

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, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода; использовать полученные знания по истории искусств в профессиональной деятельности (код компетенции - ОПК-1, код индикатора ОПК-1.2);

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

3 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: Византийские иконы VI - первой половины XIII века в России. Кавказ и Древняя Русь. Новгородское храмовое зодчество конца XI – начала XII в.

Византийские иконы VI - первой половины XIII века в России. Иконопись зародилась именно в Византии. Византийским иконописцам удалось создать зримый образ Всевышнего и показать его миру. Не удивительно, что весь православный мир принял этот способ воплощения Бога, и иконописная культура распространилась во всех странах. Конечно, византийская иконопись сформировалась не в одночасье. Принято выделять шесть периодов в развитии иконописи: - Доиконоборческий период начался в 6 веке нашей эры и продлился около ста лет; - Иконоборческий период длился с 730 по 843 год; - Македонский период начался в 843 году и закончился только в 12 веке; - Комниновский период – занял 2 половину 11 века; 13 век; - Палеологовский период – самый короткий он занял лишь первые десятилетия 14 века.

Доиконоборческий период. Иконы этого периода характеризуются следующими особенностями: изображения были грубыми и схематичными, так как иконописцы не

прорисовывали мелких деталей; из-за схематичности изображения иконы были похожи друг на друга. Иконописцы этого времени использовали особую технику живописи (так называемую энкаустiku), которая позволяла надолго сохранять иконы в их первоначальном виде. Благодаря этому и в наше время сохранились иконы, написанные в 6 – 7 веках. Наиболее известные иконы доиконоборческого периода – «Христос Пантократор» и «Апостол Петр».

Иконоборческий период. Этот период стал самым сложным в развитии еще не сформированной окончательно византийской иконописи. В тридцатых годах восьмого века в Византии начинается активная и жестокая борьба с религиозными противниками. В результате этой борьбы многие иконописцы были объявлены еретиками, а их произведения подверглись уничтожению. Вместо икон художникам предписывалось изображать животных, растения, сюжеты из повседневной жизни и прочее. Но это не смогло остановить развитие иконописи. Многие мастера уехали в отдаленные уголки империи и продолжили свою работу. Центром иконописи стала Италия, куда переехали многие византийскими иконописцами.

Македонский период. В сороковых годах девятого века иконоборческий период закончился, и иконописные традиции получили возможность продолжения и развития. В это же время зарождается новый стиль в иконописи – аскетический стиль. Основой этого стиля стали образцы икон, написанные греческими мастерами. Особенности этого стиля заключаются в следующем: иконописцы старались сосредоточить внимание зрителя на лице святого, поэтому мелкие детали и «лишние» украшения отсутствовали на иконах; лица святых были полностью лишены эмоций и чувств, они практически ничего не выражали; главным объектом всего изображения стали огромные глаза с замершим пристальным взглядом. Типичный пример иконы македонского периода - две иконы Богородицы Одигитрии, которые сохранились до нашего времени.

Комниновский период. Этот период характеризуется сменой стиля. Иконописцы вновь вернулись к античному стилю, оставив аскетический. Изображения на иконах получают форму. Лица святых становятся более живыми, имеют индивидуальные черты. Хорошо прорисованы одежды святых. Ярчайшими примерами являются: «Владимирская икона Богородицы», написанная в Константинополе; мозаичная икона «Христос Пантократор Милующий»; икона «Григорий чудотворец».

13 век. В самом начале 13 века центр Византии - Константинополь был разграблен и разрушен рыцарями-крестоносцами. На некоторое время иконописные мастерские прекратили свою работу. Тем не менее, трагические события не смогли прекратить развитие иконописи, напротив, сформировался новый тип византийской иконы – житийные иконы, то есть, изображающие сцены из жития святых. До этого времени картины жития святых изображали исключительно на страницах церковных книг. В первом же десятилетии сцены житий стали изображать на иконах святого. В центре иконы размещали лик самого святого, а вокруг, по периметру, картины из его жития. Яркими примерами житийных икон служат икона Святителя Николая и икона Святой Екатерины.

Палеологовский период. В середине 13 века Константинополь был возвращен греками, что не могло не наложить свой отпечаток на иконописные традиции. В этот период чувствуется влияние античной культуры и искусства. Иконы этого периода довольно сильно отличаются от ранних икон. Очень хорошо прописаны лица святых, складывается такое чувство, что иконописец писал портрет святого. Настоящими шедеврами палеологовского периода являются: икона «Святой Феодор Стратилат», икона «Двенадцать апостолов», икона «Христос Пантократор».

Контрольные вопросы:

1. Где зародилась иконопись?

2. Назовите выделять шесть периодов в развитии иконописи?
3. Охарактеризуйте Доиконоборческий период
4. Охарактеризуйте Иконоборческий период
5. Охарактеризуйте Македонский период
6. Охарактеризуйте Комниновский период
7. Охарактеризуйте 13 век в развитии иконописи
8. Охарактеризуйте Палеологовский период

Кавказ и Древняя Русь. Отношения Древней Руси со странами Кавказа в письменных источниках IX-X вв. Образование Древнерусского государства относится к IX веку. По мере освоения купцами-русами международных торговых путей и параллельного с этим процесса расширения географии внешнеполитической активности Древнерусского государства, расширялось знакомство с Русью населения различных стран. Этот факт нашел отражение в письменных источниках, фиксирующих этноним «Русь»: арабо-персидских, византийских, западноевропейских, кавказских, хазарских, еврейских.

Сообщения источников по истории политических отношений Древней Руси со странами Кавказа группируются преимущественно вокруг двух основных сюжетов – участия Руси в военных событиях на Кавказе и роли купцов-русов в международной торговле. Наибольший интерес для русских купцов представляли рынки Византийской империи, а также государств, образовавшихся на месте распавшегося Арабского халифата. Судя по всему, доступ купцов-русов на византийский рынок некоторое время был ограничен, поэтому их планы в значительной степени были связаны с восточными маршрутами, пролегавшими через территорию Хазарского каганата. Русы, в отличие от хазар, умели строить и использовать боевые и торговые ладьи. На этих судах они выходили в Каспийское море и могли высаживаться на любом берегу, причем не только с торговыми, но и с военными целями. Нападения на прикаспийские регионы со стороны моря были в новинку для местного населения. Это давало русам существенные преимущества в военных конфликтах в Прикаспии и превратило Русь в важнейший военнополитический фактор в данном регионе. Важное место Русь занимала также в каспийской торговле причем Каспий в данном случае являлся не только рынком сбыта собственных товаров и приобретения местных, но еще и служил в качестве трамплина для доставки товаров в значительно более отдаленные регионы – в Рей и Багдад, а также в Среднюю Азию. Поскольку в средневековый период торговая и внешнеполитическая деятельность взаимодополняли друг друга (купцы могли исполнять роль послов и наоборот), то по географии торговых интересов Руси можно судить о географии внешнеполитических интересов молодого Древнерусского государства.

Что касается западной прикавказской части каспийского побережья, то она, несомненно, играла важную роль в торговых и политических устремлениях Руси, так как там располагались крупные торговые города: в пределах Хазарского каганата это был Самандар, южнее – Дербент, являвшийся к тому времени мусульманским городом, причем в тот период крупнейшим на Кавказе. Как свидетельствуют материалы археологических исследований, в IX– X вв. Дербент поддерживал торговые связи с самыми отдаленными странами – Индией, Китаем, Средней, Передней и Малой Азией, не говоря уже о географически более близких государствах – Ширване, Грузии и дагестанских горских владениях – Сарире, Табарсаране, Хайдаке (Кайтаге)

Общий вывод, вытекающий из проведенного в статье анализа письменных источников, состоит в том, что у Руси имелись на Кавказе экономические и политические интересы. Кроме того, можно говорить о постепенной интеграции Руси в систему международных отношений на Кавказе и поступательном росте политического влияния Древнерусского государства в этом регионе. Более детальные заключения требуют

привлечения более широкого круга письменных источников, а также других видов источников, прежде всего археологических.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте отношения Древней Руси со странами Кавказа в письменных источниках IX-X вв.
2. Расскажите о Самандаре
3. Расскажите о Дербенте
4. Какие интересы имелись у Руси на Кавказе?

Новгородское храмовое зодчество конца XI – начала XII в. Новгородские храмы начала XII в. После постройки Софии в Новгороде каменное строительство прервалось более чем на полвека. После окончания главного новгородского собора в 1050 году, никакого каменного строительства в Новгороде в XI веке более не было. То ли князья не чувствовали себя здесь уверенными, то ли еще какие причины, но следующая каменная постройка в тех краях возведена 53 года спустя - и не в самом Новгороде, а на Городище. Его еще называют Рюриково Городище. С недавних пор оно считается находящимся в черте города, да и видно его с пешеходного моста через Волхов, однако добраться туда непросто - пешком идти придется больше 12 километров, а автобус ходит трижды в день. Не очень давно удалось доказать, что именно по отношению к этому месту Новгород получил свое имя - Новый Город. Именно там обосновались призванные варяги (хотя, конечно, банального «придите к нам и правьте нами» не было). Именно это - древнейшее место в Новгороде, и именно там традиционно находилась княжеская резиденция. В 1103 году сын знаменитого Владимира Мономаха Мстислав построил храм Благовещения. Известие об этом можно найти, например, в Новгородской Первой летописи. В некоторых более поздних летописях можно встретить 1102 или даже 1099-й год, но мы больше доверяем первой летописи. Здание XII века не дошло до наших дней, в 1342 году оно разрушилось и на его месте поставили новую церковь. Увы, и на месте здания XIV века сейчас можно наблюдать лишь руины: в Великую Отечественную Войну его разрушили. Руины законсервированы и есть шанс, что когда-нибудь его восстановят, как восстановили многие разрушенные новгородские храмы, кто знает... Однако именно во время консервации руин удалось узнать кое-что о церкви XII века. В 1966-70 гг. здесь провели раскопки, которые позволили выяснить, каким был храм резиденции Мстислава Владимировича. Это был достаточно крупный (приблизительно 23x15 метров) шестистолпный трехапсидный храм, с лестничной башней. Удалось даже найти фрагменты фресковой живописи и надписи-граффити на штукатурке. Впрочем, ровно через десять лет Мстислав поставил большой каменный храм уже в самом центре Новгорода, напротив Софии, на другом берегу Волхова.

Никольский, (Николо-Дворищенский) собор (1113-1136 гг.) в истории древнерусской и новгородской церковной архитектуры занимает особое место. Во-первых, это самый древний Никольский храм на Руси, дошедший до нашего времени. Во-вторых, это второй по древности из сохранившихся новгородских храмов. А в-третьих, за всю историю христианского Новгорода это - один из трех новгородских соборов - кафедралов в церковном смысле этого слова: определенное время именно он был главнейшим новгородским храмом. Во всем облике собора видно противостояние его с Софией. Это единственный, помимо Софии пятиглавый новгородский храм чуть ли не до XV века. Посвященный любимому народом Николе Чудотворцу на княжеском дворе, он должен был придать популярности княжеской власти, не очень популярной в Новгороде. Его духовенство все время было связано с князьями, и если архиепископ, например, отказывался по политическим соображениям венчать князя, то свадьба вершилась именно здесь. Собор такой же большой, как Благовещенский храм (23,65 x 15,35 м.). Он тоже шестистолпный, однако лестничной

башни для перехода на хоры (второй этаж храма, где во время богослужения находился князь с приближенными) здесь не было. Вместо этого туда попадал через дверь в стене на втором этаже. Скорее всего, в эту дверь вел переход со второго этажа деревянного дворца, стоявшего рядом. Позже, но еще в XII веке, после «боярской революции» в Новгороде, дверь заложили, а в юго-западной части храма сложили винтовую лестницу на хоры.

Помимо реставрации, вокруг храма понизили уровень земли: вокруг собора культурный слой, «наросший» почти за 900 лет, срыли - на два метра.

А еще два собора связаны уже с монастырским строительством. Первый из них построен в обители, связанной с фантастической легендой. По преданию, этот монастырь основан в 1106 году Антонием Римлянином, который приплыл в Новгород на камне, за двое суток совершив чудесное путешествие вокруг Европы. Камень этот и сейчас лежит на паперти собора Рождества Богородицы, возведенного в 1117 году.

При этом святой не просто сам приплыл на камне. Отплывая из Рима, он еще и запустил в море бочку с сокровищами, которая исправно добралась до Новгорода, где ее выловили рыбаки и честно отдали находку святому.

Сам храм тоже необычен. Несмотря на то, что, судя по всему, его строили те же мастера, что и Благовещенский и Никольский, мастера, присланные Мстиславу его отцом Владимиром Мономахом, его строили по-иному. Недавние исследования показали, что сначала построили четырехстолпный храм, а потом, практически сразу после завершения, быть может, на следующий год, пристроили еще нартекс (от греческого «ларчик», западная часть храма, где во время литургии могут находиться не православные люди). Нартекс содержал в себе с северо-запада, еще и круглую лестничную башню, венчающуюся тяжелой главой, для симметрии уравновешивающейся юго-западной третьей главой. Собор Антониева монастыря чуть поменьше: 19,2х12,7 метров.

В алтарной части храма расчищены фрагменты фресок, созданных в 1125 году. Фигуры изображены в сложных поворотах, очень реалистично.

К слову, фрески тоже изуродованы по повелению монастырского руководства: когда фрески потускнели, их заштукатурили, предварительно вырубив прямо по живописи насечки.

Сохранилось довольно много икон из собора Рождества Богородицы. Они отреставрированы, наиболее интересные можно увидеть в экспозиции Новгородского музея.

В 1944 году при проведении работ по укреплению древней штукатурки в башне собора была открыта уникальная роспись 12 в., имеющая светский характер. Стенопись исполнена одной красно-коричневой краской без каких-либо теней и нанесена на розовато-кремовую, хорошо отполированную поверхность.

