Далу (1838—1902). В них нет трепетной легкости Карно, они спокойнее, прозаичнее.

Портретам в целом принадлежит скромное место в наследии Далу (он работал в основном над жанровыми скульптурами и памятниками). Лучшие из них — небольшие по размерам, камерные ногрудные портреты родных и друзей. Будучи прекрасным семьянином, благоговейно любя жену и дочь, Далу и на других детей смотрел сквозь призму собственных семейных радостей. «Голова мальчика», например, свидетельствует об умении ваятеля почувствовать и передать особенности детского возраста и напоминает в этом отношении Гудона. Не по-детски серьезны в этом портрете лишь глубоко посаженные глаза — черта, вносящая в образ отпечаток рождающейся индивидуальности.

Нельзя не признать удавшимся и бюст Корналиа (1883, гипс, Париж, Лувр), актера театра «Одеон», друга Далу «Волевое, умное лицо Корналиа исполнено значительности и вдохновения. В нем есть даже элемент театральной приподнятости, напоминающей о профессии изображенного. В то же время облик Корналиа очень прост, демократичен. Такому содержанию портрета соответствует и композиция: никаких эффектов, драпировок, открытая сильная шея, четкая полукруглая линия обреза. Лепка формы уверенная, свободная.

Менее цельными были заказные бюсты Далу, предназначавшиеся для установки в открытом пространстве. Постоянно неудовлетворенный собой, скульптор без конца отделял детали, то усложняя, то дробя форму. Так, создав довольно интересный портрет Делакура, в облике которого, правда, он подчеркнул замкнутость и болезненность, скульптор снизил впечатление от портрета введением в композицию аллегорических фигур Славы и Гения. Своими масштабами, тяжеловесностью они отвлекают внимание от образа художника (памятник установлен в 1890 г. в Люксембургском саду в Париже).

Пробовал себя Далу и в мемориальной пластике. В надгробии прогрессивному журналисту Виктору Ну ару на кладбище Пер-Лашез (1890, бронза) скульптор продолжает традиции Рюда (памятник Годфруа Кавеньяку): на надгробной плите распростерта фигура умершего. Только в отличие от Рюда, задрапировавшего тело Кавеньяка в погребальные покрывала, Далу показывает Нуара одетым в обычный костюм, рядом с ним лежит упавший с головы цилиндр. В этих деталях — характерное для эпохи стремление к предельной достоверности, вносящей, однако, в образ черты обыденности. В то же время портретно трактованное лицо Нуара величаво и спокойно.

Карпо, в меньшей мере Далу оживили скульптурную форму, внесли свежую струю во французскую пластику. Но надо было обладать талантом иного, значительно большего масштаба, чтобы превратить отдельные достижения и находки в новую художественную систему, с помощью которой оказалось бы возможным передать изменившиеся представления человека XIX века об окружающем и о себе самом. Такого рода реформатором французской скульптуры, в том числе и портретной, стал Огюст Роден (1840—1917). В портрете его реформа привела к созданию образов, в которых с неведомой предшественникам Родена тонкостью и точностью было выражено богатство внутреннего мира современного человека, приводящее, однако, не к спокойному и гордому осознанию своих возможностей, а к напряженному, настороженному «вслушиванию в себя», обнаруживающему и ранимость, и повышенную возбудимость, и беспокойство. Трепетная, вибрирующая пластика Родена сделала возможной передачу нестабильных, изменчивых состояний. При этом уже не возникало никаких ассоциаций с барочными и рокайльными формами. В композициях портретных бюстов Родена чаще всего вообще не было внешней динамики — двигалась, «дышала» сама скульптурная поверхность.

Все этапы биографии Родена более чем подробно освещены в многочисленных воспоминаниях и исследованиях. Он посещал так называемую «малую школу», ставшую впоследствии Школой декоративного искусства. Он трижды пытался переступить порог «большой школы» — Академии, но все три раза был отвергнут. В формировании будущего ваятеля определенную роль сыграли и уроки преподавателя «малой школы» Лекока де Буабодрана, учившего

рисовать по памяти, и участие в выполнении декоративных работ совместно с Каррье-Беллезом в Париже и Брюсселе, и общение с Бари, и знакомство в Лувре с произведениями Гудона, и посещение Италии, где Родена привели в восторг Донателло и Микеланджело, и увлечение готической пластикой, и работа на Севрской мануфактуре. Аккумулируя все эти воздействия, Роден вырабатывал свой неповторимый стиль, несущий отпечаток именно его творческой индивидуальности. «Сын своего времени, великолепный портретист и психолог», — напишет о нем С. Т. Коненков.

Расцвет дарования Родена-портретиста наступил в 1880-е годы. Он был подготовлен несколькими выполненными ранее произведениями. «Портрет отца» (1860, бронза) еще несамостоятелен — в нем видно подражание римскому портрету, сочетавшееся с откровенным штудированием натуры. Роден изучает конструкцию головы, взаимоотношение частей лица, головы и шеи. От чеканной определенности форм «Портрета отца» ничего не остается в «Портрете Эймара» (1863, бронза). Энергия, напористость, фанатизм изображенного человека нашли яркое отражение во внешних чертах его портрета. Разметавшиеся коротко остриженные волосы «врезаются» в лоб, оставляя справа и слева две бугристые залысины. Движению массы волос вторят взметнувшиеся вверх брови, глубокие морщины, идущие от носа. Свет не может спокойно лежать на этом лице, он вспыхивает на выступе лба, кончике носа, подбородке и затухает в углублениях глаз, в ломаной складке губ. Повышенная динамика формы приобретает в портрете самодовлеющее значение, отвлекая от существа образа.

Тем значительнее достижения Родена в портрете «Человек со сломанным носом» (1864, бронза). Позднее скульптор говорил об этом произведении: «С точки зрения упорного изучения натуры, а также искренней непосредственности моделирования, я никогда не делал ни больше, ни лучше». А Р.-М. Рильке назвал скульптуру началом пути Родена в изображении человеческого лица. Поэт правильно отметил, что именно в «Человеке со сломанным носом» впервые обнаруживается нечто подлинно роденовское. Это произведение уже не вызывает желания искать аналогии в прошлом, а средства выразительности, которыми пользуется скульптор, всецело подчинены выражению по-новому воспринятой сущности человека.

Известно, что Родену позировал бедный старик с улицы Муфтар. Скульптор внимательно передает все особенности некрасивого лица, пересекающие его в разных направлениях морщины, прилипшие ко лбу и вискам пряди редких волос, деформированный нос, дряблую кожу. Он действует словно ученый-аналитик. В то же время в нем пробуждается художник, умеющий видеть человека по-особому. «Уверяю вас, — говорил Роден, — что скульптор воспринимает природу иначе, чем обычный человек, потому что его восприятие раскрывает ему под внешним обликом внутреннюю сущность». Эти слова сказаны Роденом значительно позднее, но ваятель сформулировал то, что было им эмпирически найдено в «Человеке со сломанным носом».

Тот же Рильке писал о неоднозначности этого портрета, основное содержание которого — передача тяжести бытия: «Только что вы были захвачены выражением глубокого страдания на этом лице, и вдруг видите: оно исчезло. Человек уже не обращается с жалобой к миру; он замкнулся, он несет в себе самом правосудие, разрешение всех противоречий, великое терпение, способное противостоять любым трудностям». В этой характеристике — художник нового времени, будущий создатель «Мыслителя». В старике Биби, столь непохожем на Родена человеке, концентрируется его собственное беспокойство, неуверенность в своей судьбе, горестные переживания и упорная, несломленная воля. Она — в наклоне головы, в напряженно вспухших на лбу складках, в короткой сильной шее. Не случайно скульптура вошла в историю искусства под названием «Человек со сломанным носом», а не «Голова Биби» — слишком глубок, универсален образ, исполненный большого философского смысла.

Созданные Роденом в 1870-е годы портреты не идут в сравнение с этим шедевром. Их немного, и они довольно поверхностны.

«Для художника все прекрасно, — написал Роден в «Завещании», — потому что в каждом существе... пронизывающий взор его открывает характер, то есть ту внутреннюю правду, которая просвечивает сквозь внешнюю форму. И эта правда есть сама красота». Таков девиз всего творчества Родена. Применительно к портрету он может быть конкретизирован. Сравнивая труд художника и фотографа, скульптор утверждал, что первый ищет духовное сходство, второй воспроизводит только внешние черты. Выражение же духовности доступно не каждому. «В сущности, из всех видов

художественных произведений портрет и бюст требуют наибольшей проницательности». Как и Дега, скульптор говорит о тех трудностях, которые ставит перед художником заказчик, ибо человек редко воспринимает себя таким, каков он на самом деле. Заказчик чаще всего хочет, чтобы в портрете были запечатлены его ранг, его общественное положение, в конечном счете то представление, которое он сам о себе составил. Художник же всегда будет искать индивидуальность, причем, по мнению Родена, любая индивидуальность будет для него интересна, ибо в природе не существует неинтересных людей и невыразительных лиц. «Если скульптор подчеркнет, например, пошлость физиономии или покажет пустого щеголя — вот вам и прекрасный бюст». А отсюда вывод: созерцание и изучение любого лица было для Родена увлекательным путешествием в мир неизведанного. Конечной целью этого путешествия было и познание индивидуальности во всей ее неповторимости, и выявление через эту индивидуальность «духа времени», судьбы современника, понятой не как нечто статичное, раз навсегда данное, а увиденной в ее изменчивости и сложности, как процесс.

Портретные бюсты 1880-х годов убеждают в этом. Каждый портрет — новый характер, новый поворот темы современника, новая художественная проблема.

Старейшим другом Родена был живописец и скульптор Жан-Поль Лоран. Взявшись за его изображение, Роден вдруг увидел в облике Лорана нечто сократовское: у портретируемого круглая лысеющая голова, курносый нос, курчавая борода. Это сократовское продиктовало и композицию бюста (1881, бронза), его оплечный, наподобие античного, образ. Первое впечатление вызывает желание сопоставить бюст с каким-нибудь римским портретом. Но рождающаяся аналогия особенно остро заставляет почувствовать в Лоране человека XIX столетия. На лицо портретируемого легло выражение усталости, взгляд уходит куда-то далеко, рот полуоткрыт как у человека, задохнувшегося от быстрой ходьбы, утомленного движением. Впалая грудь Лорана обнажена, ключицы выступают вперед. Мышцы шеи напряжены. В своей совокупности эти внешние черты раскрывают натуру ищущую, увлеченную и одновременно осознавшую тщетность своих усилий, недостижимость мечты.

Роден так комментировал портрет: «Я испытал большое удовольствие, делая его бюст. Он дружески упрекнул меня за то, что я изобразил его с открытым ртом. Я отвечал ему, что, судя по рисунку его черепа, он, вероятно, происходит от древних испанских визиготов, а этот тип характеризуется выступающей нижней челюстью. Не знаю, поверил ли он в искренность этого этнографического наблюдения». Возможно, что параллель с вестготами пришла на ум Родену значительно позднее, а в 1881 году, когда был сделан бюст, он просто таким видел, так воспринимал Лорана.

Бюст скульптора Далу (1883, бронза) продолжил линию, намеченную портретом Лорана, только еще обостренное, тоньше показана в нем нервная энергия, преобразующая буквально каждую черточку лица. Роден подружился с Далу еще в «малой школе», виделся с ним в Англии и возобновил дружбу по возвращении Далу на родину. В облике говоруна и мечтателя Далу подчеркнуты порывистость и страстность. Порывистость была и в «Портрете Эймара», но лицо последнего кажется утрированной, застывшей маской рядом с жизненной правдивостью, одухотворенностью Далу. Секрет эмоционального воздействия бюста Далу в том, что скульптору удалось передать мимику лица как движение, как переход из одного состояния в другое, а не как остановившееся мгновение. Каждая черта дрожит, изменяется; пульсирует жила на виске, взгляд лучится внутренним светом, проникающим из-под усталых век, слегка раздуваются крылья тонко очерченного носа, чуть откинута назад прядь волос, усиливая впечатление стремительности. Некоторая отрешенность, переданная в изображении Лорана, сменяется здесь активным общением человека с окружающим, и не только потому, что Роден видит свою модель погруженной в вибрирующую световоздушную среду, но и потому, что сам Далу будто неторопливо обращается к кому-то вовне.