В западном притворе храма рядом с легендарным камнем Антония экспонируются 10 колоколов Софийской звонницы (XVI-XIX вв.), недавно возвращенные в Новгород.

Монастырь горел и отстраивался заново, в 1570 году в ходе опричнины погибли настоятель Геласий и все монахи, в 1611 г. - его разорили шведы.

В 1740 году в Антониевом монастыре была учреждена Духовная семинария - одно из самых старых учебных заведений Российской империи. Из его стен вышли святой Тихон Задонский (строил храмы в Воронеже), архимандрит Фотий.

После революции были закрыты и монастырь, и семинария. Сейчас здесь находится одно из отделений Университета Ярослава Мудрого.

Сейчас монастырский комплекс включает, помимо Рождественского собора с его поздними пристройками, монастырскую стену с проездными арками, Настоятельский и Казначейский корпуса (XVII - XIX вв.), церковь Сретения с трапезной (XVI в.). Во дворе монастыря играют в футбол.

Последний собор построили в другом монастыре, в другом конце Новгорода - и тоже на берегу Волхова, но в сторону Ильмена, напротив храма Благовещения на Городище.

Интересно, что собор именуют Георгиевским, ибо посвящен он святому Георгию, а посвященный тому же святому монастырь, в котором поставлен этот собор - исторически называется более народно - Юрьев монастырь.

Георгиевский храм - это первый древнерусский храм, о котором нам известно имя его зодчего - обычно нам известны лишь имена заказчиков. В нашем случае это игумен Юрьева монастыря Кирик и князь Всеволод Мстиславич. «...а мастер трудился Петр» - говорит Новгородская третья летопись.

Храм заложен в 1119 году, и полностью сохранился до наших дней, хотя в конце XIX-начале XX веков несколько переделан. В 1933-36 гг его реставрировали, освободив фасады от пристроек и искажений, однако первоначальную форму глав и кровли не восстановили (раньше купола были шлемовидные, как на восстановленном Николо-Дворищенском храме).

Это также шестистолпный храм с лестничной башней. Он - самый крупный из четырех: длина 26,8 метров, ширина - 18,3 метра. Высота- 32 метра

В середине XII века он был расписан. В 1902 году старую живопись «поновили»: сбили и записали заново. Подлинные фрески сохранились на откосах окон и в верхней части лестничной башни.

Контрольные вопросы:

1. В каком году сын знаменитого Владимира Мономаха Мстислав построил храм Благовещения в Новгороде?
2. В какой период был построен Никольский, (Николо-Дворищенский) собор в Новгороде?
3. В каком году был возведен собор Рождества Богородицы в Новгороде?
4. Расскажите о храме Благовещения на Городище
5. В каком году заложен Георгиевский храм?

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Романское искусство Западной Европы. Китайская живопись периода Сун (X-XIII). Европейская скульптура XI-XIII веков.

Романское искусство Западной Европы. Эпоха, наступившая после 476 года, времени падения Римской империи, называется эпохой средневековья. Она продолжалась более тысячи лет. Эта эпоха была начата с разрушения варварами античной культуры. И потребовались столетия, прежде чем европейская культура смогла преодолеть упадок, наступивший после краха античного мира. В X веке в Западной Европе сложился большой стиль в искусстве, который был назван романским. В это суровое время, полное междоусобных войн, Западная Европа распалась на множество мелких феодальных государств. На землях бывшего Франкского государства стали складываться три новые нации — французы, немцы и итальянцы. Городов было мало, ремесло и торговля находились на низком уровне. Все необходимое изготовлялось на месте — в феодальном замке или деревенском доме. И все же в западной Европе была одна богатая и влиятельная сила — христианская церковь во главе с папой римским. Поэтому самыми большими и красивыми сооружениями романской эпохи были церкви и монастыри. Почти все романское искусство связано с христианской церковью, потому что других заказчиков, богатых и образованных, в Европе просто не было. Однако, постепенно развивались ремесла, торговля, и в 11 — 12 веках все большую роль начинают играть города. Они обносились мощными крепостными стенами, укреплялись рвом, у мостов и городских ворот стояла стража, улицы на ночь перегораживались цепями на огромных замках. Именно потому, что его нужно было оборонять, дома высились в несколько этажей, причем верхние нависали над нижним. В эту эпоху складывается тип феодального замка.

Замок феодала. Как правило, замок ставили на возвышенном месте, удобном для обороны и наблюдения, он был как бы символом власти феодала над окрестными землями.

Основное жилище феодала — главная башня -донжон — нижний этаж ее служил кладовыми, второй — жильем владельца, третий — помещением для слуг и охраны, подземелье — тюрьмой, крыша — для дозора. Церкви жестили всегда в центре города.

Храм в романском стиле. Наиболее ярко романский стиль выражен именно в архитектуре храмов. Строители того времени создали совершенно самобытный архитектурный стиль. Главным признаком романского стиля является круглая арка, которая встречается повсеместно — над оконными и дверными проемами и во многих других частях постройки. Церкви строили в форме базилики. Базилика — это продолговатое здание, состоящее из трех или более вытянутых помещений — нефов. Причем средний неф выше остальных и имеет отдельную крышу.

Храм из трех нефов. Одним из достижений романской архитектуры было соединение церковного здания с башнями. Башен было несколько, они служили как украшением, так и убежищем от многочисленных врагов. Форма башен была иногда круглой, иногда 4-х — 6-и — угольной с чуть заостренной верхушкой. Нефы были перекрыты тяжелыми сводами, и чтобы удержать такую массу камня, колонны, на которые они опирались, были очень крепкими, толстыми. Иногда их заменяли четырех-или восьмигранные мощные столбы — пилоны. Поэтому романские церкви — массивные, с толстыми каменными стенами, выглядели грозной, тяжеловесной, каменной глыбой. Наружные стены романских церквей украшали галереи из небольших арок и столбиков.

Романский витраж. В окна храмов вставляли разноцветные витражи, украшающие внутренне сумрачное помещение.

Неотъемлемой частью церковного здания была скульптура. В основном, это были рельефы с изображениями библейских сюжетов из жизни святых. Более всего украшали скульптурами входы в церковь (порталы), а также передние стороны (фасады) и капители колонн. Хотя в основном изображались в скульптуре чудесные, поучительные или устрашающие события из священного писания, среди них попадаются и чисто бытовые сцены, иногда даже немного смешные. Скульптурные изображения были иногда несколько неуклюжи, но всегда очень выразительны. Романские скульпторы не стремились точно подражать природе, их главной задачей было передать переживания верующих.

Контрольные вопросы:

1. В какое время наступила эпоха средневековья?
2. В каком веке в Западной Европе сложился большой стиль в искусстве, который был назван романским?
3. В какой период все большую роль начинают играть города?
4. Охарактеризуйте замок феодала
5. Охарактеризуйте храм в романском стиле
6. Охарактеризуйте храм из трех нефов
7. Охарактеризуйте романский витраж

Китайская живопись периода Сун (X-XIII вв.). Первый период Северный Сун — 960 — 1127 гг. В эту эпоху картины «гор и вод» отличались особенной широтой, монументальностью, глобальностью. Пейзаж этого периода — величественный вертикальный свиток или огромное горизонтальное полотно, представляющее бескрайние просторы — реки и горы на тысячу ли. Северосунский монументальный пейзаж наиболее полно соответствовал определению «модель мира» — и эта модель отличалась невероятно сложным устройством, разработанностью каждой из её частей и тщательно выстроенными связями между ними. Художники ставили перед собой задачу изобразить мир гор, вод и — добавим — человека во всём многообразии проявлений каждой из этих трёх сил-сущностей. В этот период им особенно свойственно стремление к тому, чтобы вместить в пространство свитка как можно

больше конкретики, реалий природного мира. Словами одного из теоретиков живописи можно сказать так: гора – это «не гора одна, которая здесь задумана или изображена, а гора со всем вокруг неё: лесами, водами, облачностью и туманами и тысячей мелочей как единое целое». Важно как то, что эта конкретная гора является образом горы вообще, горой как таковой, так и то, что каждый из изображённых объектов находится в соотношении со всеми остальными. Благодаря этому отдельные объекты, единичное, создают на картине образ единого – мира, в котором всё функционирует в связи со всем.

Разнообразие, вариативность трактовки каждой из тем можно показать на примере ряда Человек. Человек – это всё то в пространстве между гор и вод, что можно назвать следами присутствия и деятельности человека. На картине Ли Чэна мы видим домики небольшого, возможно, торгового перевалочного пункта, мостки, переводящие дорогу к нему через горный поток, путников и обитателей или постояльцев хорчевни. Несколько выше на горном уступе расположились храмовые постройки, к которым ведёт дорога. На свитке Сюй Даонина «Ловля рыбы в горных потоках» тема человека представлена группами фигур, некоторые из которых занимаются подготовкой лодки, рыбной ловлей, другие путешествуют по простирающимся бескрайним просторам, кто пешком, кто ведя под уздцы лошадей... В целом, поскольку на картине «гор и вод» звучит именно тема Человека с большой буквы, то есть человека, занимающего подобающее ему место между Небом и Землёй, все эти мотивы можно трактовать как этапы движения человека по пути самосовершенствования. Например, мотив рыбака, рыбацкой лодки в китайской культуре традиционно связывается с задачами поиска истины. Монастырь – частый мотив китайского пейзажа, – как правило, расположен несколько выше в горах, нежели бытовые или хозяйственные постройки, к нему нередко ведут дороги и тропинки, на которых можно видеть путников.

Как конфуцианским, так и даосским представлениям вполне соответствует то, что это восхождение человек совершает в связи с миром, будучи в мире, наблюдая мир, учась у него. Мир природы, в котором пребывает человек, – это проявленное, наглядное воплощение Дао – первоосновы как всего того, что существует между Небом и Землёй, так и самих Неба и Земли. Как написано в «Дао-дэ цзине», «Земля следует Небу. Небо следует Дао. Дао же следует самому себе». Что касается Человека, то, по тексту этого параграфа «Дао-дэ цзине», он следует Земле. Иными словами, задача Человека – заботиться о том, чтобы его пребывание между Небом и Землёй было гармоничным, то есть соответствующим передаваемым ими ритмам, пульсу Дао. Поэтому при всей значимости темы Человека, место в картине гор и вод ему отводится весьма скромное. Ощущение от человеческих фигурок на картине Фань Куаня «Путники среди гор и потоков» похоже, на то, которое возникает, когда стоишь посреди готического храма, величественные своды которого возносятся на недостижимую высоту – и остаётся только молча внимать движению окружающего пространства и растворять собственное «я» во встречных потоках, соединяющих Небо с Землёй.

Есть в картине «гор и вод» то, что наиболее тесно соотносится с Дао как первоосновой видимого мира. Видимый мир – мир проявленный, Дао же не проявлено – и в этом источнике содержится потенция любого и всех возможных проявлений. В метафоре картины такая первооснова – это, конечно же, живописная пустота. До и в процессе создания картины это бумага, на которой начинает появляться-проявляться изображение; когда изображение проявилось-возникло – это те участки картины, которые остались незаполненными. В северосунском монументальном пейзаже живописная пустота функциональна и даже многофункциональна – незаполненный фон трактуется и как поток, и как нитка водопада, и как облака, и как туман. Мы видим, что это всё мотивы, относящиеся к ряду «вода», и это, само собой, неслучайно: вода – пассивное иньское начало – стоит ближе к первооснове-Дао, нежели активное янское – то есть максимально проявленное и выраженное. При этом

проглядывающий пустотами фон свитка прочитывается как тот или иной природный объект в контексте связей с многочисленными проявленными объектами природного мира.

Уже в эпоху Северная Сун в жанре пейзажа наметилась тенденция, прямо противоположная ведущей для этого периода. Монументальный северосунский пейзаж даёт становление картины мира во всём многообразии его форм и связей между ними – невероятно сложно функционирующая модель Вселенной. Параллельно с этим начинают появляться также картины «гор и вод», на примере которых мы можем наблюдать обратный процесс – не становление, а стягивание, деструктуризацию картины природы. Эта тенденция сделается ведущей в южносунском академическом пейзаже (XII-XIII вв.н.э.), но уже в XI веке, при Северной Сун, закладываются очевидные для этого предпосылки. На примере картины Ми Фу «Весенние горы и чудесные сосны» мы можем видеть, как это происходит: если в монументальном пейзаже изображённые формы занимают все слои пространства свитка, каждый из которых не менее и не более значим, нежели другие – целостное полотно, то на картине Ми Фу слоя-плана всего два. На переднем плане небольшие возвышенности с растущими на них соснами и ровный участок с беседкой для уединения, на заднем – горы. Пространство между ними занято морем облачного тумана, который скрыл все остальные видимые формы. Но даже те формы, которые-таки представлены проявленными на этой картине переживаются совершенно иначе, нежели объекты северосунского монументального пейзажа: они перестают быть самоценными, значимыми сами по себе, а воспринимаются прежде всего как составляющие мир человека. Беседка под соснами – это след и место присутствия человека на этой картине, хотя сам он не изображён; горы, отделённые от островка полосой тумана – это мир, на который человек смотрит. Смысловой акцент в этом пейзаже по сравнению с монументальными северосунскими полотнами переносится со ЧТО – изображённого мира – на КАК – восприятие, переживание мира наблюдающим его человеком.