Бюст Далу дает представление о великолепном, хочется сказать — классическом ощущении Роденом материала — бронзы, на поверхности которой играет свет. Наряду с бронзовой отливкой существовал и восковой портрет Далу — явление весь ма редкое. Быть может, Роден обратился к столь необычному материалу под впечатлением события, происшедшего за год до создания бюста: в 1882 году в Париже был открыт музей восковых фигур, названный по имени его создателя музеем Гревена. Во всяком случае, видевший восковой портрет Далу Эдмон Де Гонкур восторженно на писал в «Дневнике»: «истинное чудо у Родена — это восковой бюст Далу, бюст из зеленого прозрачного

воска, отливающего, как нефрит. Невозможно передать, с каким зяществом вылеплены веки и тонкая линия носа».

Как работал над бюстами Роден? Хотя в каждом случае процесс имел свою специфику, было и общее. Для Родена, как и для всех великих портретистов, очень важен непосредственный контакт с моделью. Первое впечатление скульптор спешил зафиксировать или в рисунках, где он набрасывал голову с разных точек зрения, или в глине, а чаще всего и графически и пластически. Кроме натурной фиксации конкретных изменчивых черт в творческом процессе Родена всегда участвовала и зрительная память, прекрасно натренированная. «У него была превосходная память,— пишет Рильке, много раз наблюдавший за работающим Роденом,— впечатления сохранялись в ней без изменений, привыкали к своему новому жилищу, и когда оттуда они спускались к его рукам, то казалось, что это были естественные движения самих рук». И далее Рильке говорит о портретах мастера как о результате обобщения многих жизненных моментов: «Здесь счастливо сочетается и сохраняется в силу внутреннего сцепления множество разных контрастов, неожиданных переходов, присущих человеку и формирующих его».

Глубина роденовских портретов 1880-х годов объясняется тем, что в отличие от многих портретистов скульптор не просто придирчиво отбирал среди разных вариантов единственный, более или менее ярко раскрывающий характер человека. Роден искал синтез всех возможных сиюминутных и более постоянных выражений, с помощью которых можно было бы уловить внутреннюю жизнь. Отсюда поразительная многоплановость лучших роденовских портретов, анализ глубинных пластов человеческой личности. Работа над формой была у Родена кропотливой. Законченные произведения поражают своим пластическим совершенством. Роден чувствует, физически ощущает металл, его текучесть, блеск поверхности, выразительность дымчатой патины, покрывающей его.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о скульпторе О. Клезенже
2. Расскажите о скульпторе А. Каррье-Беллез
3. Расскажите о скульпторе Ж.-Б. Карпо
4. Расскажите о бюсте танцовщицы Эжени Фиокр Ж.-Б. Карпо
5. Расскажите о скульпторе Жюлье Далу
6. Расскажите о скульпторе Огюсте Родене
7. Расскажите о скульпторе Жан-Поле Лоране

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Верещагин об искусстве. Тульское историческое краеведение и дальнейшее формирование архитектурно-градостроительного краеведения в пер. пол. XIXв. Рококо. Георгианская эпоха в Англии.

Верещагин об искусстве. Что нового придумал Верещагин и чем он отличался от остальных художников XIX века? Может показаться, что Верещагин - лишь один из представителей эпохи расцвета реалистического направления в европейской живописи. XIX век дало художников-путешественников и баталистов. Что же отличает Верещагина от множества его современников?

Пророк девятнадцатого столетия. «Тот, кто упустит случай увидеть эти картины, упустит наилучшую возможность понять век, который живет; если девятнадцатое столетие имело когда-либо пророка, то этот пророк - русский художник Верещагин », - писала одна из английских газет по поводу лондонской выставки Верещагина в 1879 году.

В это время Верещагин - возможно, самый модный художник в Европе. На его выставки приходят огромные толпы, картины продаются за большие деньги, журналисты выстраиваются в очередь за интервью. Верещагину удалось уловить дух времени: в век ускоряющейся механизации, индустриализации и триумфального шествия науки, искусство тоже следовать за этим процессом, считал он. Собственно, в своей программной статье «Реализм» Верещагин провозгласил следствие за техническим прогрессом главным требованием молодого реалистического искусства. Верещагин не имеет места в виду, что следует писать картины из жизни новых областей промышленности или науки. Прогресс в искусстве для него заключался в максимально реалистическом, документальном, как бы мы сейчас сказали, изображении действительности. А что именно писать - вопрос личного выбора художника, считал Верещагин.

Верещагин не считал себя революционером, какими были футуристы начала XX века, тоже черпавшие вдохновение в развитии и техники. Он считал себя традицией, а свое - последовательным этапом в развитии живописи. Идеи Верещагина о прогрессе в искусстве могут показаться наивными. Оно было не более наивно, чем восторженное поклонение идее прогресса, охватило всю европейскую культурную элиту в конце XIX века. Верещагин был идеальным «пророком девятнадцатого столетия».

Военный переворот. Однако в батальной живописи Верещагин был не просто выразителем идей своего времени; он совершил настоящую революцию. Художники-баталисты XVIII-XIX веков главным образом по заказу воюющих сторон и редко покидали свои мастерские. «Сцены битв при ослепительном блеске тропического солнца Африки написаны при сероватом освещении европейских мастерских». Вообще тщательная работа со светом и светотенью - главные признаки истинного реализма по Верещагину.

На его батальных полотнах свет играет огромную роль; Художественная сила Туркестанской серии в степени обусловлена тем, что смерть и страдание, которое происходит под ярким солнцем Средней Азии. Зритель на секунду не может забыть об этом. То же относится к Балканской серии: хмурое зимнее солнце, спрятавшееся за облаками, ровным мертвым светом освещает и трупы убитых, и мундиры полководцев. В самых неприглядных ее проявлениях, чтобы «выйти из мастерской» и своими глазами войну в самых неприглядных ее проявлениях, он готов был рисковать жизнью и терпеть любые неудобства.

Однако техническими новшествами вклад Верещагина в изображение войны в искусстве не ограничивается. Он принципиально уравнил живых и мертвых, полководцев и рядовых и даже враждующие стороны: все различия как бы нивелируются перед ужасом происходящего. В картинах предшественников Верещагина мы видим строгую иерархию: зритель сразу понимает, где генерал, а где солдат. Мы не увидим здесь натурализма, убитые лежат, как будто заснули; умирающие делают это максимально элегантно, как будто в светской гостиной.

Телесность, утробность и визуальную непривлекательность настоящей войны русский зритель впервые именно на картинах Верещагина.

Отказ от величественных портретов правителей и генералов на фоне битв Верещагин объясняет все тем же - требование безусловного реализма: «Было бы смешно предположить, что император, присутствуя во время битвы, станет объезжать свои войска галопом, потрясая шпагой, словно юный прапорщик, а между тем» Мне приписали желание подорвать моей картиной престиж Государя в глазах народных масс »(речь идет о картине, изображающей Александра II и его свиту, наблюдающих за штурмом Плевны).

Почти все сюжеты картин Верещагина имеют под собой реальную документальную основу, которую художник видел своими глазами. Это относится даже к знаменитому «Апофеозу войны»: гора черепов - это не аллегория, как может показаться, вполне конкретный эпизод в кровавой истории Туркестана: один из местных князей после подавления восстания, поднятого племенем уйгуров, приказал соорудить гору из черепов восставших. Сам Верещагин ее не видел, но во время поездок в Туркестан слышал свидетельства тех, кто наблюдал ее своими глазами.

Помимо радикальной «документализации» батальной живописи, Верещагину необходимо еще одним новшеством. Дело в том, что он часто выступает не только как художник, но и как куратор собственных выставок. Эффект, который производился на зрителя, усиливался тем, как именно были устроены его выставки. Верещагин продумывал каждую деталь и обильно использовал как возможности выставочного пространства, так и предметы быта и оружие, привезенные им из поездок. Кроме того, часто на выставках стоит рояль: музыкальное сопровождение, сложные декорации, продуманный порядок развешивания картин - все это многократно усиливало эффект. Австрийские газеты так описывают выставку Верещагина в Вене в 188 году: «Вся лестница и разные места выставки были увешены (...) туркестанскими, самаркандскими и киргизскими коврами и материями, привезенными Верещагиными из его путешествий, по стенам и в витринах была построена, можно сказать, целая восточная этнографическая выставка: (...) тут были идолы, одежда, оружие, орудия, всяческая утварь ».

Однако, пожалуй, самой кураторской находкой Верещагина была принципиально новой для художественных событий аудиторией - мещанами, рабочими и даже крестьянами. Картины

Верещагина были понятны даже тем, кто впервые оказался в музее и не умел читать и писать. Неудивительно, что выставки Верещагина собирали аудиторию, сопоставимую с аудиторией современных выставок в качестве музеев Европы и невероятную по тем временам. Например, петербургскую выставку 1880 года посетило больше 200 тысяч человек за два месяца; для сравнения, выставку Айвазовского в Третьяковке в 2016 году посетило около 600 тысяч человек за четыре месяца (это рекорд для выставок русских художников).

Верещагин в каком-то смысле может считаться предтечей кинематографа: не случайно его батальные полотна так живо напоминают современному зрителю фильмы о войне. Однако изобразительное искусство XX века не пошло по пути, столь рьяно защищал Верещагин. Еще при его жизни постимпрессионизм и фовизм отказались от максимально точного воспроизведения действительности, к которому призывал Верещагин, а буквально через какие-то десять лет после трагической гибели художника супрематизм провозгласил полный отказ от мимесиса, самой попытки подражания, лежащей в основе реалистического искусства. Искусство XX века творило реальность, а не копировало ее.

Одна из австрийских газет после длинного ряда восторженных похвал Верещагина заключает: «Мы, однако, стали бы сожалеть, если бы картины Верещагина послужили поворотным в науке композиции. Тогда искусством овладел бы сырой натурализм, тот самый, что проявляется в новой французской литературе». Этого не произошло. Радикальный реализм Верещагина остался в XIX веке. Но искусство не может устареть; хотя живопись не пошла по пути, предложенному Верещагиным, его картины не утратили правдивости и художественной силы.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о творчестве Верещагина
8. Почему Верещагина называют революционером?
2. Расскажите о батальных сценах Верещагина
3. Какую роль играет свет в батальных сценах Верещагина?
4. Расскажите о Верещагине, как о кураторе собственных выставок
5. Почему Верещагин в каком-то смысле может считаться предтечей кинематографа?

Тульское историческое краеведение и дальнейшее формирование архитектурно-градостроительного краеведения в пер. пол. XIXв. Создание Общества по изучению Тульского края (1925 г.).

Краеведческие общества, объединявшие местную интеллигенцию, появились в Советской России в начале 1920-х годов. Их усилия были направлены на "новую реальную организацию" изучения страны.

А.В.Луначарский считал их академиями наук на местах. Общество по изучению Тульского края возникло в 1925 г. Инициативную группу составили искусствовед Г.В.Соболевский, археолог, историк, выпускник Воронежского отделения Московского университета М.А.Дружинин, археолог, выпускница Московского археологического института А.Н.Нечаева, член Тульского общества любителей естествознания И.К.Лепорский, географ, выпускник Харьковского университета Н.Х.Дампель, педагог-математик, выпускник Юрьевского университета Т.Л.Шаталов. Члены общества хорошо понимали свою роль в "новом" изучении России. Профессор А.П.Рудаков считал, что "история России изучалась до сего времени лишь по центральным материалам, а чтобы получить широкую и возможно более достоверную картину исторического развития России, надо включить в научный оборот документы местных провинциальных архивов"

Общество выпускало единственный в тот период в Московской области провинциальный краеведческий журнал "Тульский край" (1925-1930). На его страницах были опубликованы более 60 работ членов Общества. Общество имело 11 районных отделений и к 1929 гг. насчитывало более 500 человек, что говорило о стремлении придать краеведению массовый характер.