Южносунская академическая живопись. В эпоху Южная Сун – 1127 – 1279 гг. – теоретики живописи добавляют к трем далям Го Си (высокая, глубокая и ровная) ещё три: даль широкую, даль едва различимую и даль, в которой всё теряется. Даже не знакомясь с примерами пейзажей, которые можно было бы отнести к одной из этих далей, уже по названиям можно выявить наиболее существенную тенденцию – растущее значение живописной пустоты. В южносунских пейзажах наиболее ясно прописанные объекты, как правило, сосредоточены на переднем плане изображения. На пейзаже Ся Гуя «Туманные вершины и домик среди деревьев» это берег реки, деревья, растущие на камнях, ограда, домик и фигурка человека – в общем, мир, указание на который даёт вторая часть названия картины – домик среди деревьев. В отличие от необъятного, величественного и холодного мира северосунского пейзажа, в котором человеческие фигурки наряду с прочими следами пребывания человека казались маленькими и незначительными, мир этого пейзажа оказывается гораздо более соразмерным человеку. Это небольшой вполне обжитой мирок. Что касается всего остального громадного мира, то он дан на картине только намёком – тающие в тумане далёкие скалы, выполненные тушью облегчённого тона. Это тот самый туман, который представляет собой первооснову мира – Дао, несущее в себе потенцию любого проявления. Имея это в виду, мы можем догадаться, что очевидное изменение масштаба в картинах «гор и вод» – это отнюдь не снижение планки по сравнению с предшествующим периодом. Дело в том, что в центре внимания южносунских художников оказывается не воссоздание на основе многообразного опыта сложнейшей модели Вселенной – эта тенденция дошла до своего предела в предшествующий период и исчерпала себя. Новым объектом интереса оказывается мимолётное однократное впечатление, которое позволяет увидеть, воспринять, ухватить некоторые из форм мира – проявленное, и оставляет в тумане большинство других. В качестве тумана, скрывающего большую часть картины,

проступает в южносунском пейзаже первооснова видимого мира. А Большая непосредственность, подвижность передаваемых в пейзажной живописи впечатлений потребовала и новой живописной формы: картина Ся Гуя перед нами – это достаточно небольшое по формату произведение, так называемый «альбомный лист». Альбомные листы получили широкое развитие именно в период Южная Сун. Альбомный лист не предполагал продолжительного рассматривания, он, как правило, входил в серию картин, рассматривание которой предполагало быструю смену впечатлений. Лейтмотивом наслаждения-созерцания подобного рода пейзажей становились многообразие, предстающее в ряде конкретных единичных изображений, и преходящие аспекты существования природного мира. Эти картины приглашали зрителя не к «странствию в беспредельном», а скорее к «прогулке среди гор и вод», форме досуга, популярной в среде конфуцианского чиновничества.

В связи со смещением смыслового акцента с картины мира, широкой, масштабно разворачивающейся, на человека, её воспринимающего, в южносунский период (XII-XIII вв.) разрабатывается новая композиционная схема – картина «гор и вод» с мотивом созерцателя. В таком пейзаже составляющая Кто выделяется, обособляется и занимает одну из центральных позиций. Это связано с развитием и закреплением в теории живописи представления о том, что качество живописного произведения напрямую зависит от совершенства личности художника. Соответственно пейзаж рассматривался с одной стороны как результат деятельности этой личности, а с другой – как поле работы художника, а затем и зрителя, с собственными духом и душой. Поэтому изображённый среди гор и вод человек из человека вообще, фигурки, относящейся к ряду объектов, представляющих человека как одну из трёх – Небо-Земля-Человек – сил становится более конкретным, персонифицированным – как и окружающий мир, встреча с которым, как и прежде, остаётся главной темой пейзажа.

Зачастую пейзажи с мотивом созерцателя имеют диагональную композицию: фигура человека и окружающий его мир немногочисленных конкретных природных форм (утёс, камни, деревья, беседка, терраса и т.д.) – на отчётливо, густо выписанном переднем плане, а на заднем, занимающем другую половину свитка, – широкий мир многообразных природных форм, растворённый в тумане – живописной пустоте. Композиция пейзажа глобально решается теперь именно в двух планах. Созерцатель – это, как правило, учёный-конфуцианец. Он может сидеть, погружённый в сопутствующие созерцанию размышления, может играть на цине, сочинять стихи, поднимать чарку, беседовать с другом. Нередко его сопровождает мальчик-слуга – некто вроде оруженосца при рыцаре, только в руках у него не щит и меч господина, а его музыкальный инструмент, посох, доска для игры в го, бутылка с вином и т.д.

Пейзажи с мотивом созерцателя отличаются также тем, что внимание человека, занимающего центральное смысловое место в композиции, направлено не на мир природных форм вообще – не на задний план, растворяющийся в туманной дымке, – а на некоторый конкретный природный объект. Художник изображает, а зритель становится свидетелем особого рода диалога между человеком и тем, на что направлен его взгляд. На пейзаже Ма Юаня, это луна – картина и называется «Напротив луны». А может быть водопад, дерево, птица, скала и т.д.

С X века в Китае развивается и становится ведущим философское направление, которое в европейской синологии получило название неоконфуцианства. Если говорить в общем, это синтез конфуцианской мысли с некоторыми базовыми положениями буддизма и даосизма. Одним из постулатов неоконфуцианства был следующий: задача каждого человека (имеется в виду, конечно, человек, стремящийся стать Человеком с большой буквы, Человеком между Небом и Землёй) состоит в том, чтобы раскрыть свою истинную изначальную природу. Путь к этому у каждого человека свой особенный – каждый должен найти свой собственный способ выявления своей истинной природы. Полагали также, что

этот Путь предопределён — есть в китайской мысли такое понятие как «мин» (?) - судьба, предопределение. Так вот какое отношение, спросите вы, это может иметь к пейзажной живописи? Оказывается, то, что созерцатель, расположившийся меж «гор и вод», вниманием направлен к конкретному природному объекту, например, луне, ведёт с ней, если можно так сказать, предельно конкретную, личную беседу и является наглядным отражением индивидуальности Пути постижения человеком мира — и вместе с ним собственной истинной природы. Именно так: по-прежнему мира — и через это самого себя от *viagra alternative*. Продолжительное погружённое созерцание — это замечательная форма надеяния (даосское: Дао действует надеянием). Это состояние, в котором происходит прекращение внешней активности, отказ от суеты, всего преходящего, обретение внутреннего покоя, растворяющегося в покое мира вокруг, остановка.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте первый период китайской живописи Северный Сун
2. Какие задачи ставили художники Северосунского периода?
3. Расскажите о символизме китайской живописи
4. Охарактеризуйте период китайской живописи Южная Сун
5. Расскажите о пейзажах с мотивом созерцателя
6. Когда в Китае развивается и становится ведущим философское направление, которое в европейской синологии получило название неоконфуцианства?

Европейская скульптура XI-XIII веков. С XII в. огромную роль в декоре храма играет скульптура. Особенно этим славились церкви Лангедока, Прованса и Бургундии. В этих областях, где наиболее сильно было оппозиционное церкви движение, искусство носило характер усиленно-назидательный: порталы и тимпаны над входом заняты сценами «Страшного суда», апокалипсических видений и «Страстей Христовых». Старейшей скульптурной мастерской была тулузская. Скульптура в это время развивалась под влиянием миниатюры. Так, рельеф церкви Сен Сернен в Тулузе с изображением Христа разработан слабо, большую роль играет линейный рисунок, складки одежды не вылеплены, а нарисованы глубоко врезаемыми линиями. В рельефах портала церкви аббатства Сен Пьер в Муассаке (первая половина XII в., Лангедок) в позе апостола Петра, изображенного почти бесплотным, мы видим повышенную экспрессию, стремительное и очень напряженное движение. В скульптурном декоре сохранившихся до наших дней памятников большое внимание уделено повествовательности. Композиции обычно строятся вокруг фигур главных персонажей — Христа или Богоматери, которые всегда изображаются неизмеримо большими по масштабу. Рельефы лишены пространственности, причем заполняется вся плоскость, боязнь пустот — также черта, роднящая с миниатюрой.

Бургундская скульптура складывалась под большим влиянием лангедокской. Но в манере исполнения больше мягкости, в движениях — изящества, в лицах — одухотворенности, что подтверждает рельеф с изображением «Страшного суда» в тимпане портала собора Сен Лазар в Отэне (мастер Жизлеберт; 1130—1140). Огромная фигура вершащего суд Христа величественна и статична. А вокруг него идет борьба за души человеческие между англами и чертями, и маленькие дрожащие человечки с подкосившимися ногами — жалкие человеческие души — ожидают решения судьбы.

Скульптурный декор Прованса имеет ярко выраженные особенности. По сторонам портала появляются статуи святых, трактованные под несомненным влиянием античной скульптуры. Фасады нередко во всю ширину украшены фризами (церковь Сен Трофим в Арле). Изображения полны драматизма и патетики, но в них много и живых наблюдений, почерпнутых из современной жизни.

Близка прованской скульптура Оверни, в ней тоже живы отзвуки позднеантичных традиций. Богата пластикой Северо-Восточная Франция, область Иль де Франс. В конце XII в. была создана скульптура западного, так называемого королевского портала Шартрского собора: в центральном тимпане — изображение Христа в славе, в боковых — Марии с младенцем и сцены «Вознесения». Для французской пластики периода романики характерно подчинение плоскости стены, статичность, мощь, материальность фигур.

В романскую эпоху почти совсем не получила развития скульптура в Северной Франции. Но зато именно этим областям принадлежит первое слово в эпоху готики.

Германия в XI—XII вв. страдала от жестоких феодальных усобиц. Феодализм сложился в Германии позже, чем во Франции, но его развитие было более длительным и глубоким. То же самое можно сказать и об искусстве Германии феодальной эпохи. Вместе с тем в Германии рано начали складываться города, которые к XIV—XV вв. достигли большой силы. Именно в этих городах, в основном по Рейну, стали строиться первые романские соборы (Майнц, Шпейер, Вормс). Похожие на крепости, с толстыми гладкими стенами и узкими окнами, с приземистыми конически завершенными башнями по углам западного фасада и апсидами как с восточной, так и с западной стороны, они имели суровый, неприступный вид. Лишь аркатурные пояски под карнизами украшали гладкие фасады и башни (Вормсский собор, 1181—1234). Эти храмы похожи на церкви оттоновского периода, т. е. ранней романики, но имеют одно конструктивное отличие — крестовые своды. Если для саксонской школы были характерны храмы базиликального типа, вроде уже упоминавшейся церкви св. Кириака, для вестфальской — зальные, как правило, трехнефные с нефами одинаковой высоты, то отличительной чертой рейнской школы является перекрытие по так называемой связанной романской системе.

Контрольные вопросы:

1. Когда огромную роль в декоре храма играет скульптура?
2. Расскажите о Бургундской скульптуре
3. Расскажите о скульптурном декоре Прованса
4. Охарактеризуйте скульптуру Германии XI—XII вв.

4 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: Фламандец XVII века Йорис Ван Сон. Цикл Питера Брейгеля Старшего «Времена года». Петрарка и образ прекрасной дамы в искусстве Возрождения. Античные мотивы в творчестве Сандро Боттичелли.

Фламандец XVII века Йорис Ван Сон. Фламандская живопись представляет собой самобытный феномен искусства барокко, интересный в том числе и такой новаторской для Европы XVII века разновидностью натюрморта, как цветочная гирлянда. На ее основе вскоре сформировался целый жанр религиозной живописи, получивший широкое хождение именно во Фландрии. Известным мастером натюрморта гирлянды, объединившем в своем творчестве традиции фламандской и голландской школ, был Йорис ван Сон.

Появлением его базы - цветочного натюрморта - мы обязаны скорее Голландии, данный жанр обосновывается как следствие бурного развития науки и такого типичного для этой страны явления, как повальное увлечение садоводством. Он не только продолжает тенденции гедонизма, декоративности, характерные опять же для голландцев, но и означает мощный подъем реализма в искусстве. Картины в виде гирлянд изобретены в Антверпене в начале XVII века Яном Брейгелем Старшим и весьма скоро освоены всеми ведущими фламандскими мастерами натюрморта. Гирлянда оплетала основное изображение, которое чаще всего писал другой художник. Определить содержание термина «гирлянда» не так просто, так как в живописи встречаются гирлянды разных форм: цветочные, фруктовые и

смешанные; как обрамляющие центральное сюжетно-образное изображение, так и представленные автономно. Самые общераспространенные объекты, которые используются для формирования гирлянды, – это цветы и фрукты. В середине XVII века подобные гирлянды использовались в композициях с изображениями в центре полотна Иисуса, Мадонны или образов святых. По мере развития жанра центральный образ во Фландрии все чаще заменяется на мифологические сюжеты и аллегорические сцены. На более позднем этапе в центре мог быть портрет какой-либо коронованной особы, в дар которой картина предназначалась. Парадоксально, но идею натюрморта гирлянды следует искать в религиозно-политической сфере. Развитие протестантизма в Европе привело к обострению социальных и религиозных конфликтов. Сторонники Реформации не одобряли демонстративную роскошь католической церкви и ее сближение со светской властью, призывали к возвращению христианских идеалов скромности и благочестия. В августе 1566 года в Нидерландах, где большинство населения придерживалось кальвинизма – ветви протестантизма – началось иконоборческое восстание. На это правящая династия Габсбургов ответила выселением и жестоким преследованием протестантов, безграничной властью вводимой в Нидерландах инквизиции с сожжением заживо за реформаторскую ересь. Местным дворянству и аристократии обещали скорое возмездие «за оскорбление Бога» и Его святыни – поруганные католические храмы и монастыри с уничтожением их роскошного убранства. Непримируемая борьба между католиками и протестантами – «горнило средневекового религиозного раскола» – явление не только религиозно-политическое, но и социально-культурное, что дает исследователям основание для версии, будто натюрмортный жанр нидерландских живописцев XVI-XVII веков стал своеобразной исторической летописью религиозных распрей, накрывших всю Европу и приведших к конфессиональной рассортировке стран по принципу «чья страна, того и вера». Доказательством тому служит факт, что с окончанием религиозных войн в Европе – после заключения в 1648 году Вестфальского мира – начинается и закат натюрмортной живописи. В XVII веке пути Голландии и Фландрии, некогда единого государства, резко расходятся, Голландия становится независимой, а Фландрия не просто остается под властью Испании, но терпит еще большие притеснения от нее. Естественно, что их искусство как форма общественного сознания также поляризуется: в Голландии развивается реализм, а во Фландрии – пышный стиль барокко. Поэтому голландские натюрморты отличались сдержанностью, большинство из них было написано в едином тоне и с пристальным вниманием к каждому предмету. Фламандское искусство во многом связано с великолепием декора и торжественностью церемоний католической церкви и двора испанского наместника, поэтому многие мастера натюрморта писали свои произведения как для украшения интерьеров домов, так и для церквей и монастырей. Фламандские художники XVII века, создавая картины на евангельские темы, во многом следуют композиционной схеме, разработанной в Нидерландах еще в середине XVI века Питером Артсеном (1508/1509–1575) и Иохимом Бекеларом (ок. 1530–1573/1574) и их последователями. Представленные в их натюрмортах предметы, тщательно отобранные, воссозданные и композиционно организованные художником на полотне, являются не только отражением реального мира, но прежде всего выражением восприятия этих объектов самим живописцем, а через него и его современниками. До этого неодушевленные предметы считались только частью картин с «более серьезными» сюжетами. В XVII веке даже не существовало слова «натюрморт» — нидерландцы называли эти картины «stillleven», «тихая жизнь». Природу «умертвили» спустя целый век – во Франции, хотя французы утверждают, что термин «nature morte» означает не «мертвая», а «неподвижная» модель. В натюрмортах заключены особые формы культуры и мировоззрения человека XVI–XVII веков, сочетание его естественного наивного любования природой со стремлением истолкования обыденного через символы посредством

усложненного аллегорического восприятия. В этом проявлялось символично-ассоциативное мышление нидерландских художников, восходящее как к античной культуре, так и к средневековой схоластике и риторике. Еще в средневековых рукописях в Германии и Нидерландах можно встретить изображения Девы Марии с младенцем Христом, сидящей на троне в закрытом райском саду, наполненном цветущими растениями, или просто окруженной изгородью, увитой цветами. Позднее эта аллегория трансформировалась в произведениях ренессансных мастеров в виде изображений Мадонны с Младенцем, окруженных гирляндой из цветов и фруктов. В XVII веке этот иконографический тип несколько изменился, сохранив в новых визуальных формах первоначальную идею прославления, что делало подобные живописные произведения для верующих идеальным средством для молитвы, размышления и созерцания. Для этого художником выстраивался ассоциативный ряд вещей и явлений, наполненный скрытым внутренним смыслом, аллегориями и символами, помогающими понять религиозный сюжет картины во всей его полноте. Поэтому изучение старинных натюрмортов так называемого «золотого века» с их виртуозным воплощением на живописных полотнах реальных свойств предметов, является для современного зрителя занятием увлекательным, но не простым. Мистицизм, символизм и аллегория, метафора и афоризм – вот набор «ключей», открывающих тайны нидерландских шедевров натюрморта. Касается это всех картин, и тех, что создавались художниками-монахами, и тех, что заказывались профессиональным мастерам, но обязательно в соответствии с теологической программой, предложенной церковными деятелями. Один из самых знаменитых фламандских живописцев, писавших цветы и гирлянды, Даниэль Зегерс (1590–1661), монах ордена иезуитов, одним из первых стал наделять свои искусно выполненные цветочные натюрморты, особенно гирлянды, обрамляющие святой образ, глубоким религиозным смыслом.

Зегерс принял католическую веру и вступил в орден иезуитов в 1615 году. Он усердно трудился для церкви этого ордена, и иезуиты часто посылали его работы в качестве подарков князьям и правителям. Зегерс обычно создавал композиции из нескольких букетов цветов или небольших венков, расположенных вокруг персонажей, исполненных другими мастерами. Для католиков религиозные образы и картины гирлянд были точкой отсчета для размышлений об отношениях между людьми и божественным, и в XVII веке картины цветочных гирлянд во Фландрии были признаны новым типом религиозной живописи. Возникнув как ответ на активизацию процесса протестантской реформации (у истоков жанра, напомним, стояли кардинал Федерико Борромео и меценат и живописец Ян Брейгель Старший), натюрморт гирлянда повлиял на искусство многих европейских стран. Религиозные сцены в цветочных гирляндах стали не только украшением жилищ или экспонатом домашних музеев, но и товаром, который с успехом сбывался как в самой Фландрии, так и за границей. В Голландии XVII века цветочный натюрморт был своего рода «ярмарочно-народным» искусством — в этом жанре работали многие художники разной степени одаренности, а изображение тюльпана стоило во много раз дешевле, нежели луковица какого-нибудь незначительного сорта. Протестантские критики католической церкви осуждали изображения святых персонажей, описывая их как «простые вещи», сделанные человеческими руками и неспособные передать «божественное». Гирлянды были очень декоративны и часто имели сложную композицию. В середине столетия символика отступает на второй план, большее внимание уделяется живописному мастерству. Истинную сущность предмета или явления выражает, в первую очередь, метафора и, во вторую, - точная передача внешних свойств. Наряду с этим особое значение в живописи приобретало виртуозное владение кистью и мастерством составления сложной композиции. Однако в это же время наблюдается новый подъем увлечения визуализацией в гирлянде скрытого смысла натюрморта - в первую очередь, в творчестве Яна де Хема, стремившегося к синтезу яркой

декоративной живописи и многозначной символики., которая всегда дополняла смысл центрального изображения – вокруг Мадонны художники помещали цветы, а в гирляндах вокруг изображения Христа или сцены оплакивания, при снятии его с креста видны чертополох и тернистые травы. Особым драматизмом наделены натюрморты с изображением пресмыкающихся, получившие особое распространение в середине XVII века, в период завершения религиозных войн. Жесткая конкуренция на рынке, правила гильдий, приводившие к узкой специализации художников, доходившей до того, что мастер имел право изображать на марине только весельные лодки, не коснулась натюрморта гирлянды: нельзя сказать, что одни художники писали только полевые цветы, а другие — только тюльпаны. Да и способ аранжировки цветов был разным — кроме привычных для нас ваз, цветы помещались в низкую плетеную корзинку, иногда рядом с фруктами, на мраморный постамент и т.д. С натуры художники XVII века писали лишь малую часть своих «объектов»: обычно использовались как собственные заготовки, сделанные некогда в период цветения или плодоношения того или иного растения, так и гравюры и рисунки из известных ботанических атласов. Поэтому неудивительно, что в одном букете нередко соединены растения, период цветения которых приходится на разные месяцы. Разумеется, крупные художники, писавшие цветочные натюрморты, получали за них немалые деньги. Но ныне особенности их мастерства открыты исследователям их живописи, а не обычному (даже опытному) зрителю. Одним из крупных фламандских мастеров цветочного натюрморта, произведением которого располагает Большое собрание изящных искусств ASG, является Йорик ван Сон.

Фламандец Йорис (Георг) ван Сон (1623-1667) - один из немногих мастеров натюрморта, чье имя сохранила история. Ему были подвластны практически все поджанры натюрморта: цветочные, банкетные, ванитас, роскошные, натюрморты четырех стихий (изображающие землю, огонь, воду и воздух, позднее аналогичные работы создал художник Ян ван Кессель Старший), но в основном он известен своими цветочно-фруктовыми натюрмортами. Категория «картин-гирлянд» является важнейшей частью его творчества. Не все соавторы ван Сона на его картинах-гирляндах идентифицированы, но известно, что среди них были Эразм Квеллин II, Питер Боэль, Франс Воутерс и Ян ван Дуйтс. Йорис ван Сон родился в Антверпене в семье Йориса и Катарины Форменуа и был крещен 24 сентября 1623 года в Антверпенском соборе. Не известно, кто был его учителем, но его работы начального периода демонстрируют сильное влияние блистательного голландца Яна де Хема, работавшего в Антверпене с 1635 по 1667 годы. Это может быть как следствием того, что ван Сон учился у де Хема, так и того, что он был помощником в его студии. Бесспорно одно – в годы своего становления как художника он был хорошо знаком с творчеством де Хема, да и в зрелом возрасте нередко воспроизводил его сюжеты.

В 1643/1644 году ван Сон стал мастером антверпенской гильдии Святого Луки. В 1647 году он вступил в общество благочестивых холостяков, учрежденного орденом иезуитов в 1608 году, что не мешало ему искать компании женщин. От отношений с Корнелией ван Хойленс у ван Сона 3 августа 1656 года родилась дочь Мария Чатарина. Ее крестным отцом стал выдающийся мастер натюрморта Ян Паувель Гиллеманс Старший. Вскоре после этого, 22 октября 1656 года, ван Сон женился на матери своего ребенка. Два года спустя родился сын, которого называли Ян Франс. Последний ребенок пары, Мария Чатарина младшая, крещена 5 октября 1660 года. Знатоки высоко ценили работы ван Сона, его картины находились в коллекциях таких художников и торговцев, как Виктор Вулфвоет младший (1612 - 1652) и Гераерт ван Дорт. В мае 1667 года ван Сон внезапно заболел и умер, был похоронен в своем родном городе. Его сыну Яну Франсу в это время было всего девять лет, и живописи его обучал Ян Паувель Гиллеманс Старший, его крестный отец. Ян Франс стал также натюрмортистом и работал в Англии. Учениками ван Сона были Ян Паувель

Гиллеманс Младший, который одновременно учился и у своего отца, Франс ван Эвербрук (ок. 1628–1676–1693), Корнелис ван Хюйнен (умер в 1703 г.), у каждого из них в творческом наследии встречаются натюрморты с цветочной гирляндой.

Хронологию работ ван Сона установить непросто, поскольку он не датировал большинство своих картин. В натюрмортах художника почти всегда есть фрукты, часто не местных, а привозных сортов. Его натюрморты оживлены ветками вишни или малины, которые придают композиции большую легкость. Объекты обычно распределяются на столе или выступе на уровне глаз зрителя, что облегчает восприятие их роскошной спелости.

Гирлянда фруктов и цветов со смертью Адониса является плодом сотрудничества с Эразмом Квеллином II (607-1678), и во многом перекликается – композиция, набор цветов и фруктов, освещение и колорит – с работой Яна Гиллеманса, только в центре размещен не религиозный, а мифологический сюжет.

Центральные образы в его картинах-гирляндах также могли быть и светскими. Ван Сон рисовал гирлянды из цветов и фруктов, а иногда и из их комбинации, причем верхняя часть чаще всего была составлена из цветов, а нижняя часть - из фруктов. Плоды и цветы в этих композициях собраны в группы, прикрепленные к скульптурным рамкам. В гирляндах ван Сона можно заметить влияние Даниэля Зегерса, хотя концептуально его работы ближе к творчеству Яна де Хема. Свет в работах ван Сона мягче, чем у де Хема, и он более искусен в передаче текстуры предметов, особенно кожуры фруктов: пористости цитрусовых, бархатистости персиков, тусклого сквозь слой воска блеска яблок и т.п. Некоторые из его картин-гирлянд - это уже натюрморты ванитас как, например, «Аллегория человеческой жизни».

В этой композиции присутствуют типичные для ванитас символы: череп, горящая свеча и песочные часы. Цветы и бабочки также указывают на быстротечность вещей и, в частности, земных богатств. В большинстве натюрмортов ван Сона красной нитью проходит мысль о бренности жизни, тщете всех замыслов человека. Зритель должен был понимать, что наслаждение сиюминутно, к тому же греховно, и нужно помнить о вечном. В гирляндах ван Сона на одной ветке соседствуют спелые и недозревшие ягоды, раскрывающиеся и осыпающиеся бутоны и т.д., все это тоже намеки на быстротечность времени. Яблоко — библейский плод, оно одновременно сулит и райские сады, и грехопадение. А устрицы, пусть и намекают на плотские удовольствия, но их раковины в то же время — «покинутое тело», нечто опустевшее. Размышления о бессмысленности земной жизни и преходящей природе всех земных благ и занятий ван Сон оформлял и в натюрморте в чистом жанре ванитас.

В качестве напутствия создателям этого необычного, даже пугающего, поджанра натюрморта, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп, звучало начало первой главы из Книги Екклезиаста, посвященное мимолетности и непостоянству нашей земной жизни: «суета сует,- всё суета!»... Очень редко натюрморты этого жанра включают человеческие фигуры, лишь иногда изображается скелет, как персонификация смерти. Общие символы, встречающиеся на полотнах в жанре ванитас, кроме черепа (представляет неизбежность смерти) включают: мыльные пузыри (краткость жизни и хрупкость земной славы); курительная трубка, песочные и механические часы (быстротечность времени с каждой минутой приближающего вас к смерти); гнилые фрукты и увядшие цветы (старение и разрушение земных вещей); музыкальные инструменты и ноты (эфемерная природа жизни); ветхие, помятые книги (земные знания); кубки, игральные карты и кости (роль случая и удачи в жизни) – все напоминает зрителю о том, что жизнь слишком ценна, чтобы растрачивать ее на пустые и бессмысленные вещи [7, с. 131]. В конце 1650-х годов ван Сон написал ряд более скромных натюрмортов, в которых композиция и колорит были довольно сдержанными. Считается, что эти более умеренные натюрморты не отсылают к теме ванитас, а скорее прославляют разнообразные дары природы.

Этот более сдержанный на вид натюрморт в голландском стиле демонстрирует высочайшее живописное мастерство автора: художник подчеркнул осязаемость предметов — кожура лимона выглядит шершавой, насквозь просвечивает ломтик апельсина, тусклым блеском переливается белое вино в бокале тяжелого стекла... Ван Сон так искусно передает форму предметов, что их образы воздействуют на нас сильнее, чем их реальные прототипы. Не так прост и смысл изображенного, например, лимон несет двойную смысловую нагрузку. Его считали знаком обмана: он красив снаружи, но кислый на вкус. Но если учесть набожность людей XVII века, можно предположить и второй смысл: спустившаяся на стол лента кожуры лимона, отделенная от его плоти, символизирует человеческую душу, отлетевшую от тела. Повторимся, натюрморты XVII века — своеобразный ребус, каждая деталь обязательно что-то символизирует, устрицы на картине — это не только примета редкой и изысканной трапезы, а символ любовных удовольствий, ведь именно из устричной раковины вышла Венера — богиня любви. Нередко символы имели двойную, а то и тройную трактовку, что делало восприятие натюрморта подобным разгадыванию шарады. Строгих правил «чтения» натюрмортов не было. Кроме того, в соседстве друг с другом символы объединялись в совершенно разные наставления. Символическое значение отличалось в зависимости от разных форм, цвета, названия цветка и так далее.