Проблематика работ членов Общества была широка. Впервые в тульской историографии стала изучаться история края советского периода - история кустарных промыслов, заводов, государственных учреждений, профсоюзного движения, комсомола, экономики края, а также музеев и библиотек. Члены общества возродили традицию археологических исследований Тульского края. Под

руководством профессионального археолога М.А.Дружинина они пытались решить важную задачу, поставленную еще губернской ученой архивной комиссией (1913-1917) - составить археологическую карту губернии. Общество пыталось спасти материальные памятники края от разрушительного воздействия как времени, так и новой государственной власти. Оно вело учет памятников, готовило документацию для их реставрации. В работах члена правления Общества В.Н.Ашуркова в 1928 г. прозвучал призыв к организованной охране памятников истории и культуры как это делали предшественники - губернская ученая архивная комиссия, Тульское отделение Общества сохранения в России памятников искусства и старины (1911-1917) (4). В 1925-1928 гг. члены Общества изучали и традиционные проблемы тульской истории - историю края с древнейших времен, историю освободительного движения и трех российских революций.

Деятельность Общества можно рассматривать и как продолжение традиций тульской историографии конца XVIII - начала XX вв., и как часть истории "золотого десятилетия" советского краеведения (1918-1928). Имея в своем составе практически всех тульских историков оно определило основную проблематику тульской историографии второй половины 20-х годов. В конце 20-х годов Общество испытало насильственный перерыв свободного творчества и внедрение новаций идеологической несвободы, контроля над тематикой и методикой исследования.

В сложной ситуации перехода от традиции к новации председатель Общества Ф.Т.Войтович пытался найти компромисс. Выступая на IV Всесоюзной краеведческой конференции весной 1930 г. он говорил: "Самый верный принцип организации краеведческой работы - добровольные общества... надо взять курс на обслуживание нужд государства", но согласия между добровольным творчеством и "обслуживанием" не получилось. Это стало основной причиной умирания краеведческих объединений местной интеллигенции. В 1930 г. Общество было преобразовано в Тульское районное бюро краеведения с бюрократической ссылкой на новое административно-территориальное деление. Вместо живого дела появилась "культурная единица".

Историко-культурное краеведение как "гробокопательно-архивное" было ликвидировано. В 1931 г. о краеведах можно было прочесть: "...Эти буржуазные контрреволюционные историки-краеведы умышленно ушли от революционных, близких нам тем, чтобы на узких темах истории усадеб, районов и областей проложить путь для замаскированных антипартийных выступлений". Из тульских краеведов были репрессированы в 1938 г. археолог М.А.Дружинин, а также генеалог И.М.Картавцев. В настоящее время деятельность Общества по изучению Тульского края является предметом научного интереса.

Планировка и застройка Тулы. Тула — город в России, административный центр Тульской области. За века своего существования облик города неоднократно изрядно менялся, а различные периоды истории России отложили свои отпечатки на лице города.

XVI—XVII века. Центром развития, дальнейшей планировки и застройки города с XVI века был Тульский кремль. Он был ядром военной, административной и хозяйственной жизни города, где сосредотачивались органы политической и духовной власти. К нему вели все главные дороги, повлиявшие на построение планировочной структуры близ кремля. Вблизи стен кремля развивался посад, в котором проживало население города, обслуживающее кремль и другие оборонительные укрепления вокруг Тулы, а также занимавшееся ремеслами и торговлей. К концу XVI века посад охватывал кремль тесно застроенным полукольцом в границах современной улицы Советской от Зареченского до Пролетарского моста, не переходя за реку.

В 1595 году по царскому указу для казённых купцов за рекой Упой отводилась слобода, ставшая основой современного Зареченского района. В течение первых десятилетий после постройки кремля посад не имел собственных оборонительных укреплений, и лишь по прошествии ряда лет и увеличению числа жителей города появилась необходимость защиты и охраны материальных ценностей посада. В результате чего по его периметру появились частокольные стены из отвесно врытые и плотно прилегающих друг к другу заострённых бревен, образовавшие деревянный острог. В 1641 году восточная дуга стены острога между нынешним Пролетарским мостом и местом современного пересечения ул. Советской и пр-та Ленина заменена земляным валом с пятью остроугольными укрепленными деревянными бастиями. В 1673—1674 годах была заменена и остальная часть посадских укреплений на земляной вал с дубовыми стенами. Образовавшийся укрепленный острог получил название «деревянный город», который имел пять проездных и

четырнадцать глухих башен. С северной части кремль и посад прикрывала река Упа, которая в те время была полноводной и судоходной. По мере роста и развития города его население постепенно увеличивалось, и жители, не находя места для своих домов в черте деревянного города, селились за его пределами в прилежавших к нему слободах. Каменных построек в городе было мало, и основным строительным материалом было дерево, которого было достаточно в прилегающих городу лесах и засеках. Так в 1654 году впервые упоминается Чулковская слобода, положившая начало современному Пролетарскому району. Так к середине XVII века определилось деление города на три основные части, сохранившиеся и до нашего времени: Левобережье (Центр), Заречье и Чулково.

К середине XVII века граница русского государства стала постепенно смещаться на юг и Тула, утратив своё стратегическое значение, стала центром ремесла и торговли. К концу первой трети XVIII века стены деревянного города были разобраны и посад слился с прилегающими к нему слободами. 2 сентября 1779 года Екатериной II был утверждён план перепланировки Тулы, составленный в губернском городе, затем переработанный в Комиссии о строении Санкт-Петербурга и Москвы. В разработке плана принял участие известный архитектор Андрей Васильевич Квасов. С небольшими изменениями этот план претворялся в жизнь начиная с 1780-х годов. Постепенно в Туле создавались новые улицы и площади, строились и заселялись новые районы и кварталы. Данный план предусматривал красивые, радиальные улицы в центре города и более простые прямоугольные кварталы для окраин, четко выраженный общественный центр с присутственными местами и другими учреждениями. По плану с берега Упы убирались различные хозяйственные и производственные постройки и создавалась красивая набережная.

За утратившим своё военное-стратегическое значение кремлем было оставлено место архитектурного центра города, от башен которого веером расходились центральные улицы города. Это значение кремля подчеркивалось и тем, что на колокольне Успенского собора сходились главные улицы города — Киевская (пр-т Ленина), Калужская (ул. Демонстрации) и Воронежская (ул. Оборонная). Композиция колокольни и этих улицы составляла своеобразный «трезубец» — отличительную деталь плана 1779 года.

Использование местного рельефа в формировании плана застройки города стало также довольно удачным ходом. Расположившийся на склоне холма общественный центр и находящийся в низине кремль подчеркивали преемственность развития Тулы от города-крепости к гражданскому городу. Помимо этого данное расположение общественного центра обеспечивало и прекрасный вид на кремль со стороны Киевской улицы.

Генеральный план Тулы включал в себя и характерную для русского классицизма идеологическую направленность. Этим объяснялся различный характер улиц в центре города и на его окраинах. Каждому сословию жителей определялся свой район для жительства: Заречье и Чулково — отводилось для оружейников, западнее Киевской улицы — для купечества и мещанства, восточнее — для государственных служащих, а четыре квартала по самой Киевской улице предназначались для дворянства. При этом в центре города разрешалось строить только каменные дома, причём только двухэтажные и выше.

Генеральный план 1779 года не был во всём осуществлён как задумывался. В планировку Тулы пришлось внести немало изменений как благоприятных для города и горожан, так и пагубных. Несмотря на это, он является образцом русского классицизма, а его значение в истории города настолько важно, что все последующие планы до 1970-х годов исходили из его принципов.

В капиталистический период конца XIX — начала XX века Тула продолжала развиваться как многопрофильный центр промышленности, образования, культуры. Быстрый рост крупных предприятий и численности населения города, железнодорожное строительство стали заметно преобразовывать лицо города, порождая многие трудно разрешимые социальные, технические и санитарно-гигиенические проблемы. В 1824 году план города был несколько скорректирован архитектором Вильямом Гесте, сохранив свою радиально полукольцевую структуру, и в таком виде просуществовал до начала XX века.

С конца 1920-х годов в Туле осуществлялось значительное строительство, принёсшее с собой несколько примечательных зданий в стиле конструктивизма: клуб металлистов, фабрично-заводское училище, фабрика-кухня. В послевоенное время заметную роль в комплексе исторического центра города стали играть драматический театр, цирк и главное здание органов власти — Дом Советов

(Белый дом), при создании которого претерпело существенные изменения самое ядро исторического центра.

Последний на данный момент генеральный план Тулы разработан в 2004—2006 годах Научно-проектным институтом пространственного планирования «ЭНКО» (Санкт-Петербург) по заказу Управления Капитального строительства Управы города Тулы. В настоящее время предлагается дальнейшее развитие радиально-кольцевой транспортной сетки, в том числе со строительством обходной дороги вокруг Тулы. Одной из наиболее острых социальных проблем Тулы является наличие в городе большого количества ветхого и аварийного жилищного фонда (253 тыс. м², что составляет 3 % от всего жилищного фонда). Это предопределяет необходимость значительного сноса и возможность размещения на освобождающихся территориях в наиболее ценных градостроительных зонах — центре и прилегающих жилых районах с хорошей транспортной доступностью, нового многоэтажного жилищного фонда. При этом, необходимо соблюдение ограничений, связанных с охраной объектов культурного наследия.

Контрольные вопросы:

1. В каком году было создано Общество по изучению Тульского края?
2. Кто составил инициативную группу Общества по изучению Тульского края?
3. Назовите краеведческий журнал, который выпускало Общество по изучению Тульского края?
4. Назовите Проблематику работ членов Общества по изучению Тульского края?
5. Расскажите о планировке и застройке Тулы

Рококо. Рококо́ (фр. госо́ от goscille «скальный») — термин, вошедший в употребление в середине XVIII века; его использовали с негативным оттенком. В XIX в. стиль рококо правомерно считали продолжением стиля барокко или даже «высшей стадией искусства барокко». Между тем предыдущий стиль Людовика XIV, так называемый Большой стиль (вторая половина XVII в.), в своей основе был классицистическим с небольшим включением барочных элементов. Рококо также следует отличать от переходного периода Регентства, времени правления регента, герцога Филиппа Орлеанского (1715—1722). Во французской историографии стиль Регентства и стиль рококо рассматривают раздельно. Наиболее известным художником периода Регентства во Франции является Антуан Ватто, творчество которого служит прологом к стилю рококо.

В переходный период Регентства после безумств Большого стиля Людовика XIV, скончавшегося в 1715 г., искусство переместилось от дворцовых празднеств Версаля в камерные салоны и гостиные парижской знати. Второй причиной камерности «стиля рокайля» является происхождение основного декоративного элемента от растительного завитка; этимологически термин «скальный» также связан с декором гротов и парковых павильонов Версаля и Марли. В отличие от барочных картушей, волют, раскреповок антаблемента, завиток рокайля носит атектоничный и деструктивный характер. Отсюда слабая распространённость стиля рококо в архитектуре (за исключением интерьеров и последующих стилевых модификаций барочно-рокайльного стиля середины XVIII в. искусстве Баварии, Саксонии и России в лице Б. Ф. Растрелли). Рококо — оригинальное французское изобретение, выпадающее из основной линии эволюции больших постренессансных архитектурных стилей: классицизм — барокко — неоклассицизм. Ещё одна особенность заключается в том, что даже в Париже стиль рококо формируется в 1740-х гг. и далее развивается параллельно с нарождающимся неоклассицизмом позднего «стиля Людовика XV» и периодом правления Людовика XVI (1774—1792). В эпоху Просвещения отношение к нему было весьма критичное. Так, Д. Дидро называл этот стиль «временем испорченного вкуса».

Основными элементами стиля помимо рокайля являются традиционный картуш (франко-фламандский вариант названия: картель, немецкий: рольверк), фламандские кнорпель («хрящ») и ормушь («ушная раковина»). Один из наиболее ранних случаев употребления терминов «рокайль и картель» — увраж Мондона-сына «Третья книга рокайльных и картельных форм» 1736 г. (иллюстрации см. ниже). Также находим их в письме (7 апреля 1770 г.) мастера Ротье (изготавливавшего для Екатерины II в конце 1760-х гг. серебряный сервиз, позднее известный как «Орловский сервиз», сохранившиеся предметы хранятся в Государственном Эрмитаже). Это письмо также отразило смену вкусов, происшедшую на рубеже 1760-70-х гг.: «...поскольку Е. И. В. желает, чтобы отказались от всех видов фигур и картелей, мы приложим все усилия, чтобы заменить их

античными украшениями и следуя лучшему вкусу, согласно пожеланиям...» (цит. по документу из РГИА).

Несмотря на популярность новых «античных форм», вошедших в моду в конце 1750-х гг. (это направление получило наименование «греческого вкуса»; предметы этого стиля часто неверно принимают за «позднее рококо»), так называемый рококо сохранял свои позиции вплоть до самого конца столетия. Во Франции период рококо назывался временем Купидона и Венеры.

В 1960-70-е годы в отечественном искусствознании была распространена концепция рококо как результата измельчания барокко: «Вступая в фазу рококо, эмблематика всё больше утрачивает самостоятельное значение, и становится частью общего декоративного убранства, наряду с нимфами, наядами, рогами изобилия, дельфинами и тритонами [...] „Амуры божества любви“ превращаются в — putti — рококо».

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение термину рококо
2. В каком веке развивался стиль рококо?
3. Охарактеризуйте стиль рококо
4. Назовите основные элементы рококо?

Рококо. Георгианская эпоха в Англии. Георгианский стиль (Georgian Style), обобщающее название стилистических течений в архитектуре и декоративном искусстве Великобритании и Ирландии эпохи правления королей Георга I, Георга II и Георга III (1710-е – 1810-е гг.). Для формирования раннего Георгианского стиля (до 1730-х гг.) большое значение имели теоретич. труды Р. Б. Бёрлингтона (о творчестве А. Палладио и др.); он развивался от строгого палладианства (Дж. Ванбру, У. Кент, Н. Хоксмур) к его свободной, живой интерпретации (Дж. Гиббс, Дж. Вуд Старший и Дж. Вуд Младший и др.). «Средний» Георгианский стиль (1740–50-е гг.) включает короткую фазу рококо; с сер. 18 в. встречается эклектич. использование англ. готики, шинуазри (У. Чеймберс), этрусского стиля и помпейского стиля и др. Георгианский стиль проявился в архитектуре дворцов, усадеб, обществ. зданий, в парковых ансамблях, дизайне интерьеров, прикладных искусствах (мебель Т. Чиппендейла, Дж. Хеплуайта, Т. Шератона, керамика Дж. Уэджвуда и др.). Поздний Георгианский стиль (1760–90-е гг.) стал высшей стадией англ. классицизма (братья Адам, Т. Кули, Дж. Гэндон и др.). Иногда к поздней фазе Георгианского стиля относят Регентства стиль и т. н. стиль Георга IV (1820–30) – своеобразный «англ. ампир», причудливо сочетающий классицизирующие тенденции с мотивами индо-исламского зодчества, неоготику, мавританский стиль и др. экзотические влияния (творчество Дж. Соуна, У. Уилкинса, Дж. Нэша, Э. Блора и др.). Г. с. получил распространение в брит. колониях (в Сев. Америке в 1700–70-х гг., Юж. Африке, Австралии и др.) как одна из составляющих колониального стиля. Тенденции эклектизма Г. с. во многом подготовили появление викторианского стиля

Контрольные вопросы:

1. Назовите королей, в период которых развивался Георгианский стиль?
2. Охарактеризуйте «Средний» Георгианский стиль
3. В каких видах искусства проявился Георгианский стиль?
4. Охарактеризуйте Поздний Георгианский стиль

6 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: Стратегии развития народного искусства в Республике Алтай в XXI веке. Ситуация современного искусства в Китае. Архитекторы русского зарубежья Роман Верховской.

Стратегии развития народного искусства в Республике Алтай в XXI веке. Живопись. В алтайской живописи второй половины XX – начала XXI веков сохраняются традиции, заложенные первыми художниками Алтая. Ведущим жанром остаётся пейзаж, а главной темой творчества – алтайская природа. Основные представители алтайской живописной школы: классики алтайского искусства Г.Ф. Борунов, М.Я. Будкеев, М.Д. Ковешникова, Н.П. Иванов, Ф.С. Торхов, В.А. Зотеев и др., и художники последующих поколений: Б.Ф. Терещенко, А.В. Арестов и т.д.

Графика. Коллекция графических произведений алтайских художников формируется с первых лет существования музея. Сегодня в собрании представлены произведения разных поколений алтайских графиков от 1950-х годов до наших дней. Главным жанром современной алтайской станковой графики, как и в живописи, является пейзаж. Его лирическое воплощение достигается при помощи разнообразных графических техник: акварели (А.А. Югаткин), линогравюры (А.Г. Вагин), офорта (Ю.Б. Кабанов, В.П. Туманов). Большое развитие в станковой и книжной графике получила тема жизни и творчества В.М. Шукшина, в русле которой яркие образы созданы А.К. Дерявским, В.А. Раменским, А.Н. Потаповым.

Скульптура. В скульптуре на протяжении долгого времени доминирующим жанром остаётся портрет. Ведущими представителями этого жанра являются П.Л. Миронов, М.А. Кульгачёв, В.Ф. Рублёв и Л.В. Рублёва. Следует отметить бытовой (В.Г. Сидоренко) и анималистический (Ю.Г. Мингулов) жанры. Скульптура выполнена в различных материалах: дерево, природный и искусственный камень, металл. В последнее время пользуются популярностью малые архитектурные формы и скульптура для оформления городского ландшафта (Э.В. Добровольский).

Декоративно-прикладное искусство. Собрание декоративно-прикладного искусства представлено произведениями ряда ярких мастеров родом с Алтая. Особенно выделяются работы из художественного стекла В.С. Муратова, декоративные эмали В.С. Муратова и Ю.Н. Капустина и изделия из керамики В.Н. Гориславцева, Ю.Н. Капустина и Е.Е. Скурихина.

Фотоискусство. Коллекция фотоискусства Государственного художественного музея начала формироваться в конце 1970-х годов и насчитывает около 500 единиц хранения. Первыми экспонатами данной коллекции стали тематические подборки фотографий Сергея Ивановича Пирогова (1922-2001), известного не только в Барнауле, но и за пределами Алтайского края фотохудожника, бывшего с 1975 по 2001 год - штатным фотографом музея. Основными поступлениями данного раздела собрания музея являются экспонаты, переданные музеем авторами по окончании выставок мастеров фотографии, а также музейные проекты ("Мой мир", "Не меньше трех рецептов красоты", "Экология: музейный взгляд", "Живем в семье единой и др.). Коллекция фотоискусства является разделом Фонда передвижных выставок.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте алтайскую живопись второй половины XX – начала XXI веков
2. Назовите ведущий жанр алтайской живописи второй половины XX – начала XXI веков
3. Назовите главную тему алтайской живописи второй половины XX – начала XXI веков
4. Расскажите об алтайской графике второй половины XX – начала XXI веков
5. Расскажите об алтайской скульптуре второй половины XX – начала XXI веков
6. Расскажите об алтайском декоративно-прикладном искусстве второй половины XX – начала XXI веков
7. Расскажите об алтайском фотоискусстве второй половины XX – начала XXI веков

Ситуация современного искусства в Китае. Искусство нового Китая в начале XX века. Поднебесная империя пребывала в глубоком кризисе. Хотя еще с конца XIX века группа реформаторов предпринимала попытки модернизации страны, которая в то время была беспомощна перед натиском иностранной экспансии. Но лишь после революции 1911 года и свержения маньчжурской династии, изменения в экономической, социально-политической и культурной сфере стали набирать обороты.

Прежде европейское изобразительное искусство практически не оказывало влияния на китайскую традиционную живопись (да и другие сферы искусства). Хотя на рубеже веков некоторые художники получали образование за рубежом, чаще в Японии, а в нескольких художественных школах даже преподавали классический западный рисунок. Но лишь на заре нового века началась и новая эпоха в китайском мире искусства: появлялись различные группы, формировались различные направления, открывались галереи, проводились выставки. В общем, процессы в китайском искусстве того времени во многом повторяли западный путь (хотя постоянно поднимался вопрос о правильности выбора). Особенно с началом японской оккупации в 1937 году в среде китайских художников возвращение к традиционному искусству стало своего рода проявлением патриотизма.

Хотя в то же время распространялись абсолютно западные формы изобразительного искусства, как плакат и карикатура. После 1949 года, в первые годы прихода к власти Мао Цзэдуна также наблюдался культурный подъем. Это было время надежд на лучшую жизнь и будущее процветание страны. Но и это вскоре быстро сменилось тотальным контролем за творчеством со стороны государства. А на смену вечного спора между западным модернизмом и китайским гохуа пришел соцреализм, подарок Большого брата – Советского Союза.

Но в 1966 году для китайских художников наступили еще более суровые времена: культурная революция. В результате этой политической кампании, инициированной Мао Цзэдуном, было приостановлено обучение в художественных академиях, закрыты все специализированные журналы, преследованиям подверглись 90% известных художников и профессоров, а проявление творческой индивидуальности вошло в число контрреволюционных буржуазных идей. Именно Культурная революция в будущем оказала огромное влияние на развитие современного искусства в Китае и способствовала рождению даже нескольких художественных направлений. После смерти Великого Кормчего и официального окончания Культурной революции в 1977 году началась реабилитация художников, открыли свои двери училища и академии, куда хлынули потоки желающих получить академическое художественное образование, возобновили свою деятельность печатные издания, которые публиковали работы современных западных и японских художников, а также классические китайские картины. Этот момент стал рождением современного искусства и рынка искусства в Китае.

Сквозь тернии к «Звёздам» Когда в конце сентября 1979 года в парке напротив «храма пролетарского искусства», Национального музея искусств КНР, разгоняли неофициальную выставку художников, никто не мог даже представить, что это событие будут считать началом новой эпохи в китайском искусстве. Но уже десятилетие спустя творчество группы «Звёзды» станет основной частью экспозиции ретроспективной выставки, посвященной китайскому искусству после Культурной революции.

Еще в 1973 году многие молодые художники стали тайно объединяться и обсуждать альтернативные формы художественного выражения, черпая вдохновение из работ западного модернизма. Первые же выставки неофициальных художественных объединений пришлось на 1979 год. Но ни выставка группы «Апрель», ни «Безымянного сообщества» не касались политических вопросов. Работы же «Звёзд» (Ван Кэпин (Wang Keping), Ма Дэшэн (Ma Desheng), Хуан Жуй, Ай Вэйвэй (Ai Weiwei) и другие) яростно атаковали маоистскую идеологию. Кроме заявлений о праве художника на индивидуальность, они отрицали теорию «искусства ради искусства», которая была распространена в художественных и ученых кругах во времена династии Мин и Цин. «Каждый художник – маленькая звезда», — говорил один из основателей группы, Ма Дэшэн, — «И даже великие художники в масштабах Вселенной всего лишь маленькие звездочки». Они считали, что художник и его творчество должны быть тесно связаны с обществом, должны отражать его боли и радости, а не пытаться избежать сложностей и общественной борьбы.

Но помимо авангардистов, которые открыто выступали против властей, после Культурной революции в китайском академическом искусстве также сформировались новые направления, в основе взглядов которых лежал критический реализм и гуманистические идеи китайской литературы начала XX века: «Шрамы» (Scar Art) и «Почвенники» (Native Soil). Место героев соцреализма в творчестве группы «Шрамы» заняли жертвы Культурной революции, «потерянное поколение».