Большое собрание изящных искусств располагает натюрмортом гирляндой Йориса ван Сона с религиозным сюжетом в центре на тему Святого семейства. В центре композиции овального формата изображены Дева Мария, держащая на коленях младенца Иисуса, и опустившийся на одно колено Иоанн Креститель. В правой части — спящий Иосиф, подперевший голову рукой. Композицию обрамляют четыре симметричные связки из фруктов и овощей, показательно, что среди них мы не найдем ни увядших цветов, ни жухлых листьев, ни гнилых плодов. Белые цветы и белый агнец подчеркивают чистоту будущего подвига Христа, а сочность и богатство плодов — торжество вечной жизни. В 1600-е годы во Фландрии образам Мадонны стали поклоняться все больше и больше, и обычаем церкви стало использование в качестве икон их образов, написанных в окружении гирлянды. Это не только повышало ценность изображения, но и отделяло его от повседневной жизни и подчеркивало его святость. Цветочно-фруктовая гирлянда здесь не только - официально-религиозный акт почтения Мадонны, но одновременно и символ теплоты чувств и преданность тех, кто дарует гирлянду [6, с. 182]. Современная исследовательница С. Мерриам приходит к выводу, что обрамление образов Мадонны венком происходило как ответ на критику святых, особо почитаемых протестантской церковью. Но их неслыханная популярность объясняется тем, что реакция зрителей XVII века продиктована не религиозными мотивами, а популярностью цветочных мотивов [8]. Фламандцы в большинстве своём в то время игнорировали религиозный образ, но выражали любопытство и восторг по поводу венка. Этот неожиданный факт наталкивает на вопрос, что именно служило предметом идеологической борьбы католиков и протестантов в гирлянде, центральный образ или цветы? Ответ на этот вопрос дают натюрморты ван Сона, в которых с годами центральный образ все больше затуманивается, а гирлянда становится все более мощной и богатой. Постепенно с живописных полотен и вовсе исчезают изображения святых, их место занимают античные герои. На рубеже XVII-XVIII веков искусство натюрморта окончательно приходит в упадок и переходит согласно программам академического образования в разряд "низших" жанров, что не мешает современному зрителю любоваться творениями выдающихся мастеров, среди которых ван Сон занимает свое достойное место.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о цветочной гирлянде в фламандской живописи XVII века
2. Расскажите об известном мастере натюрморта гирлянды, объединившем в своем творчестве традиции фламандской и голландской школ, Йорисе ван Соне

3. Когда были изобретены картины в виде гирлянд в Антверпене?
4. Кем были изобретены картины в виде гирлянд в Антверпене?
5. Назовите самые общераспространенные объекты, которые используются для формирования гирлянды?
6. Почему натюрмортный жанр нидерландских живописцев XVI-XVII веков стал своеобразной исторической летописью религиозных распрей между католиками и протестантами, накрывших всю Европу?
7. Когда начинается закат натюрмортной живописи?
8. В каком веке пути Голландии и Фландрии, некогда единого государства, резко расходятся, Голландия становится независимой, а Фландрия не просто остается под властью Испании?
9. Расскажите о живописи Даниэля Зегерса
10. Расскажите о живописи Йориса (Георга) ван Сона

Цикл Питера Брейгеля Старшего «Времена года». В художественном искусстве Нидерландов XVI в. Питер Брейгель выступает как знаменательная фигура. Цикл картин маслом по дереву «Времена года», датированный автором 1565 годом, показывает годовой цикл природных изменений. К сожалению, сохранились только 5 из 6 полотен живописца. Другие исследователи считают, что картин было 12. Работы писались для коллекционера Николоса Йонгхелинка.

«Охотники на снегу» изображает предположительно декабрь – январь. Несколько охотников с добычей и собаками направляются к городу. Слева от них разожжен костер, где подпаливают свинью. В городе люди развлекаются на замерзшем пруду. Картина спокойная и гармоничная по гамме и настроению.

«Сумрачный день» – картина про раннюю весну (февраль – март). Один крестьянин обрезает ветки ивы, другой рядом связывает их в вязанку. Еще одна компания веселится и гуляет, кушая вафли. Этот фрагмент напоминает карнавальные гуляния. В оттепель вода в реке бушует, прибывая к берегу остатки кораблей. Настроение картины меланхоличное и беспокойное.

«Сенокос» отражает труд крестьян в июне – июле. Женщины и мужчины заняты заготовкой сена. На картине много желтых и оранжевых оттенков, что создает общее радостное настроение.

«Жатва» происходит в позднее лето. На полотне август – сентябрь. Одна команда жнецов трудится, другие заняты перекусом в тени дерева. Рядом уставший мужчина погружен в сон.

«Возвращение стада» относится к ноябрю. Пастухи спешат загнать стадо с летних пастбищ. По чернеющему небу видно, что надвигается ненастье.

Брейгель детально изобразил во «Временах года» облик природы в разные месяцы. Но на передний план в его работах выносятся фигуры крестьян, с их традиционной для разных сезонов работой. Гармоничное сосуществование природы и человека идеально передано в произведениях художника.

Контрольные вопросы:

1. В художественном искусстве Нидерландов какого периода Питер Брейгель выступает как знаменательная фигура?
2. В каком году датируется цикл картин маслом по дереву «Времена года»?
3. Расскажите о картине «Охотники на снегу» Питера Брейгеля Старшего
4. Расскажите о картине «Сумрачный день» Питера Брейгеля Старшего
5. Расскажите о картине «Сенокос» Брейгеля Старшего
6. Расскажите о картине «Жатва» Брейгеля Старшего
7. Расскажите о картине «Возвращение стада» Брейгеля Старшего

Петрарка и образ прекрасной дамы в искусстве Возрождения. Франческо Петрарка (1304 – 1374) – первый европейский гуманист, родоначальник новой европейской поэзии. Отец поэта был представителем партии белых гвельфов и вместе с Данте в 1302 году был изгнан из Флоренции. Родившийся в изгнании сын взял впоследствии в качестве поэтического имени латинизированное прозвище отца – Петрарка. По настоянию отца Петрарка получает юридическое образование, но юриспруденцией не интересуется. Его стала римская античность – ей он посвятил всю жизнь. Позже поэт называл Цицерона своим отцом, а Вергилия – братом. Латинским языком Петрарка овладел столь же хорошо, сколь знал с детства родной – итальянский, а собранная им библиотека древнеримских авторов славилась на всю Европу.

В Авиньоне 6 апреля 1327 г. во время утренней мессы в церкви Петрарка впервые увидел прекрасную юную даму по имени Лаура, которую безответно полюбил на всю жизнь и воспел в своих стихах, вошедших в «Книгу песен» – самое знаменитое его произведение.

«Книга песен» – лирическая исповедь поэта. Как и «Новая жизнь» Данте, «Канцоньере» – рассказ о любви к женщине, о любви неразделенной. Ее стержень – образ Лауры. 6 апреля 1348 г., в год «черной смерти» – чумы, охватившей Европу, и в день 21-й годовщины первой встречи с Петраркой Лаура умерла. Отсюда разделение книги на две части: «На жизнь Мадонны Лауры» и «На смерть Мадонны Лауры». В первой части основной поэтической образности становится сравнение Лауры с нимфой Дафной (обратившейся в лавр, священное дерево Аполлона, покровителя поэзии). Во второй части Лаура, подобно Беатриче в «Божественной комедии» Данте, выступает небесным ангелом-защитником Петрарки. Лаура, идеал красоты и духовного совершенства, не превращается у Петрарки в символический бесплотный образ, подобно мадоннам средневековых поэтов. В стихах возникает живой образ прекрасной женщины, причем ее красота – это и есть красота реального мира. Любовь, пробужденная Лаурой, осталась безответной, но это вполне земная страсть. В первой части цикла трагические переживания поэта рождены суровой недоступностью возлюбленной и ощущением греховности его земных чувств. Во второй части, посвященной умершей Лауре, Петрарка скорбит о своей утрате и возлюбленная поэта является ему в грезах. Лаура второй части сборника парадоксальным образом стала ближе. Она как бы смягчилась к поэту, перестав быть недоступным земным божеством и превратившись в его небесную утешительницу. Петрарке, в отличие от Данте, не удастся полностью стряхнуть земное и самозабвенно устремиться за манящей в вечность любовью.

Лаура, как утверждает поэт, – его возлюбленная, реальная женщина и воплощение любви. Одновременно это лавр – дерево славы, что позволило предположить, что Петрарка воспевает не любовь к женщине, а любовь к славе; а в то же время это имя по-итальянски значит «ветерок». А еще в этом слове слышится звук золота – *aurum* и порой даже бег времени *l'ora*, что значит «час». Оно также созвучно названию утренней зари Авроры (*L'Aurora*).

Если образ Лауры в «Книге песен» не индивидуализирован, то впервые в европейской поэзии здесь предпринята попытка индивидуализировать любовное чувство поэта.

К которой из двух традиций ближе Петрарка: к поэзии трубадуров, где и сквозь условность формы нередко светится чувственная, искренняя любовь, или же к философии любви своих непосредственных предшественников, поклоняющихся ей как высшему благу, приравненному к небесным ценностям? Петрарка не остался равнодушным ни к одной из этих традиций. Здесь, как и всегда, сказалась его культурная роль – взять отовсюду, ни к чему не остаться равнодушным, даже если обретенные ценности не слишком мирно уживаются друг с другом, действуют на разрыв, повергая его самого в бездну смятения. Такова любовь Петрарки: земная и небесная одновременно. В ней нет покоя, нет гармонии. Любовь делает его жизнь исполненной страдания, которое в то же время небывало обостряет ощущение

самой жизни, и менее всего Петрарка хотел бы излечиться от сердечной муки. От предшественников, как от трубадуров, так и от поэтов нового сладостного стиля, его отличает полнота личности, сказавшейся в любви.

Контрольные вопросы:

1. В какой период жил и работал Франческо Петрарка?
2. В какой семье родился Франческо Петрарка?
3. Назовите главный интерес Франческо Петрарка?
4. В каком году в Авиньоне во время утренней мессы в церкви Петрарка впервые увидел прекрасную юную даму по имени Лаура, которую безответно полюбил на всю жизнь и воспел в своих стихах, вошедших в «Книгу песен» – самое знаменитое его произведение?
5. Расскажите о «Книге песен» Франческо Петрарка

Античные мотивы в творчестве Сандро Боттичелли. Творчество Боттичелли охватывает широкий круг тем и жанров, но формирование его неповторимого строя связано прежде всего с жанром мифологической композиции. Тематика этих композиций, большей частью написанных по заказу Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, двоюродного брата Лоренцо Медичи, очень сложна и спорна. Очевидно, их программы, составленные гуманистами, навеянные античностью и ренессансной поэзией, носили аллегорический характер. Видимо, не случайно важнейшее место в этих работах занимает образ Венеры, трактовавшийся неоплатониками как воплощение любви, приобщающей к высшему духовному началу. Поэтому античный миф становится для Боттичелли как бы высшим выражением его идеала, поэтической мечты. Не случайно и первая большая мифологическая композиция Боттичелли «Весна» и «Рождение Венеры» построены на мотиве чудесного явления.

Исследования последних лет позволяют предположить, что четыре самые знаменитые картины Боттичелли античной тематики «Марс и Венера», «Весна», «Паллада и Кентавр» и «Рождение Венеры» были заказаны по случаю бракосочетаний в знатных флорентийских семействах круга Лоренцо Великолепного.

В атмосфере двора Медичи в творчестве Боттичелли усиливаются черты утонченности и аристократизма, складываются особенности ярко индивидуальной манеры художника.

«Весна» (ок. 1482)

«Рождение Венеры» (ок. 1477-1485)

«Паллада и Кентавр» (ок. 1482)

«Венера и Марс» (1482-1483)

Благодаря картинам античной тематики с именем Боттичелли ассоциируется само представление о Раннем Возрождении, его поэтической сущности. В этих произведениях поэтически обобщенные чувственные языческие образы проникнуты возвышенной одухотворенностью.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о творчестве Боттичелли
2. Кто был главным заказчиком картин Сандро Боттичелли
3. Когда была написана картина «Весна» Сандро Боттичелли

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Искусство Испании XVI-XVII вв. Французские художники XVI-XVII веков. "Картина мира" итальянского Ренессанса. Взаимодействие философии, искусства и науки в эпоху Возрождения.

Искусство Испании XVI-XVII вв. Испанское искусство XVI—XVII веков в собрании Эрмитажа. Коллекция испанской живописи в Эрмитаже обладает большой

ценностью благодаря высокому качеству представленных в ней работ, и состоит в своем большинстве из композиций крупнейших художников Испании XVII века.

Художественной жизни Испании присуща своеобразная, обусловленная географическими, историческими и политическими факторами мозаичная структура. Именно эта особенность затрудняет создание стройной, строго упорядоченной картины развития испанского искусства в средние века и эпоху Возрождения. Ее истоки следует искать прежде всего в региональной разобщенности областей Пиренейского полуострова, представлявших собой в средние века обособленные феодальные государства со сложившимися социальными и культурными традициями. Вместе с тем редкая пестрота явлений, их несплавленность, отсутствие стилевого единства объясняются тем, что искусство Испании, запаздывая в своем развитии, осваивало этапы, последовательно пройденные другими странами, как бы в ускоренном темпе, что приводило к уплотнению исторического процесса, к совмещению различных стадий, к слиянию черт архаизма и новых завоеваний. Подобный тип эволюции отличает всю испанскую культуру XVI века.