«Почвенники» искали своих героев в провинциях, среди малых народностей и простых китайцев (тибетская серия Чэнь Даньцина (Chen Danqing), «Отец» Ло Чжунли (Luo Zhongli)). Приверженцы критического реализма оставались в рамках официальных институтов и, как правило, избегали открытых конфликтов с властями, уделяя больше внимания технике и эстетической привлекательности работ.

Рыночные реформы искусства. Современный рынок искусства является полной противоположностью традиционному, когда академическая система служила основным институтом для признания художника и его работ на основе четких критериев оценки и официальных процедур. В мире современного искусства вопрос «Что считать хорошим искусством?» остается открытым и слабо регулируемым. Арт-дилеры конкурируют друг с другом на местном и международном уровне, пытаясь привлечь внимание критиков и коллекционеров, а также аукционные дома, музеи и правительство. В Китае современная модель рынка искусства начала зарождаться еще в начале

прошлого века, но процесс был прерван в 1949 году. И практически в течение 30 лет, как и в других коммунистических странах, основным и часто единственным покровителем искусства оставалось государство. Именно оно финансировало все официальные художественные галереи и музеи, где выставки по большей части преследовали образовательные или политические цели.

Но с 90-х годов помимо государственных галерей и музеев в Китае стали появляться и другие официальные каналы для проведения выставок современного искусства. Сначала полугосударственные, потом частные. Причем заметную роль в этом сыграли иностранцы: консультанты, экспатрианты и туристы, которые покупали работы китайских художников и вывозили их за рубеж. Первую частную галерею в Китае в 1991 году открыл австралиец Brian Wallace – это была Red Gate Gallery в Пекине.

В Шанхае же первая галерея ShanghART появилась лишь в 1996 году. Её создал швейцарец Lorenz Helbling. А с 2004 года с ростом международного внимания начался бум коммерческих галерей, которые открывались во всех крупных городах страны: Чэнду, Тяньцзине, Гуанчжоу и, конечно, в Пекине и Шанхае. Так, по данным на 2009 год, из 500 галерей в Пекине 67 принадлежали иностранцам, и именно они контролировали основную долю рынка благодаря своему опыту и репутации. Говоря же о вторичном рынке искусства, первый аукцион китайской масляной живописи был проведен в Гонконге домом Christie's еще в 1985 году, а в 1991 году он представил уже современных китайских живописцев. До этого времени аукционы в Китае на законодательном уровне были нелегальны. Первое такое мероприятие прошло в Сиане в 1992 году. В 1993 году аукционный дом Guardian зарегистрировал первую профессиональную аукционную компанию государственного уровня – China Guardian Auctions CO., LTD.

В 1996 году китайские критики провели первый специализированный аукцион современного китайского искусства, но не столь успешно, так как на тот момент рынок еще недостаточно сформировался. Десятилетие спустя, в 2006 году Sotheby's в Нью-Йорке провел «Специальный аукцион современного искусства стран Азии», где главным образом были представлены китайские художники: продажи превысили 100 млн. юаней. А за первое полугодие 2006 года – 10 млрд. юаней. В один момент китайское искусство оказалось в центре внимания всего мира. С 2003 года с ростом цен на китайские произведения искусства стало расти и число аукционов. Так, уже в 2007 году в Китае действовало более 1000 аукционных домов, но лишь часть из них специализировалась на современном искусстве. С 2004 года на законодательном уровне иностранным компаниям было разрешено организовывать аукционы в Китае. В 2005 году Christie's попытался сделать это. Но после первого же мероприятия его китайского партнера лишили лицензии, а сотрудничество было признано незаконным. Хотя проведение прямых аукционов в Китае для крупнейших домов пока невозможно, они полностью контролируют продажи современного китайского искусства за пределами страны. Во многом благодаря Китаю для восстановления мирового рынка искусства после финансового кризиса 2008–2009 годов потребовалось всего 18 месяцев. В 2010 году на Китай пришлось 33% оборота аукционов произведений искусства. Третий крупнейший аукционный дом сейчас расположен в Пекине – Poly International, хотя и его обороты в 680\$ млн. значительно отстают от 2.47\$ млрд. и 2.41\$ млрд. Christie's и Sotheby's. Более того, из 10 крупнейших аукционных домов в мире 7 – китайские.

Сравнение произведений искусства с финансовыми активами стало толчком для создания новой модели «арт-биржи». И Китай оказался первопроходцем в этой области, открыв в 2009 году в Шэньчжэне биржу культурных активов и акций. Это модель уже скопировали в 2011 году французы. Традиционно для развития зрелого рынка искусства требуется значительное время, но Китай прошел этот путь всего за 30 лет. В заключение 90-е годы привнесли много изменений в китайский мир искусства. Во-первых, многие современные художники выбрали независимость от различных институциональных структур – шаг, который не только изменил их карьерный путь, но и социальный статус. С одной стороны, он позволил им избавиться от некоторой ответственности, с другой – им пришлось учиться играть по новым правилам: вести переговоры с арт-дилерами, коллекционерами, музеями и иностранными кураторами, чтобы финансировать свои художественные эксперименты. Во-вторых, большая часть художников сконцентрировалась в крупных городах, особенно в Пекине. И если в 80-е годы авангардные группы появлялись в основном в провинциях и были активны на местном уровне, то в 90-е Пекин стал бесспорным центром современного искусства, куда съезжались молодые творцы со всей страны. В результате даже появились целые коммуны, известные как

«деревни художников». В-третьих, появилась новая профессия – независимый куратор. Хотя многие из будущих кураторов в 80-е годы были критиками и организовывали различные мероприятия в сфере современного искусства, теперь их главной ролью стало создание инфраструктуры, которая бы включала постоянные каналы для проведения выставок, коллекционирования, образования и коммерческого круговорота работ. В-четвертых, в полную силу развернулся процесс глобализации китайского искусства. Художники стали принимать участие в крупных международных выставках, в Пекине и других крупных городах стали открываться галереи, часто на деньги иностранцев и с ориентацией на зарубежного покупателя. В конце 90-х годов китайские художники уже оказались в центре внимания мировой общественности. В 1997 году состоялись персональные выставки Цай Гоцяна в США и Европе. В 1998–1999 годах в США прошли две крупные выставки современного китайского искусства. В 1999 году Гу Вэньда появился на обложке журнала Art in America, а двадцать китайских художников были приглашены для участия в Венецианской биеннале.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте искусство нового Китая в начале XX века?
2. В каком году в среде китайских художников возвращение к традиционному искусству стало своего рода проявлением патриотизма?
3. В каком году в среде китайских художников наступила культурная революция?
4. В каком году началась реабилитация китайских художников?
5. В каком году многие молодые китайские художники стали тайно объединяться и обсуждать альтернативные формы художественного выражения, черпая вдохновение из работ западного модернизма.
6. Назовите художественные направления китайского искусства начала XX века?
7. Как повлияли рыночные реформы на современное китайское искусство?
8. В каком году появилась первая галерея ShanghART в Шанхае?
9. В каком году китайские критики провели первый специализированный аукцион современного китайского искусства?

Архитектор Роман Верховской. Роман Николаевич Верховской (29 января 1881 года, Вильно, Российская империя — 30 января 1968 года, Нью-Йорк, США) — российский и американский архитектор и скульптор.

Родился 29 января 1881 года в Вильно. Принадлежал к старинному костромскому дворянскому роду. Окончил Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге (1911). Звание художника-архитектора получил за проект «Дом Русского посольства». В 1911-12 годах находился в заграничной поездке за государственный счёт в Испании, Франции и Италии, где детально знакомился с классическим искусством. Вернувшись в Россию, занимал должность архитектора зданий Собственной его Императорского Величества канцелярии по учреждениям императрицы Марии, а также — архитектора правления Бухарской железной дороги. Первый большой самостоятельный проект его также был связан с Бухарой — железнодорожный вокзал в византийском стиле.

С 1937 года проживал в США. В 1938 году Элеонора Рузвельт и Архитектурная лига Нью-Йорка организовали персональную выставку Верховского.

В 1941 году Р. Н. Верховской был определён архитектором-художником Митрополии Русской Православной Церкви Заграницей в Северной Америке. В его обязанности входила разработка проектов будущих храмов, часовен, иконостасов. В этот период он также занимался церковной росписью. В США по его проектам построено не менее 25 храмов, 7 иконостасов (6 мраморных и один дубовый), он самостоятельно расписал 6 храмов.

Известные работы. Мемориал Сербской славы «Защитникам Белграда» на Новом кладбище (Ново Гробле) в Белграде (1931, скульптура В. П. Загороднюка). Во время сооружения памятник являлся самым высоким военным монументом на Балканах — его высота достигала 18 м. Композиция состоит из героя — югославского воина-победителя, держащего знамя и опирающегося на винтовку, попирающего смертельно раненного орла, символизирующего Германию, высота — 14 м. Обе фигуры — героя и орла — отлиты из тёмной меди. Под памятником расположена усыпальница останков русских и сербских 5 000 воинов.

Памятник «Императору Николаю II и 2.000.000 русских воинов великой войны» в Белграде на Новом кладбище (Ново Гробле), 1935. Под памятником находится склеп Русской Славы (1935; в соавторстве с архитектором В. В. Сташевским)[4]. Композиция представляет собой постамент в виде артиллерийского снаряда, на котором находится фигура Архангела Михаила. У подножия постамента лежит русский офицер на знамени. По центру постамента выгравирован русский двуглавый орёл и цифры «1914», слева — надпись «Вечная память Императору Николаю II и 2 000 000 русских воинов Великой войны», на обратной стороне постамента — надпись на сербском языке: «Храбро павшим братьям русским на Солунском фронте 1914—1918 гг.». Под монументом расположена часовня с останками 387 бойцов Русского экспедиционного корпуса Салоникского фронта и 136 русских артиллеристов, оборонявших Белград в 1914-15 годах. Средства на постройку памятника были собраны среди сербского населения, которым «продавались» камни будущего монумента по цене 300 динаров.

Фонтан перед старым Королевским дворцом в парке Топчидер «За жизнь и свободу славянских народов», увенчанный фигурой Геракла (композиция «Лаокоонт») высотой 3,20 м.

7 национальных памятников-усыпальниц Первой Мировой войны в Югославии.

Скульптурные работы здания Русской церкви в Белграде, украшения здания Нового Парламента, скульптура на новом здании Скупщины, отделка нового загородного Королевского дворца на Дединье.

Церковь во имя Святой Троицы в Свято-Троицком монастыре в Джорданвилле, США, 1950[5].

Проект первого в США буддийского храма.

Проект русского православного кафедрального собора в Нью-Йорке.

Храм-Памятник Святого Князя Владимира (St. Vladimir Memorial Church)[6], 1988, Джэксон (англ.), Нью-Джерси. Строительство завершено после смерти Верховского архитектором С. Н. Падюковым.

Контрольные вопросы:

1. В какой период жил и работал Роман Николаевич Верховской?
2. В каком году Роман Николаевич Верховской окончил Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств в Санкт-Петербург?
3. За какой проект Роман Николаевич Верховской получил звание художника-архитектора?
4. Назовите проекты Романа Николаевича Верховского?

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Культура России в конце XX и начале XXI века. Конструктивизм в архитектуре Новосибирска 20-30-х годов XX века. Городская скульптура Краснодара.

Культура России в конце XX и начале XXI века. Культура России в конце 20 и начале 21 века переживает трудные времена, связанные с глобализацией, ростом негативных тенденций, связанных с развитием цифровых технологий. При этом культура России в 21 веке остается достойной преемницей исконно русских традиций. Тенденции культурного развития России до 90-х годов 20-го века.

Ряд актуальных на конец 20 начало 21 века тенденций в культуре обязаны своему появлению 60-м годам прошлого столетия. Именно тогда в моду вошла "научная мотивация", "научное обоснование" всем явлениям, как в культуре, так и в мировоззрении. Религия была окончательно переведена в разряд буржуазной пропаганды и в пережиток царского прошлого.

Решающее воздействие на развитие художественного творчества в послевоенные годы оказала победа Советской страны в Отечественной войне. Военная тема заняла большое место в литературных произведениях. Были опубликованы такие значительные книги о войне, как "Повесть о настоящем человеке" Б.Н. Полевого, повесть В.П. Некрасова "В окопах Сталинграда". К теме Отечественной войны обращались писатели "фронтового поколения" – Г.Я. Бакланов, В.В. Быков. События военных лет были главной темой в творчестве многих кинодраматургов и кинорежиссеров ("Подвиг разведчика" Б.В. Барнета, "Молодая гвардия" С.А. Герасимова и др.).

В литературе 50-х годов возрос интерес к человеку, его духовным ценностям. Из повседневной жизни с ее коллизиями, сложными взаимоотношениями людей пришли на страницы романов герои Д.А. Гранина ("Искатели", "Иду на грозу") и Ю.П. Германа ("Дело, которому ты

служишь", "Дорогой мой человек") и др. Росла популярность молодых поэтов Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского, Б.Ш. Окуджавы. Литература пополнилась интересными произведениями о жизни послевоенной деревни (очерки В.В. Овечкина "Районные будни" и "Записки агронома" Г.Н. Троепольского). Широкий резонанс общественности получил роман В.Д. Дудинцева "Не хлебом единым", где впервые была поднята тема незаконных репрессий в Советском государстве. Однако со стороны руководителей страны это произведение получило негативную оценку. Имя себе сделал на псевдо фактах о репрессиях и Солженицын, который окончил свою жизнь в США. Не без основания считается, что его произведения о ГУЛАГе содержат намного больше вымысла, чем было модно считать в 80-е и 90-е годы прошлого столетия. Так или иначе, но "патриот" Солженицын окончил свои дни в Америке. Послевоенная архитектура запомнилась грандиозными проектами времен Сталина, унылыми, типовыми строениями времен Хрущева и развитием метростроительства. В период с 1949 по 1953 годы в Москве было сооружено несколько высотных зданий, в их числе Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (архитекторы Л.В. Руднев, С.Е. Чернышев, П.В. Абросимов, А.Ф. Хряков).

Архитекторы участвовали в строительстве и оформлении станций московского и ленинградского метрополитена (А.В. Щусев, В.Д. Кокорин и др.). В те годы станции метро рассматривались и как средство эстетического воспитания людей. Отсюда использование для их оформления средств скульптуры и живописи. Художественное убранство многих станций не соответствовало их функциональному назначению, многократно увеличивало стоимость строительных работ. Архитектурные "излишества" присутствовали в некоторых построенных по индивидуальным проектам жилых и административных зданиях, домах культуры и здравницах. В конце 50-х годов с переходом к типовому строительству "излишества" и элементы дворцового стиля исчезли из архитектуры. В начале 60-х годов усилилось разоблачение "идейных шатаний" деятелей литературы и искусства. Неодобрительную оценку партийно-государственных лидеров получил художественный фильм М.М. Хуциева "Застава Ильича".

В скульптуре особое внимание следует уделить памятникам и монументам в память о трагедии советского народа пережившего Великую Отечественную Войну. Особый интерес в этой связи вызывает монумент "Родина-мать зовёт". Родина-мать стала первым в СССР памятником, полностью выполненным из железобетона.

В 70-е годы усилилось противостояние между партийно-государственным руководством и представителями науки, литературы и искусства. Углубление консервативных начал в управлении культурой содействовало росту оппозиционных настроений среди части интеллигенции. Культура в "перестройка".

На рубеже 80-90-х годов произошли изменения правительственной политики в духовной жизни общества. Это выразилось, в частности, в отказе органов руководства культурой от административных методов управления литературой, искусством, наукой. Ареной острых дискуссий общественности стала периодическая печать – газеты "Московские новости", "Аргументы и факты", журнал "Огонек". В публикуемых статьях предпринимались попытки разобраться в причинах "деформаций" социализма, определить свое отношение к "перестроечным" процессам. Обнародование неизвестных ранее фактов отечественной истории послеоктябрьского периода вызывало поляризацию общественного мнения. Значительная часть либерально настроенной интеллигенции активно поддержала реформаторский курс М.С. Горбачева. Но многие группы населения, в их числе специалисты, научные работники, видели в проводимых реформах "измену" делу социализма и активно выступали против них. Различное отношение к происходящим в стране преобразованиям приводило к конфликтам в руководящих органах творческих объединений интеллигенции.

В конце 80-х годов несколько московских литераторов сформировали альтернативный Союзу писателей СССР комитет "Писатели в поддержку перестройки" ("Апрель"). Идентичное объединение было сформировано ленинградскими литераторами ("Содружество"). Создание и деятельность этих групп привели к расколу Союза писателей СССР. О поддержке происходивших в стране демократических преобразований заявил созданный по инициативе ученых и литераторов "Союз духовного возрождения России". В то же время часть представителей интеллигенции негативно встретила курс на "перестройку". Взгляды этой части интеллигенции получили отражение в статье преподавательницы одного из вузов Н. Андреевой "Не могу поступаться принципами". Начавшаяся

"перестройка" вызвала к жизни мощное движение за освобождение культуры от идеологического нажима. Данный процесс активно подогревался зарубежными СМИ и различными правозащитными организациями зарубежом. Началась активная работа по очернению советской культуры и искусства, выжигание из памяти молодежи все положительных достижений науки, искусства и образования в СССР.

Официально признанная линия была представлена публикуемыми повестями и рассказами, экспонируемыми на выставках художественными полотнами, исполняемыми со сцен драматическими и музыкальными произведениями. Кроме того, существовало неизвестное или малоизвестное большинству читателей и зрителей творчество деятелей культуры, созданное не в рамках традиционного метода социалистического реализма. Некоторые из произведений официального искусства, высоко оцененные в свое время руководящими органами культуры, оказались "однодневками". И, наоборот, многие работы второго, непризнанного ранее направления заняли видное место в отечественной культуре. В творчестве многих представителей литературы и искусства в рассматриваемый период занимала тема Великой Отечественной войны. На экранах кинотеатров демонстрировались кинофильмы о войне. В городах и рабочих поселках сооружались памятники героям и жертвам войны (например, мемориал "Героическим защитникам Ленинграда" скульптора М.К. Аникушина).

На рубеже 60-70-х годов в литературу вошла большая группа прозаиков, темой творчества которых являлась современная им деревня. В произведениях В.П. Астафьева, Б.П. Можаева, В.Г. Распутина, В.М. Шукшина центральное место заняли судьбы русского крестьянства, взаимоотношения деревни и города. В жанре научной фантастики работали А.Н. и Б.Н. Стругацкие. Повысился интерес писателей к историческому прошлому страны. Мемуарная литература пополнилась воспоминаниями известных военачальников периода Отечественной войны (книги Г.К. Жукова "Воспоминания и размышления", А.М. Василевского "Дело всей жизни" и др.).

Большие трудности приходилось преодолевать организаторам выставок одного из талантливейших художников И.С. Глазунова. Как и прежде, пылились в запасниках музеев полотна художников-авангардистов 30-х годов. Картины и литературные произведения на исторические темы могли увидеть свет лишь в том случае, если они соответствовали сложившимся официальным взглядам на события прошлого. В то же время была открыта "зеленая улица" для публикации произведений заведомо слабых, но соответствующих идеологическим основам социалистической культуры.

Во второй половине 70-х годов были опубликованы многомиллионными тиражами книги Л.И. Брежнева "Малая земля", "Целина" и "Возрождение". Книги-воспоминания, написанные по заданию Генерального секретаря ЦК КПСС, носили публицистический характер и предназначались в основном для изучения в сети партийной учебы. Однако правление Союза писателей СССР сочло возможным принять Л.И. Брежнева в ряды писательского Союза. Запрещенные властями литературные произведения печатались, как правило, в "Самиздате". Этим путем пришли к читателю впервые книги А.П. Платонова "Чевенгур", Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго". Годы "перестройки" преобразили художественную жизнь страны. На страницах журналов "Новый мир", "Октябрь", "Знамя" и других периодических изданий появились произведения поэтов и прозаиков, погибших в годы революции, во время репрессий. Печатались стихи Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама. Увидели свет произведения русских зарубежных писателей, покинувших Россию в 20-е годы (И.А. Бунина, Г.В. Иванова, Д.С. Мережковского, В.Ф. Ходасевича, В.В. Набокова и др.). Спустя сорок с лишним лет после принятия было признано ошибочным постановление ЦК партии о журналах "Звезда" и "Ленинград". Появились негосударственные (кооперативные) издательства и издательские группы. Их усилиями были возвращены в литературу и философию произведения лиц, судьба которых сложилась трагически в условиях Советской России. Публиковались книги религиозных философов первой трети XX века Н.А. Бердяева, В.В. Розанова, П.А. Флоренского. Был опубликован роман В. Гроссмана "Жизнь и судьба", некогда конфискованный у него органами госбезопасности. Стремление к философскому осмыслению прошлого коснулось искусства кино (фильм Т. Абуладзе "Покаяние"). Возникли многочисленные театры-студии. Новые театральные коллективы пытались найти свой путь в искусстве. Были организованы выставки художников, мало известных широкому кругу зрителей 80-х

годов, П.Н. Филонова, В.В. Кандинского, Д.П. Штеренберга. С распадом СССР прекратили свою деятельность общесоюзные организации творческой интеллигенции.

Культура России в 90-х годах. После распада СССР культура России оказалась в очень тяжелом состоянии. Потеря духовности и цели, снижение уровня жизни, неконтролируемый поток псевдокультуры из-за рубежа привели к деградации искусства и образования. Помимо этого было резко сокращено финансирование культуры и образования. Законодательство Российской Федерации закрепило за культурой 2% средств федерального и около 6% местного бюджета. Однако реально для нее выделялось менее одного процента. В такой обстановке начала действовать федеральная программа "Сохранение и развитие культуры и искусства". Главное внимание в ней уделялось спасению важнейших объектов национальной культуры.

В девяностые усилилась коммерциализация культуры. Появились основанные на частном предпринимательстве художественные галереи и салоны. Итоги "перестройки" для отечественной культуры оказались многосложными, неоднозначными. В то же время существенными потерями обернулись "перестроечные" процессы для науки, системы образования. Рыночные отношения стали проникать в сферу литературы и искусства. Преодолевая материальные трудности, борясь с диктатом рынка и вестернизацией культуры, деятели литературы и искусства стремились сохранить в своем творчестве лучшие традиции культурного наследия России.

Изобразительное искусство и монументальная скульптура. Скульптура, главными атрибутами которой в течение многих веков являлись трехмерность и объем, относится к самым старейшим и самым традиционным жанрам изобразительного искусства. В XX веке консервативность скульптуры сыграла с ней злую шутку, оставив ее на время за границей тех глобальных изменений, которые произошли в искусстве в новейшее время.

Эксперименты в области живописи, расцвет фотографии, появление медийного искусства и прочие изменения менее всего коснулись скульптуры, адепты которой наиболее стойко сопротивлялись нарушению многовековых канонов. Сложность и дороговизна процесса производства не привлекала наиболее радикально мыслящих независимых художников к поискам в этой области: им проще было вообще отказаться от этого жанра, используя трехмерный язык для создания совершенно новых высказываний – объектов, инсталляций и паблик арта.

В результате к началу XXI тысячелетия внешние и внутренние границы скульптуры оказались столь размыты, что скульптура в старом понимании этого слова осталась лишь одним из широкого диапазона форматов того, что сейчас подразумевается под понятием современной скульптуры. Только в последнее время известного российского художника Бориса Орлова в каталоге его персональной ретроспективной выставки "Воинство земное и воинство небесное" называют "одним из немногих профессиональных скульпторов на московской художественной сцене", а группа АЕС позиционирует свои последние работы как скульптуру. Более того, многие известные и молодые художники, достигнув определенного успеха, переходят к работе в трехмерном жанре. О скульптуре говорят, о ней пишут, скульптура стала модным, возвращающимся в современный дискурс трендом.