Можно сказать, что только в XVII столетии основные этапы становления, расцвета и упадка испанской живописи не только согласуются с общей периодизацией искусства данного времени, но в большей степени, чем раньше, формируются в русле общих художественных закономерностей эпохи.

Самобытный художник, творчество которого ассимилировало различные традиции, в том числе греческой иконописи и венецианской живописи XVI века, Эль Греко остался одинокой фигурой в испанском искусстве.

Искания мастеров XVII века шли в другом направлении. Портрет был единственным жанром светской живописи, получившим широкое распространение. В искусстве доминировала религиозная тематика. Религия пропитывала все сферы жизни испанцев и глубоко укоренилась в их мировосприятии. Однако библейские сцены изображались испанскими художниками исключительно в современной им реальной действительности, будто в попытке примирить ее с религиозным идеализмом. К композициям религиозной тематики они воссоздавали образы своих современников, их быт, жизнь Испании той эпохи. Испанской живописи XVII века характерна верность натуре, конкретность художественного языка, и неудивительно, что в религиозном искусстве этого периода были сделаны важные реалистические завоевания.

Вершиной испанской живописи XVII столетия явилось творчество севильского художника Диего Веласкеса. В Эрмитаже находится одно из ранних его жанровых произведений "Завтрак".

Доменико Эль Греко "Апостолы Петр и Павел"

О художнике Диего Веласкесе

Диего Веласкес "Завтрак"

Франсиско де Сурбаран "Отрочество Богоматери"

Бартоломе Эстебан Мурильо "Мальчик с собакой"

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об испанском искусстве XVI—XVII веков в собрании Эрмитажа
2. Охарактеризуйте художественную жизнь Испании XVII века
3. Расскажите о живописи Эль Греко
4. Расскажите о живописи Диего Веласкеса
5. Расскажите о живописи Франсиско де Сурбарана
6. Расскажите о живописи Бартоломе Эстебана Мурильо

Французские художники XVI-XVII веков. Искусство Франции XVII века в собрании ГМИИ им.А.С.Пушкина. Ведущим стилем во французском искусстве XVII столетия был классицизм (от латинского слова «classicus» — образцовый). Его важной чертой являлось возвращение к образам и формам античной классики и искусства эпохи Возрождения. Родоначальник живописи этого направления — выдающийся мастер XVII века Никола Пуссен. Его произведения отличаются спокойной, уравновешенной композицией, четким построением пространства, ясным контуром и пластичностью форм. Пять картин мастера, экспонируемые в этом зале, дают возможность проследить эволюцию творчества Пуссена и демонстрируют различные грани его таланта. Уникальное место в истории французской живописи занимает одна из самых ранних работ художника — «Битва израильтян с амореями» (около 1624-1625), созданная вскоре после приезда Пуссена в Рим. В ней заметно влияние искусства второй школы Фонтенбло и гравюр с работ Рафаэля и его школы. Картина «Ринальдо и Армида» с ее сочным и горячим колоритом отражает увлечение живописью Тициана. В своих работах конца 1620-х — начала 1630-х годов художник использует золотистую венецианскую гамму, в основе цветового строя лежат два теплых (красный и оранжево-желтый) и один холодный (синий) тон. Полотну свойственна особая лирическая эмоциональность и ощущение гармонии человека и природы. «Великодушные Сципиона» (1640) — произведение уже зрелого мастера, в котором проявляются основные черты классицизма Пуссена. Художник работает с чистыми локальными цветами, подчеркивающими отдельные формы. Образцом позднего периода творчества Пуссена является картина «Пейзаж с Геркулесом и Какусом», дающая обобщенный, эпически величавый образ природы.

Клод Лоррен, как и Пуссен, был крупнейшим мастером классицизма. Этот художник полностью посвятил себя жанру пейзажа, итальянская природа стала для него источником вдохновения и основной темой искусства. В классических пейзажах Лоррена («Похищение Европы», «Битва на мосту») главное внимание уделено передаче пространства и света.

Другой путь развития демонстрирует творчество Валантена де Булоня («Отречение Святого Петра»). Почти всю жизнь художник провел в Италии. Познакомившись с творчеством Караваджо, основоположника реалистического жанра в искусстве XVII века, де Булонь стал его последователем. В зале также представлены произведения мастеров, принадлежащих к кругу Братьев Ленен, которые первыми ввели во французскую живопись крестьянскую тему. Имена этих авторов утрачены, в литературе они фигурируют под псевдонимами «Мастер бегинок» и «Мастер процессий».

Большая композиция Симона Вуэ «Благовещение» (1632), созданная для капеллы дворца кардинала Ришелье, дает представление об официальном придворном искусстве эпохи. В 1627 году художник был вызван из Италии ко французскому двору, где стал первым живописцем короля. В это время Ришелье предпринимал энергичные попытки создать во Франции национальную школу живописи. Через мастерскую Вуэ прошли многие художники того времени, ставшие впоследствии ведущими мастерами французского академизма, в том числе Шарль Лебрен и Пьер Миньяр. Леброну принадлежит заслуга в создании «большого» декоративного стиля, определявшего искусство эпохи Людовика XIV. В портретном творчестве Лебрена знаковой работой является парадный «Портрет канцлера Сегье», хранящийся в Лувре. Наряду с произведениями подобного рода художник создавал портреты небольшого размера, отмеченные большой искренностью в передаче модели, к которым принадлежит «Портрет Мольера» из нашего собрания.

Живопись второй половины XVII века представлена главным образом работами портретистов. В своих парадных декоративных портретах Никола де Ларжильер («Портрет дамы») и Франсуа де Труа («Портрет Аделаиды Савойской»), не пытаясь дать

индивидуальную характеристику модели, стремились, прежде всего, выявить те черты, которые соответствовали аристократическому идеалу красоты того времени.

Новаторская роль в так называемом движении «рубенсизмов» принадлежала Шарлю де Ла Фоссу. Работы мастера демонстрируют разнообразие колористических поисков и творческое переосмысление искусства Рубенса, Веронезе и Рембрандта, характерные для рубежа XVII–XVIII веков.

Скульптурные композиции на античные темы украшали королевские сады и парки, как, например, представленные в экспозиции «Милон Кротонский» Пьера Пюже, «Эней, Анхиз и Асканий» Пьера Лепотра и «Диана на охоте» Ансельма Фламана.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об искусстве Франции XVII века в собрании ГМИИ им.А.С.Пушкина
2. Назовите ведущий стиль во французском искусстве XVII столетия?
3. Назовите выдающегося французского мастера XVII века
4. В какой период Никола Пуссен создал картину «Битва израильтян с амореями»?
5. В какой период Никола Пуссен создал картину «Великодушные Сципиона»?
6. Расскажите о классических пейзажах Клода Лоррена
7. Расскажите о живописи Валантена де Булоня
8. Расскажите о живописи Симона Вуэ
9. Расскажите о живописи второй половины XVII века
10. Расскажите о парадных декоративных портретах Никола де Ларжильера

" Картина мира" итальянского Ренессанса. «Возрождение античных норм, вкусов и ценностей стало лозунгом новой эпохи. Началось всё в конце XIII века, когда в итоге Крестовых походов торговые пути на Восток пошли через итальянские города, тамошнее купечество и ремесленники разбогатели, перестали терпеть господство феодальных властителей и установили республиканские порядки. В мышлении людей произошли глубокие изменения.

Антропоцентризм. Новым хозяевам городов претило господство феодально-аристократических слоев и их идеологии, поддерживаемой догмами христианской церкви. Церковь лицемерно проповедовала благость аскетизма, тогда как сама владела огромными богатствами. Но главное было не в этом. Торговцы, банкиры и ремесленники были заинтересованы в одобрении труда, накопления и потребления, в признании материальных благ достойными ценностями. Мыслители и художники нового толка, отражавшие представления буржуазии, стали все больше смещать свои интересы с чисто религиозных сюжетов на мирские, светские дела, с божественного - на человеческое. Человек оказался в центре их интересов (антропоцентризм - от греч. «антропос» - человек; термин «антропос» обычно употребляется для обозначения человека как вида, т.е. человечества). Схоластической образованности средневековья, основанной на изучении логики, метафизики и «естественной философии», т.е. спекулятивных рассуждений о природе вещей в реальном мире, они противопоставили *studium humanitatis* - изучение наук о человеке: истории, поэтики, права.

Гуманизм. Изучая их, они приобрели другую систему ценностей. Не отвергая основных догм религии, они ожидали более терпимого отношения к естественным человеческим чувствам и мирским интересам. Монашество утратило притягательность святости - наиболее способные монахи и сами занялись гуманитарными исследованиями. Даже в религиозных сюжетах люди Возрождения стали выискивать человеческие аспекты, в божественных героях - человеческие черты. Они видели достоинство человека во всех его естественных проявлениях, требовали милосердия к слабостям человека - человеческого отношения.

Индивидуализм. Общество средневековья было сугубо сословным, средневековый человек был корпоративным существом. Он целиком, душой и сердцем принадлежал к сословию, даже в личной жизни зависел от него -от сельской общины, в городе - от цеха, от соседей по улице и церковному приходу. Эта связанность мешала буржуазному предпринимательству и личному обогащению. Деятели Возрождения подняли достоинство отдельной личности, выступили за высвобождение её творческих сил от оков корпоративной зависимости. Прежде любое имя, кроме властных и святых, терялось в сплаве общего дела.

Университеты. Университеты как нецерковные центры высшего образования возникли ещё до Возрождения - сначала в Китае, потом в арабском мире, в середине XII -начале XIII века - в Париже, Оксфорде, Кембридже, Монпелье и Неаполе. Но первые университетские статуты, сделавшие их официально признанными учреждениями появились в конце XIII - начале XIV века: в 1289 - в Монпелье, 1317 г. - Болонье, 1318 - Кембридже, и к концу XIV века университеты существовали уже по всей Европе - Прага, Краков, Вена, Гейдельберг и т. д., только Скандинавии эта волна достигла лишь в XV веке, но везде севернее Альп они появились раньше других форм Ренессанса. Кроме грамматики, логики, математики, астрономии и музыки, нужных для религиозной деятельности, в университетах изучали теологию (включая антропологию), но также право и медицину. История, подлежавшая ведению монахов, постепенно тоже отошла университетам. Университеты сыграли важную роль в подготовке деятелей Возрождения. Из университета в Болонье вышли Данте, Петрарка, Торквато Тассо, из университета в Неаполе - Боккаччо. Тяга к новациям и первичный трансформизм. Людей Возрождения вдохновляло ощущение нового века. Они понимали, что наступает новое время, что они живут в обновляющемся мире. Люди впервые за тысячу лет ощутили ход времени - осознали, что всё изменяется, что прошлое другое, чем современность, что, стало быть, в прошлом люди пользовались вещами иного типа, создавали искусство в другом стиле, ходили в иных одеждах. Возрождение античности. Относясь критически к своим непосредственным предшественникам, к схоластам и аскетам средневековья и отвергая их традицию, мыслители нового типа искали опоры на другую авторитетную традицию. Мечтая о новой жизни, о более удобной организации общества, о человеческом искусстве, всё это они находили у античных авторов - республиканские нормы, человеческое достоинство свободных людей, меньшую зависимость от религии и близкие к природе идеалы телесной красоты. Языческая античность оказалась духовно ближе, чем христианское средневековье непосредственно предшествующих веков. Произошла передвижка идеалов с библейских патриархов на языческих греков и римлян. Как пожар распространилось почитание античных творений: философии, искусства, литературы. учёные занялись переводами сочинений древних авторов. Архитекторы, скульпторы, художники и поэты стали подражать античным творениям - вот тогда эти творения и получили статус классических, т. е. образцовых, а по ним и вся эпоха была названа классической, новая эпоха была названа Возрождением, или по-французски - Ренессансом (имелось в виду возрождение античных норм), а промежуточные века получили название средних.

Географическое распространение и хронология. В XIV веке гуманисты учёные, поэты и художники создавали первые великие произведения в новом духе в Италии, в XV веке новое течение охватило и Западную Европу, а в XVI веке распространилось на Центральную и Северную. XVI век - это одновременно эпоха и Реформации, и религиозных войн в Европе.

Веротерпимость и церковь. Расширился круг народов почитаемых и уважаемых. Стало возможным признавать лучшим и высшим не христианское, а языческое: античные греки и римляне ведь были язычниками. Более того, именно в это время возникшая на месте Византии Османская империя турок, при всей враждебности христианского мира к исламу и турецкой военной угрозе, получила признание как мощная сила. Арабы в Испании захватили почти всю территорию страны, и в процессе общения арабские культурные

достижения переходили к христианам. Опасность заставила католическую церковь организовать сопротивление новым веяниям. С первых ростков Возрождения, в XIII в., церковь организовала ордена доминиканцев и иезуитов, ввела инквизицию, а в народе бедствия войн вызвали вспышку диких суеверий и жестокости. Самое средневековое мракобесие - мучительные растянутые казни, охота за ведьмами, костры инквизиции - это тоже эпохи Возрождения и Реформации. Так что не по ошибке эти эпохи включаются в средневековье.

Ориентация на классические древности. Именно в это время итальянцы активно занялись изданием и переводами античных (классических!) авторов, сбором и чтением эпиграфики, освоением античных традиций в искусстве, подражаниями античной поэзии. Рим тогда был центром не только папской духовной (на весь западно-христианский мир) и светской (на часть Италии) власти, но и официальным центром Священной Римской империи германской нации».