Архитектура в России конца 20 начала 21 века. Начало XXI века позволило более объективно взглянуть на западную архитектуру XX века, подвести итог противоречивой стилистике прошлого столетия. Предыстория современной архитектуры XX века, истоки которой зарождались во второй половине XIX века под влиянием бурного развития промышленности, прогресса науки и техники. В этот период складываются социальные, экономические, технические и художественные предпосылки возникновения новой архитектуры XX века.

Каждое время рождает свою архитектуру – конструктив самосознания, более или менее честный скелет эпохи. Наше с вами беспородное "сегодня" – не исключение. Не смотря на почти полное отсутствие в постсоветском пространстве денег на эстетические капризы, в архитектуре появились определенные группы явлений, которые, хотя и с некоторой натяжкой, можно определить, как стилистические. Можно выделить три основных группы.

Первая группа – объединенный идеал всех советских Государственных институтов проектирования городов (ГИПроГрадов). В основном это – "элитарные" многоквартирные дома. То, что раньше проектировалось, но не воплощалось ввиду своей высокой стоимости и путем бесконечных упрощений и удешевлений превращалось в то, в чем мы жили. Но, поскольку заказчик на приличное жилье появился, мечта стала явью, хотя и очевидно устаревшей. Отличительные

признаки стиля: пара-тройка полукруглых или многогранных ризалитов либо эркеров, часто фальшь-мансардная крыша, с фальшь-мансардными же окнами, вертикальные ряды лоджий, двухцветная, с обязательным присутствием охры, окраска фасадов. Объем здания ощутимо цельный, стабильный. Планировка квартир, увы, не слишком оригинальная и часто диктуется внешней формой здания и структурой фасадов, а не заботой о тех, для кого, собственно, все это строится. Фасады этих зданий пока узнаваемы, но лишь по причине абсолютной убогости традиционного фона жилых районов. В рекламных проспектах по продаже будущих квартир часто встречается фраза "с возможностью свободой планировки" (этим замечанием проектировщик заранее расписывается в невозможности предложить жильцам продуманную и оригинальную планировку квартир), но все же эти здания – безусловный прорыв по сравнению с советскими типовыми домами второй половины двадцатого века.

Вторая группа – архитектура демонстрации западных отделочных материалов и технических достижений. Это, в основном, общественные здания, будто специально созданные для доказательства совершенства алюминиевых листов и полос, структурного стекла, раздвижных дверей, искусственных мраморов и гранитов, натяжных потолков и, даже, обзорных лифтов. Объем здания – преувеличенный. И все же, создается впечатление, что такая архитектура – огромный прорыв в нашем самосознании. Каким-то непостижимым образом не наши высокотехнологичные материалы воспитывают нашу архитектуру, заставляют ее "подтянуть живот", быть внятной, лаконичной и точной.

В некоторых случаях такая тесная связь с материалом рождает даже что-то сродни свободному архитектурному замыслу, который давно царствует в цивилизованных странах. Третий – эксклюзивные здания, учитывающие "личность" заказчика. Это многоквартирные частные дома, в которых явно преобладает либо романский стиль, либо колониальная классика. Именно романский стиль мы узнаем в крутых крышах, вертикально дробленном объеме здания, массе башен и башенок, завершенных теми же крутыми крышами, разнокалиберных балконах и террасах. Колониальная классика, в принципе чуждая нашему географическому пространству, по-видимому, знак родства со столпами "дикого" капитализма Соединенных Штатов.

Оформление фасадов – традиционное, с широким применением заменителей черепицы (металлочерепица), заменителей традиционных окон (металлический стеклопакет "под дерево") и т.д. Эта архаика возникает не от убожества сознания архитекторов, а, скорее, от банальности заказа. Стремление заказчиков подчеркнуть свою значимость и, в то же время, построить что-нибудь оригинальное при отсутствии вкуса и неумении прислушиваться к мнению проектировщика, приводит к примитивному результату. Если к этому прибавить еще генетическую боязнь проникновения в свое жилье (несмотря на все современные средства охраны пространства), то становится понятно приверженность именно к этим стилям. Может быть, до чистого понятия "стиль" выделенным группам еще далеко, однако, ощущение, что зодчество сдвинулось с мертвой точки, все-таки есть.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте культуру России в конце 20 и начале 21 века
2. В связи с какими общественными событиями, культура России переживает трудные времена?
3. Что такое "научная мотивация", "научное обоснование"?
4. Какое значение в развитии русской культуры оказала победа Советской страны в Отечественной войне?
5. Расскажите о военной теме в русской культуре
6. Расскажите о деятельности архитекторов А.В. Щусева, В.Д. Кокорина
7. Расскажите о монументе "Родина-мать зовет"
8. Расскажите о русской культуре в период «Перестройки»
9. Расскажите о мемориале "Героическим защитникам Ленинграда" скульптора М.К. Аникушина
10. Расскажите о художнике И.С. Глазунове
11. Расскажите о культуре России в 90-х годах
12. Как проявлялась коммерциализация культуры в 90-е годы?
13. Расскажите об изобразительном искусстве и монументальной скульптуре XX века
14. Расскажите о культуре России в начале XXI тысячелетия

15. Расскажите об архитектуре в России конца 20 начала 21 века

Конструктивизм в архитектуре Новосибирска 20-30-х годов XX века. Первые плоды новосибирского конструктивизма цитировали собой формы самые что ни на есть старорежимные. Например, здание Сибкрайсоюза, построенное в 1926 году на Красном проспекте, 29 по проекту Андрея Крячкова еще наполовину стояло в зачарованной стране модерна — в мире выверенных причуд и упоения деталями. Сибкрайсоюз своими формами напоминает европейские торгово-офисные здания 1900-х, он довольно густо насыщен всяческой архитектурной «фурнитурой», почти как крячковское же здание Сибревкома (ныне Художественный музей) или Сельскохозяйственный техникум (ныне главный корпус аффинажного завода). Сибревком и техникум еще модерн в чистом виде, хоть и пролетарский. Так же «пограничен» и клуб железнодорожников на улице Шамшурина. Не случайно самый авторитетный историк новосибирской архитектуры Сергей Баландин никогда не называл эти три здания чисто конструктивистскими. Декоративные мелочи и пластические причуды осыпались с тела взрослеющего конструктивизма. Гигант отряхивал с тела ракушечную шелуху атлантов, маскаронов, барельефов и поднимался на ноги в вызывающей железобетонной наготе. Не тщеславной наготе античного титана, а рациональной обнаженности робота. Освобождение от декора выглядело буквальным: на здании Сибкрайсоюза уже к началу 30-х исчезли барельефы — их заштукатурили. Пролетарская эстетика сметала декор даже со зданий прошлых эпох.

В слове «конструктивизм» слышится что-то жизнерадостное и отчетливо детское, какая-то рассыпчатая игрушечность. В багаже нашей ассоциативной памяти употительно грохочет детальками картонная коробка «Конструктор»... Чарует слово «конструктивизм», что и говорить! Но вот в чем парадокс: большинство из словесно умиленных не очень-то умилятся, узнавая, что за здания это слово обозначают.

Шедевры конструктивизма воплощают очень разную трактовку понятия «быт». Например, дом на Красном проспекте, 56/Крылова, 5 представляет собой канонический образ дома-коммуны: коридорная система, маленькие жилые блоки с минимумом индивидуальных «мещанских» удобств и обязательные общественные помещения в бельэтаже. В доме на Октябрьской, 45 (жилкомбинат «Динамо») не было ванн и кухонь, только душ. В доме на Серебренниковской, 16 тоже нет кухонь в нашем понимании — вместо них крохотные бытовые капсулы, примыкающие к гостиной. В них едва умещается плита, разделочный стол и шкафчик для утвари (навесной, естественно).

А вот жилкомбинат «Кузбассуголь» в квартале Красный проспект-Державина-Фрунзе, напротив, состоит из домов, где понятие «квартира» толкуется без левацких вывертов. Это небольшие, но вполне комфортные жилища, где все «по-человечески» — кухня, туалет, были даже ванны, правда, только в нескольких квартирах, предназначенных для директората кооператива. Кухни и прихожие в этих домах были примечательны прогрессивнейшей деталью начала 30-х — встроенной мебелью. Встроенные кухонные шкафы, столы, гардеробы. Была и еще одна деталь в квартирах этого комплекса, в советские годы не афишировавшаяся — комнаты домработниц. Эти крошечные помещения 2×3 метра с окном во всю торцевую стену примыкали к кухням.

Квартиры в домах кооператива «Кузбассуголь» были ведомственным жильем и планировались по вполне западному принципу «одна квартира — одна семья». К слову, в этих домах удивительно органично смотрится мебель ИКЕА и ярко-простой скандинавский декор. И, наверное, чужеродно выглядели там громоздкие «мебели» тридцатых — филенчатые шкафы, брюхатые комоды, устланные салфеточками этажерки и трюмо, заселенные фарфоровой нежностью, ковры с оленями и ширмы с драконами.

В конструктивистских зданиях общественного назначения все-таки не было такого разительного контраста между внешней формой и начинкой: предметная среда банка или авиаклуба более утилитарна, более свободна от «милых мелочей». В этом смысле багровый куб Госбанка был куда ближе к «прекрасному далёко», нежели плотно фаршированный бытом жилкооператив.

Чем ближе были двадцатые к своему окончанию, тем более ярким, монументальным и выразительным становился новосибирский конструктивизм. Большую порцию этого стиля город получил из рук тогдашних жилищно-строительных кооперативов и ведомственных строительных трестов. Кооперативы «Печатник» и «Кузбассуголь» возвели кварталы на Трудовой и в квадрате

между улицами Державина и Фрунзе, строительный трест завода «Сибкомбайн» построил на Советской комплекс из трех домов, чекисты выстроили для себя жилкомбинат «Динамо».

Близ вокзала возвели жилой городок из монолитного бетона. Скругленные углы, «корабельные» ограждения балконов, большие окна — эти здания заворожили посещавшего город Луначарского, явив ему выгодное отличие от московского конструктивизма — более угрюмого и тяжелого, ориентированного на немецкие образцы. Компаньоном жилгородку служило здание универмага — двухэтажная, щедро остекленная постройка со стеклянной башенкой на углу.

Ключевым понятием такой архитектуры стало слово «комплекс». Не отдельный дом, а связка из жилых, общественных и бытовых построек. Переходы, перемильчики между жилыми корпусами, между жильем и бытовыми блоками стали излюбленным мотивом зодчих. Они ведь так походили на приводные ремни, на трубопроводы и коленвалы — на детали машины! Обилие гладких плоскостей, четких граней и ленточных окон делало «машинность» очевидной.

И красили такие здания в цвета, незнакомые для прежней архитектуры — красный, зеленый, синий. Эти цвета, характерные скорее для окрашенного металла, нежели для штукатурки, как бы намекали, что дом новой эры — не просто здание и не дворец, а именно машина, машина для жилья. Некоторые здания яркими не были, с помощью кварцевой штукатурки им придавали суровый стальной шик — холодное машинно-оружейное мерцание.

Правда, материалов для креативной колеровки всегда не хватало. Лакокрасочная индустрия тогдашнего СССР сильно уступала западной, поэтому большая часть конструктивистских жилых зданий желтые или салатно-зеленые, без изысков. Одни так окрасили изначально, другие «упростили» потомки, поленившись воспроизводить в череде ремонтов цветовые фантазии первостроителей. Например, знаменитый Дом под часами (проект Б. А. Гордеева, С. П. Тургенева и Н. В. Никитина) на памяти нескольких поколений новосибирцев был светло-оранжевым. Пока его не сменил немаркий серый колер.

Самих архитекторов весьма угнетал контраст между стерильным сиянием их прогрессивного замысла и функциональным освоением реального, готового дома.

Во-первых, простым новосибирцам не очень нравилась отстраненность конструктивистских домов от реалий местного климата. В подъездах с ленточными окнами было дивно светло, но холодно. Панорамные окна, располагаемые эстетам в углу, на стыке стен (как в домах на Красном проспекте, 57 и на Советской, 44) отлично впускали не только солнце, но и сквозняки, хозяек раздражало, что мыть их крайне неудобно. Во-вторых, публике довольно скоро разонравился стиль этих зданий, их простые плоскости и углы.

Антипатия, к слову, подогревалась централизованно — в 1933-34 гг. на страницах профессиональной прессы началась дискуссия между конструктивистами-модернистами и сторонниками «творческого освоения классического наследия». По тогдашнему обыкновению, теоретическая дискуссия быстро поломала свои нейтрально-профессиональные рамки и превратилась в поиск ренегатов и уклонистов. Вскоре подтянулись и массовые издания. И к концу 1934 года академики победили. Побежденные конструктивисты поняли накал ситуации и быстро переключились на «освоение наследия». Упорных же и особо непонятливых изъяли из профессии. А потом некоторых и из жизни изъяли.

Новосибирск радостно начал пришивать на спецовку конструктивизма кружева ордерной архитектуры. Уже построенные модернистские здания «переодевали» в нарядные платья из барельефов и пилястров, строящиеся перепроектировали по новой моде. Плоды подобных переодеваний-перерождений — здание треста «Запсибзолото», здание вокзала Новосибирск-Главный и «наше всё» — Оперный театр.

А наибольшее число метаморфоз пережил фронтальный дом комплекса «Сибкомбайн» на Советской, 8. Родился он как конструктивистский, в середине 30-х его нарядили в новоизобретенный советский ордер — изукрасили рустом и барельефами, взгромоздили на кромку крыши грузный фриз с обелисками и картушем. В этом виде в наше время дом и был уничтожен пожаром. А восстал из пепла наш Феникс вдвое больше себя прежнего — десятиэтажным. И опять нарядным — новой вариацией на ордерную тему.

Здания, не поменявшие своего стиля, сейчас живут по-разному. Одни сберегла в тонусе их функция и значимость в пейзаже — как Госбанк или Деловой дом. Другие потерялись в

изменившемся городе и захирели — как техникум на улице Сакко и Ванцетти. Третьи бодры на вид, но пережили архитектурное «протезирование». В общем, конструктивизму в Новосибирске живется не то чтобы совсем плохо, но как-то без особого почета. Город словно стесняется своего первого Большого Стиля. Так мужающие подростки стесняются своих малышей машин и паровозиков. Все-таки, не зря в этом слове «конструктивизм» мерещится что-то игрушечное...

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о здании Сибкрайсоюза, построенном в 1926 году на Красном проспекте в Новосибирске?
2. Охарактеризуйте конструктивизм архитектуры Новосибирска
3. Расскажите об архитектурных шедеврах конструктивизма в Новосибирске

Городская скульптура Краснодара. Памятник Екатерине II. Вплоть до 1920 г. главную площадь тогдашнего Екатеринодара, названного в честь могущественнейшей российской императрицы, украшал величественный монумент. Бронзовое изваяние изображало Екатерину Великую, облаченную в царственное одеяние, со скипетром и державой в руках, устремившую взгляд на город. Статуя высотой 13,8 м, декорированная сусальным золотом стояла на монументе, вокруг которого размещались потрясающие скульптуры казачьих атаманов, князя Потемкина-Таврического, кобзаря, сопровождаемого поводырем. Большевики не пощадили великолепный памятник, но в 2006 г. он был тщательно восстановлен по сохранившимся фотографиям и описаниям.

Еще одна знаковая достопримечательность Краснодара также была реконструирована в новейшее время, возродившись из руин в 2008 г. Царские ворота — как часто называют сооружение в народе, появились в городе в 1888 г. специально к приезду императора Александра III, посещавшего Екатеринодар со всем венценосным семейством. Великолепная арка особо интересна тем, что ее экстерьер выполнен не в популярном тогда европеизированном стиле. Ворота украшали традиционные русские купола и шатровые башенки со шпилями. По углам кровли возвышались кокошники, внутри которых перед иконами горели лампадки. Взорванную в 1928 г. арку восстанавливали скрупулезно, стараясь воспроизвести мельчайшие детали оригинального декора фасада.

Памятник святой великомученице Екатерине. Монумент посвящен покровительнице города, Святой Екатерине. Был установлен в 2009 году. Восьмиметровая статуя Святой стоит на ротонде в виде колокола. Ротонда украшена фигурами ангелочков, в нее может войти любой желающий и почувствовать себя под покровительством. Памятник стоит на главной аллее города, освящен Митрополитом Исидором. Рядом с монументом разбиты фонтаны. Комплекс оборудован ночной подсветкой.

Памятник А. В. Суворову. Монумент, посвященный великому полководцу, был открыт в 2004 году. Событие приурочили к 275-летию Александра Васильевича. В конкурсе победил проект Алана Корнаева. Суворов сделал многое для присоединения Кубани к России и наведения порядка в этом регионе. В благодарность краснодарцы решили возвести ему памятник. Монумент представляет собой бронзового Суворова, стоящего на высоком постаменте.

Памятник кубанскому казачеству. Монумент был торжественно открыт в 2005 году, он расположен около здания Администрации Краснодарского края. Автор композиции — скульптор А. Аполлонов. Казак-первопроходец сидит верхом на боевом коне. Он одет в духе казаков-запорожцев 18 века. Скульптура находится на постаменте. Высота самой статуи — чуть более четырех метров. Высота памятника вместе с постаментом — 7,2 метра.

Монумент Аврора. Памятник Авроре был открыт в 1967 году. Авторы монумента — скульптор И. Шмагун и архитектор Е. Лашук. Скульптура сделана из кованого алюминия, ее высота — 14 метров, вместе с постаментом высота составляет чуть менее 17 метров. Советская Аврора — это комсомолка, она держит в руках высоко поднятую звезду. Считается символом веры в счастливое будущее страны.

Памятник И. Е. Репину. Бюст великому живописцу — Илье Репину был открыт в 1993 году. Автором проекта стала скульптор Ольга Яковлева. Илья Ефимович сыграл большую роль в жизни города, здесь он создавал эскизы и зарисовки к картине «Запорожцы, сочиняющие письмо турецкому султану». Бюст выполнен по пояс и стоит на постаменте. В руках художник держит краски, а за его плечом — рама для картины.

Памятник А. С. Пушкину. Памятник русскому поэту был открыт в 1999 году, в честь 200-летия Александра Сергеевича. Авторы проекта – скульптор В. А. Жданов и архитектор В. И. Карпычев. Фигура Пушкина отлита из бронзы. Александр Сергеевич, одетый во фрак стоит на высоком постаменте. Руки Пушкина сомкнуты на груди, мечтательный взгляд устремлен вдаль. Памятник расположен на Пушкинской площади – излюбленном месте молодежи.

Памятник Кларе Лучко. Скульптура была открыта в 2008 году. Авторы – скульпторы из Москвы Д. Успенская и В. Шанов. Клара Лучко – актриса, сыгравшая казачку в фильме «Кубанские казаки». Лучко любила Краснодар, называя его своей второй родиной. Высота памятника – 3,5 метров, он стоит на постаменте. Монумент стал негласным символом женской красоты и счастья. После ЗАГСа молодожены зачастую подъезжают к памятнику, возлагая к нему цветы.

Памятник советским воинам-освободителям. Монумент посвящен воинам, которые освобождали Краснодар и Кубань от фашистских захватчиков. Его открыли в 1965 году. Авторы – скульптор И. П. Шмагун и архитектор Е. Г. Лашук. На высоком постаменте стоит фигура солдата, освободителя города. Статуя выполнена из бетона, ее поверхность отекачена. В руках воин держит оружие. По бокам памятника – две стелы, на одной изображен бой за город, на другой – встреча жителей с вернувшимися солдатами.

Памятник «Сынам Кубани, павшим в Афганистане». Памятник был открыт в 1998 году. Авторы – скульптор А. Аполлонов и архитектор С. Галкин. Он посвящен молодым людям Кубани, погибшим в войне в Афганистане. За 10 лет Кубань отдала 263 человеческих жизни. На высокой стеле висит фигура погибшего солдата, а над ним фигура ангела. Основа монумента – символ черного тюльпана (так прозвали самолет, на котором везли домой тела погибших солдат).

Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Скульптурная композиция воплощает одноименную картину Ильи Репина. Художник делал наброски, будучи на Кубани. Автор проекта – Валерий Пчелин. Памятник отлит из бронзы, в виде натуральной картины и обрамлен рамкой. На центральной части верхней перекладины расположен свиток с письмом от автора, на нем высечены основные даты данного исторического события.

Памятник Остапу Бендеру. Главный герой романа «12 стульев» любим в России и увековечен во многих городах. Краснодар не стал исключением. Фигура Остапа выполнена в натуральную величину, стоит на террасе кафе «Золотой теленок». У бронзового Бендера нос ярко желтого цвета. По примете, если потереть кончик носа, то человек разбогатеет. За плечом Остапа висит табличка: «Потри ему нос – будет бабос».

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о памятнике Екатерине II в Краснодаре
2. Расскажите о памятнике А. В. Суворову в Краснодаре
3. Расскажите о памятнике кубанскому казачеству
4. Расскажите о памятнике И. Е. Репину в Краснодаре
5. Расскажите о памятнике Кларе Лучко в Краснодаре
6. Расскажите о памятнике советским воинам-освободителям в Краснодаре
7. Расскажите о памятнике «Сынам Кубани, павшим в Афганистане»
8. Расскажите о памятнике «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» в Краснодаре

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: - ЭБС «Библиотех», по паролю
2. Королева С.В. История стилей России. Тула. учеб.- метод. пособие. – Тула: ТулГУ, 2021. – 62 с., ил. – Режим доступа: - ЭБС «Библиотех», по паролю
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/cgibin/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/cgibin/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/cgibin/zgate.exe?present+5588+default+87+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
- 8.Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. Пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство»/ В.Б. Кошаев. —М.: Гуманитар.изд.центр ВЛАДОС, - 2010.-272 с., 16 с.ил.- (Изобразительное искусство). ISBN978-5-691-0153101

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/cgibin/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/cgibin/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/cgibin/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/cgibin/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.. 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>

8. 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>

9. 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>

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>

12. Интерьер+Дизайн .— М. : ООО "Издательский дом "ОВА-Пресс"

13. Как : журнал о графическом дизайне .— М. : ДизайнДепо

14. Журнал ДИ(Диалог искусств).— М. : "Моск.муз.совр.иск-ва".

Интернет-ресурсы

1. <http://artyx.ru/>-портал «Искусство. Всеобщая теория искусств»
2. <http://www.worldarthistory.com/>
3. <http://bibliotekar.ru/>
4. http://polisd.ru/history_of_art.htm- портал «Искусство. История искусства»
5. <http://www.iterra.org.ua/khudozhniki-istorija-iskusstva/>
6. http://www.google.ru/Top/World/Russian/Искусство/История_искусства/
7. <https://tsutula.bibliotech.ru/Account/OpenID>
8. <http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/>
9. <https://slovar.cc/ist/biografiya/> - Краткая биографическая энциклопедия
10. <https://kratie-biografii.info/> - Краткая биографическая энциклопедия
11. <https://ru.wikipedia.org/> - Википедия. Энциклопедия
12. <https://kulturologia.ru/> -Культурология
13. <https://novgorodmuseum.ru/> -Новгородский музей – заповедник
14. <https://www.tretyakovgallery.ru/> - Третьяковская галерея

15. <https://rusmuseumvrm.ru/> - Виртуальный Русский Музей
16. <https://www.finift-nhp.ru/> - Фабрика Ростовская Финифть
17. <https://museum-tula.ru/> - ГУК ТО «Тульское музейное объединение»
18. <https://tulalmanac.blogspot.com/-Тульский> краеведческий альманах. Историко-краеведческий ежегодник
19. <https://ghmak.ru/> - Государственный художественный музей Алтайская края
20. <http://www.museum-sp.ru/> - Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник
21. <https://novo-sibirsk.ru/> - Официальный сайт города Новосибирска