Контрольные вопросы:

1. Назовите лозунг итальянского Ренессанса
2. Что такое антропоцентризм?
3. Что такое гуманизм?
4. Что такое индивидуализм?
5. Расскажите об университетах Возрождения
6. В каком году был основан университет в Монпелье?
7. В каком году был основан университет в Болонье?
8. В каком году был основан университет в Кембридже?
9. В каком веке гуманисты учёные, поэты и художники создавали первые великие произведения в новом духе в Италии?
10. В каком веке новое течение охватило и Западную Европу?
11. В каком веке новое течение распространилось на Центральную и Северную Европу?

Взаимодействие философии, искусства и науки в эпоху Возрождения. Мировоззрение эпохи Возрождения было гуманистическим – человек центральное звено всей цепи. Сознание было поставлено в зависимость от человека, человек – от природы, природа – от науки. «Знание – сила». Знание-это ядро сознания. Человеческое сознание – это бесценная корона, которой увенчан человек. Бытие рассматривали преимущественно, как физическую реальность, считали, что бытие в своей действительности прежде всего природа, как объект естествознания и практической деятельности человека. Считали, что будто бы в природе растворено божественное начало, которое сообщает природе жизнь, красоту и многообразие действительности. Вели борьбу с феодальным дворянством. На смену подчинению человеческой личности феодальным и церковным авторитетам приходит принцип свободного развития индивидуальности. Человек – центр всего мира. Человек в своей деятельности и замыслах не может быть ничем ограничен. Человек есть индивидуум, а так же есть микрокосм. Человек есть также личность. Личность есть свобода .

Эпоха Возрождения (Ренессанс) в XV-XVI вв., означала кризис феодального строя и зарождение в Европе капитализма. Для философии это время стало своеобразным переходным периодом- от теоцентризма к рационализму , к исследованию мира средствами научного познания.

Эпоха Возрождения была периодом органичного синтеза философской мысли , науки и искусства.

Натурфилософия и наука. Обращенная к теме природы натурфилософия характерна для эпохи Возрождения. Это было обусловлено возникшими в то время очагами индустриального общества и активизацией материального производства в городах.

Николай Кузанский (1401-1464), выступил активным противником средневековой схоластики, сторонником человеческого разума и знаний. В его творчестве основной была тема Бога и его отношению к миру.

Одним из проявлений натурфилософии эпохи Возрождения было творчество Бернардино Телезео (1509-1597), он был сторонником познания природы с помощью, прежде всего, ощущений и органов чувств, опытного естествознания. По его убеждению, главной задачей натурфилософии является изучение природы и ее объяснение.

Пантеистические мотивы присутствовали и в философии Франческо Патрици (1529-1597). Он полагал, что основой мира является некий свет, животворящее начало и источник развития всего сущего.

На формирование европейского научного мышления и естествознания большое влияние оказал польский ученый Николай Коперник (1473-1543), астроном и философ. Его основной труд содержал в себе коренной пересмотр сложившейся в эпоху античности астрономической картины мира.

Дальнейшее развитие гелиоцентризма осуществил Иоганн Кеплер (1571-1630), астроном, математик, физик и философ. Он отстаивал тезис о единстве Солнечной системы и взаимодействии планет внутри нее.

Наибольшее развитие натурфилософия эпохи Возрождения получила в творчестве итальянского философа, ученого и поэта Джордано Бруно (1548-1600). В своих работах Бруно изложил основы нового философского мировоззрения. В философии Бруно на первом месте находилась тема Бога и его отношения с окружающим миром.

Германский врач и астролог Парацельс (1483-1541), призывал при познании материального мира опираться на медицину и астрологию. Парацельс учил о наличии в мире некой активной жизненной силы ("архэ"), которая дает исток всем вещам природы.

Точная наука Возрождения и ее органичная связь с философским мышлением олицетворена именем Леонардо да Винчи (1452-1519). Этот итальянский мыслитель был символом всесторонности и гармоничности развития личности. Его по праву считают пионером естествознания Нового времени. По определению философа, человек есть "величайшее орудие природы". Опираясь на знания, он создает из материала природы огромное множество вещей и творений, новую реальность – мир культуры.

Завершением естественнонаучной тенденции, сложившейся в философии эпохи Возрождения, явилось творчество итальянского ученого Галилео Галилея (1564-1642). С его именем связано зарождение экспериментальной науки раннего Нового времени. Этот исследователь стал основателем динамики как науки о движении физических тел. Значение творчества Галилея состояло прежде всего в стремлении объяснять природу и ее законы с позиций науки.

Весьма важной чертой философии и культуры эпохи Возрождения был гуманистический антропоцентризм, т.е. восприятие человека в качестве некоего центра мира и высшей ценности. Гуманизм как течение зародился в Италии в среде образованных городских слоев.

Центром итальянского гуманистического движения стала Флоренция. В этом городе родился и творил Данте Алигьери (1265-1321), он выдвинул смелый для своего времени тезис о том, что человек по природе своей создан не только для посмертной, но и для земной жизни.

Родоначальником гуманистического течения в Италии считается Франческо Петрарка (1304-1374), основатель лирики как нового жанра в европейской литературе.

Становлению итальянского способствовал и Джованни Боккаччо (1313-1375), выступавший в своих произведениях с позиции критики духовенства и одобрения передовых умонастроений городского населения.

Самой заметной фигурой среди итальянских гуманистов был Лоренцо Валла (1407-1457). Он проявил себя активным сторонником учения древнегреческого философа Эпикура

На позициях гуманистического антропоцентризма стоял и Пико делла Мирандола (1463-1494), он подчеркивал важнейшее свойство человека - его свободу.

В Голландии родился писатель и богослов Эразм Роттердамский (1469-1536). Он известен как переводчик и первый издатель Библии на латинском языке, критик схоластики и моралист .

Во Франции к гуманистическому движению принадлежал Мишель де Монтень (1533-1592), философ и моралист, он критиковал схоластическую философию и догматизм религиозного вероучения.

В эпоху Возрождения человек стал рассматриваться как творец самого себя и господин над окружающей его природной средой .В это время стала высоко оцениваться активная деятельность человека как важнейший способ его существования в мире , имел место культ красоты и духовности человека.

Крупнейшим представителем социально-филосфской мысли является Никколо Макиавелли (1469-1527), он раскрыл тезис об эгоистической природе человека как глубинной основе мотивации его поведении в общественной жизни .

Тему сильного централизованного государства раскрывал в своем творчестве французский мыслитель Жан Боден (1530-1596) . Он рассматривал государство как некое содружество , которое основано на частной собственности и выполняет ряд функций (охрана собственности , защита семьи и др.)

Дух гуманизма эпохи Возрождения проявил себя и в таком явлении , как утопический социализм. Самой заметной фигурой был английский писатель Томас Мор (1478-1535). Утописты в частной собственности видели источник чрезмерного имущественного расслоения и социального неравенства людей . Утописты полагали , что частная собственность развивает в людях безудержный эгоизм и зависть , которые подавляют коллективистское начало в человеке и обществе.

Немецкий профессор теологии Мартин Лютер (1483-1546) выступал за восстановление подлинного значения содержания Библии и осуществил перевод ее на немецкий язык. Он предлагал значительно сузить роль духовенства в обществе и оставить за ним лишь функции духовного наставления верующих .

Другой реформатор церкви, Жан Кальвин (1509-1564) старался еще более упростить религиозный культ и вывести церковь из-под власти государства.

Наиболее признанным среди народных низов был Томас Мюнцер (1490-1525),он полагал, что к подлинной вере способны лишь простые люди, не обремененные имуществом и властью.

Ренессанс принес с собой расцвет философского творчества , богатство иных форм духовности (естествознание , искусство , социально-политические учения). Значение эпохи Возрождения для философии состоит прежде всего в том , что в рамках этого исторического времени стало активно формироваться новое мировоззрение , ориентированное на научное знание и носящее светский характер. Сформировавшийся в это время гуманизм стал ядром европейской духовной культуры.

Философия раннего Нового времени (XVII век). Общая характеристика. XVII век явился временем крупных в истории человеческого сообщества. Для Европы они прежде всего выразились в начале промышленной стадии развития и в осуществлений первых буржуазных революций .

Философия XVII века развивалась в тесном взаимодействии с наукой , а ее важнейшим объектом стала природа и источники знания , методы его получения и формы существования. На философию того времени огромное влияние оказало естествознание , но по прежнему

присутствовала идея Бога . Сформировались два крупных философских течения –эмпиризм и рационализм .

XVII не без оснований называют “веком гениев” в науке. Наука и философия. Проблемы теории познания мира. Новое время (XVII – XIX вв) обозначает собой период европейских буржуазных революций и постепенный приход буржуазии к политической власти .В философии раннего Нового времени на первый план выдвинулась гносеология – философское учение о путях , способах и формах познания мира . Быстрое развитие точного естествознания и прогресс общества породил в философии культ разума . Идеалом философии было точное знание .

В Европе появились академии ,представлявшие собой научные сообщества. Символом философии раннего Нового времени и ее ключевой фигурой стал Фрэнсис Бэкон (1561-1626), основным предметом философского осмысления он сделал научное знание , в котором видел важнейшее средство решения социальных проблем и прежде всего развития зарождавшейся промышленности .По убеждению Бэкона : знание –это сила .Кроме классификации наук , Ф . Бэкон поставил и другой , не менее важный вопрос – о методе научного познания . Он полагал , что в научном познании основным должен быть опытно – индуктивный метод , который предполагает движения знания от простых определений (абстрактных) к более сложным и развернутым (конкретным).Ф.Бэкон считается родоначальником английского философского материализма и экспериментальной науки Нового времени .

Благодаря французскому ученому и философу Рене Декарту (1596-1650) во многом произошло органичное соединение философии и естествознания раннего Нового времени. На первом месте , как и у Ф. Бэкона , в его трудах содержалась проблема метода научного познания . Но в отличие от Бэкона Декарт разрабатывал дедуктивный метод научного познания .Важнейшим правилом является требование ясности и определенности в суждениях . Значение творчества Р . Декарта (“ картезианство “) состояло прежде всего в антисхоластической направленности дедукции и интеллектуальной интуиции . В своем учение о физике Декарт занимался также исследованием материи и ее важнейших свойств. Ему принадлежит гипотеза о развитии мира во времени, т.е. эволюции .В истории философии Декарт известен также и как основатель принципа дуализма . Творчество Р. Декарта являет собой рационалистическую традицию в европейской философии Нового времени. Главное в этом течении – культ человека как существа разумного и деятельного .

Ф.Бэкон и Р.Декарт обозначили наличие и соперничество двух крупнейших течений в европейской философии XVII века: эмпиризма и рационализма.Эмпиризм подчеркивает , что важнейшим источником знаний является живой чувственный опыт . Рационализм в качестве важнейшего источника знаний полагает деятельность человеческого разума (ума).

Эмпирическую философию в Англии развивал также Томас Гоббс (1588-1679), он последовательно придерживался своего тезиса о том , что “ нет ни одного понятия в человеческом уме , которое не было бы порождено первоначально , целиком или частично в органах ощущения .

Английский философ Джон Локк (1632-1704) также придерживался принципов эмпиризма как “ философии здравого смысла “. В своих работах основное внимание он уделил проблемам теории познания .Локк отстаивал тезис о получении истинного знания прежде всего из опыта , посредством деятельности органов чувств .

Голландский философ Бенедикт Спиноза (1632-1677) продолжал учение Р.Декарта . В своем основном философском труде “ Этика “ он исследовал тему природы человека , его свободы и познавательной деятельности .Свои основные идеи Спиноза изложил языком геометрии , его аксиом и теорем .Он отмечал , что ничто в природе не происходит без причины . Все чувства , мысли и действия человека возникают под воздействием внешних

причин на тело. Спиноза подчеркивал, что человеческий разум бесконечен и неисчерпаем в своих проявлениях и возможностях.

В Германии принципов рационализма придерживался Готфрид Лейбниц (1646-1717), ученый и философ. Основой его философского творчества было учение о монадах. Под монадой он понимал простейшую духовную неделимую частицу, из совокупности которых якобы и состоит мир. Иначе говоря, окружающий человека мир рационально устроен и являет собой “гармонию сущности и существования”. Непременным условием постижения истины ученый считал соблюдения закона достаточного основания, т.е. подтверждения выводов фактами, опытом.

Исаак Ньютон (1643-1727) – выдающийся английский ученый, сделавший в науке ряд крупных открытий (дисперсия света, законы механики и др.). Основные направления его научного творчества были объединены им в единую науку, которую Ньютон называл “натуральной философией”, он создал учение об абсолютном пространстве и абсолютном времени.

Агностицизм начала XVIII века, представлен в творчестве английских философов Джорджа Беркли (1685-1753) и Дэвида Юма (1711-1776). Они утверждали, что материальный мир независимо от человека не существует, что имеют место лишь ощущения и восприятия человека.

Своеобразное место в истории философии XVII века занимает творчество французского ученого Блеза Паскаля (1623-1662), он был одной из самых крупных фигур в естествознании своего времени. Его философским взглядам был присущ скептицизм, переходящий в агностицизм. Паскаль подчеркивал, что мировая деятельность явно превосходит познавательные возможности человеческого разума.

Философские учения об общественной жизни. Первые европейские буржуазные революции XVII века, проходившие под флагом борьбы с богословием эпохи средних веков и духовной властью церкви, стимулировали развитие социально-философских учений. Именно в этот период происходит формирование юридического мировоззрения, а его стержнем становится учение о “естественных правах” человека.

Концепцию общественных прав (благ) человека развивал голландский правовед Гуго Гроций (1583-1645). Он подчеркивал, что право человека настолько незыблемо, что не может быть изменено даже самим Богом.

Тема естественных прав человека раскрывается и в творчестве Б.Спинозы. Он подчеркивал, что от природы люди имеют право на все, чем они могут воспользоваться. Это право проявляется в разнообразных влечениях и страстях людей.

Наиболее развитую философию XVII века создал Т.Гоббс. Основной темой в ней стало государство как важнейший институт общественной жизни. Гоббс полагал, что в начале человеческой истории существовало “естественная” (догосударственное) состояние общества. Теория государства является основой социальной философии Гоббса. Важнейшее в этом учении – это идея земного происхождения государства (“смертный бог”), что уже близко к его материалистическому объяснению. Назначение государства прежде всего состоит в том, что бы регулировать и охранять отношение собственности в обществе с помощью законов.

Тему общественной жизни развивал также англичанин Джерард Уинстенли (1609-1652), разработавший проект Конституции республики. Выражая дух нарождающегося пролетариата, Уинстенли подчеркивал, что получение нетрудовых доходов является грубейшим нарушением естественных законов, причиной социального неравенства и иных острых проблем в обществе. Он был сторонником демократической республики.

Английский поэт Джон Мильтон (1608-1674) также являлся сторонником республиканской формы правления. По его убеждению, республика сможет наиболее

полно обеспечить такие права человека , как свобода совести , мысли и слова, ведь по природе своей люди равны и должны оставаться таковыми в любых общественных условиях .

“Юридическое мировоззрение” на деле означало укрепление идейных позиций буржуазии в общественном сознании.

XVII век – это “век разума”, на “естественный свет” которого мыслители опирались в своем понимании природы общества и самого человека. Сделав человеческое знание предметом культа , это столетие продолжило тем самым гуманистическую традицию эпохи Возрождения .

Из-за переходного характера эпохи Возрождения хронологические рамки этого исторического периода установить довольно трудно. Если основываться на признаках, которые в последствии будут указаны (гуманизм, антропоцентризм, модификация христианской традиции, возрождение античности), то хронология будет выглядеть так: Проторенессанс (дученто и треченто – XII-XIII – XIII-XIV вв.), Раннее Возрождение (кватроченто XIV-XV вв.), Высокое Возрождение (чинквеченто XV-XVI вв.).

Итальянское Возрождение представляет собой не одно общеитальянское движение, а ряд либо одновременных, либо чередующихся движений в разных центрах Италии. Раздробленность Италии служила здесь не последней причиной. Наиболее полно черты Возрождения проявились во Флоренции, Риме. Милан, Неаполь и Венеция также пережили эту эпоху, но не столь интенсивно, как Флоренция.

Термин «Renaissance» (Возрождение) был введен мыслителем и художником самой эпохи Джорджо Вазари («Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»). Так он назвал время с 1250 по 1550 гг. С его точки зрения это было время возрождения античности. Для Вазари античность предстает идеальным образом.

В дальнейшем содержание термина эволюционировало. Возрождение стало означать эмансипацию науки и искусства от богословия, охлаждение к христианской этике, зарождение национальных литератур, стремление человека к свободе от ограничений католической церкви. То есть Возрождение, в сущности, стало означать гуманизм.

Немалую роль в формировании особого менталитета играло и простое товарное производство. Чувство хозяина, который и производит, и распоряжается доходом сам, безусловно также способствовало формированию особого независимого духа первых жителей городов.

Итальянские города расцвели не только в силу указанных причин, но и из-за активного участия их в транзитной торговле. (Соперничество конкурирующих на внешнем рынке городов даже являлось одной из причин раздробленности Италии). В VIII-IX веках Средиземное море вновь становится местом сосредоточения торговых путей. Все прибрежные жители, по словам французского историка Ф. Броделя, получали от этого выгоду. Этим во многом объясняется, что города, не имевшие достаточных природных ресурсов, процветали. Они связывали между собой приморские страны. Особую роль в обогащении городов сыграли крестовые походы.

Итак, городская культура создавала новых людей, формировала новое отношение к жизни, создавала атмосферу, в которой рождались великие идеи и великие произведения. Но идейно все это оформлялось на элитарном уровне. Простые жители были далеки от идейного оформления мироощущения.

Новое нарождающееся мироощущение человека нуждалось в мировоззренческой опоре. Античность и выступила такой опорой. Конечно, не случайно к ней обратились жители Италии, ведь этот выдающийся в Средиземном море полуостров более тысячи лет назад населяли представители ушедшей античной (римской) цивилизации.

Эпоха Возрождения - это обращение к античности. Но вся культура этого периода лишний раз доказывает, что Возрождения в чистом виде, Возрождения как такового не

бывает. Мыслители-возрожденцы видели в античности то, что хотели. Поэтому совсем не случайно особой интеллектуальной разработке подвергся в эту эпоху неоплатонизм. Античный (собственно космологический) неоплатонизм не мог не привлечь внимание возрожденцев идеей эманации (исхождения) божественного смысла, идеей насыщенности мира (космоса) божественным смыслом, наконец, идеей Единого как максимально конкретного оформления жизни и бытия.

Бог становится ближе к человеку. Он мыслится пантеистически (бог слит с миром, он одухотворяет мир). Поэтому-то мир и влечет человека. Постигание человеком мира, наполненного божественной красотой, становится одной из главных мировоззренческих задач эпохи Возрождения.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте мировоззрение эпохи Возрождения
2. Для какого художественного направления был характерен переход философии от теоцентризма к рационализму, к исследованию мира средствами научного познания?
3. Охарактеризуйте натурфилософию и науку эпохи Возрождения

5 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: Нижнетагильская лаковая роспись XIX века. Русский народный лубок XVIII - XIX веков. Образ пушкинского Петербурга в литографиях А. Е. Мартынова.

Нижнетагильская лаковая роспись XIX века. Тагильская роспись — народный промысел художественной лаковой росписи металлических подносов, существующий в городе Нижнем Тагиле Свердловской области, уникальное самобытное явление русской культуры. Считается, что Тагильская роспись — это предшественник Жостовской росписи. Промысел Тагильского подноса является одним из брендов русской культуры, известный далеко за пределами России. Тагильские расписные подносы в большом количестве представлены в Нижнетагильском музее истории подносного промысла.

Тагильский подносный промысел возник более 250 лет назад в среде старообрядцев. Самая ранняя архивная информация о железных подносах с художественной отделкой в Нижнем Тагиле относится к 1746 году, который и считается датой основания промысла. Качество и пластичность тагильского железа в обработке высоко ценились, уральские мастера искали различные области применения этих качеств тагильского железа. Поскольку ещё не было листопрокатного производства, металл обрабатывался методомковки — одним из самых сложных и трудоемких способов металлообработки. Минимальная толщина, удивительно ровная поверхность, возможность декоративной обработки бортов подносов, а также столиков и сундуков, — всё это требовало высокого качества металла и виртуозного мастерства металлургов, кузнецов и лакировщиков. И такие искусные изделия конечно привлекали внимание на ярмарках, а впоследствии и на промышленных выставках и купцов, и простой люд.

XVIII век стал «золотым» веком для тагильских художников-лакировщиков, среди которых ярко выделяется династия художников Худояровых — Вавилы и Фёдора. Примерно в этот период традиция Тагильской росписи распространяется далеко за пределы Нижнего Тагила, в частности, в деревне Жостово Мытищинского уезда Московской губернии, мастера которого во многом преуспели в этом промысле, даже основав при этом свой стиль, свою технику росписи подносов и других изделий.

В первой половине XIX столетия промысел бурно развивался, что в значительной степени связывают с деятельностью школы живописи (1806—1820 гг.), специально учреждённой владельцем тагильских заводов Н. Н. Демидовым. В школу брали мальчиков с 12 лет на полное господское содержание. Обучение длилось 4 года, им руководил

выпускник Академии Художеств, профессиональный художник В. И. Албычев. Это положительным образом повлияло на уровень изысканности росписей. В этот период появилась мода на подносы-картины, где в центре изделия писалась маслом копия картины (с бумажных гравюр или оригинала), при этом она мастерски вписывалась в заданную форму и размер. Гравюры часто были чёрно-белыми, поэтому выбор цветовых решений полностью принадлежал художнику. Мифологические, исторические, галантные сцены помещались в рамку, образуемую тонким трафаретным золотым орнаментом: сказочные пышные цветы, выющиеся стебельки и травинки, спелые кисти винограда, сочные ягоды,- уголки формы чётко фиксируют вазоны с пышными букетами.

Формы подносов использовались разные, в том числе шести/восьмигранные. Живописный декор дополнялся тонким ажуром просечных бортов изделия. Большие возможности тагильского листового железа позволяли мастерам методом выколотки (второй способ изготовления формы подноса в Нижнем Тагиле) придать подносу самые сложные и причудливые формы.

Позже, когда заводы стали испытывать нехватку рабочей силы, заводовладельцы стали заменять мужчин-живописцев на женщин, и примерно с середины XIX века роспись подносов становится исключительно женской прерогативой. В это же время в Нижнем Тагиле работали крупные мастерские по изготовлению лакированных железных изделий — подносов, сундуков, шкатулок — Дубасниковых, Головановых, Перезоловых, Бердниковых, Морозовых. Все они имели полный цикл производства, начиная от отковки и заканчивая лакировкой и упаковкой подносов. Их изделия хранятся в крупнейших музеях России, в том числе в Русском музее (Санкт-Петербург) и ГИМе (Москва). В конце XIX века кустарное производство в России переживало кризис, не обошёл стороной он и Тагильский подносный промысел, требуя адаптироваться к ускоряющемуся темпу жизни. Пресс для изготовления форм заменил кузнеца, и в условиях жесткой конкуренции встал вопрос быстроты и дешевизны отделки подноса. В это время все большее распространение получает «маховое» письмо, при котором кончик кисти подхватывает краску, и белила, и в два-три взмаха «лепит» цветочный венчик, стебли и листья.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте Нижнетагильскую лаковую роспись XIX века
2. Почему считается, что Тагильская роспись — это предшественник Жостовской росписи?
3. Почему промысел Тагильского подноса является одним из брендов русской культуры, известный далеко за пределами России?
4. Когда и в какой среде возник Тагильский подносный промысел?
5. Какой век стал «золотым» веком для тагильских художников-лакировщиков, среди которых ярко выделяется династия художников Худояровых — Вавилы и Фёдора?
6. В какой период промысел бурно развивался?
7. С деятельностью какой школы связано бурное развитие промысла?

Русский народный лубок XVIII - XIX веков. В России лубок был распространен в XVII - начале XX века, породив массовую лубочную литературу, которая выполняла социальную функцию - приобщала к чтению беднейшие, малообразованные слои населения.

В справочниках сообщается, что свое название лубок получил от луба (верхней твердой древесины липы), которая использовалась в XVII веке в качестве гравировальной основы досок при печати картинок. В XVIII столетии луб заменили медные доски; в XIX-XX - картинки печатали типографским способом, однако название «лубочных» за ними сохранялось.

К середине XIX века, в условиях широкого распространения книжной печати и господства академического искусства, слово «лубок» стал синонимом чего-то

непрофессионального и грубого. В тот период он понимался как жаргон, как топорная работа. Когда хотели сказать о чем-то антихудожественном, то приводили в пример лубок.

В лубочном искусстве существовали разные жанры. Например, большое распространение получили лубочные картинки на церковные темы (сюжеты Священного писания, житийной литературы, духовных притч). Существовали лубки поэтические, сказочные, иллюстрировавшие былины. Среди картинок были и пейзажные - с изображением природы, памятных мест; были лубки-карты. Бытовали лубки жанровые, картинные, с придуманным сюжетом, и психологические - со свиданиями, свадьбами, сговорами. Были лубочные картинки обрядовые и календарные. Наконец, существовали лубочные бестиарии, на которых показывались звери и птицы.

Лубок являлся не только праздничным искусством, использовавшимся для украшения интерьеров домов, но и оружием сатиры. Существовали, к примеру, политические картинки, направленные против Петра I и его реформ. В них появились сатирические портреты Петра I в виде кота. Этот образ был создан, видимо, кем-то со стороны оппозиции, может быть, в старообрядческой среде, противостоявшей Петру, которого воспринимала антихристом. На лубковых картинках с изображениями котов делались смелые надписи, с прямым намеком на деятельность Петра.

Иногда лубок выполнял значение газетной хроники, заменявшей современный телевизор. В лубке сообщалось о событиях, которые происходили в стране. В частности, рассказывалось о том, что в России появились слоны, которых привели из Персии в подарок императрице Анне Иоанновне. Путешествие слонов, за которым с любопытством следила вся Россия, описывалось в лубке: слоны изображались на Волге, переправляющиеся через Москва-реку, оказавшиеся в Петербурге. Эта история, довольно смешная, но достоверная, приводилась в документах той эпохи и иллюстрировалась лубками, как своего рода приложением к газете.

Хроникой можно назвать и знаменитый лубок, который назывался «Как ловили кита в Белом море». Рассказ, лежавший в его основе, не был придуман, а заимствован из газеты «Московские ведомости», в которой сообщалось, что такого-то числа, дня и года в Белое море заплыл кит и был выловлен сетями.

Как считал Николай Николаевич Третьяков, в почвенно-традиционном русском лубке не так много было смеха и сатиры, а все-таки преобладала поэтизация жизни и церковные темы.

Церковный лубок продолжал жить и в XIX веке. В нем можно выделить разные пласты. Был, к примеру, глубокий пласт старообрядческого церковного лубочного искусства. Старообрядцы сохранили церковную традицию в лубке.

Контрольные вопросы:

1. В какой период в России был распространен народный лубок?
2. От чего получил свое название лубок?
3. В каком столетии луб заменили медные доски?
4. В какой период картинки печатали типографским способом, однако название «лубочных» за ними сохранялось?
5. В какой период в условиях широкого распространения книжной печати и господства академического искусства, слово «лубок» стал синонимом чего-то непрофессионального и грубого?
6. Какие жанры существовали в лубочном искусстве?

Образ пушкинского Петербурга в литографиях А. Е. Мартынова. Серия «Виды Петербурга и его окрестностей» является уникальным примером ранней авторской литографии в России и не случайно названа литографской поэмой в честь Петербурга.

Серия литографий «Виды Петербурга и его окрестностей» – явление необычайно интересное в истории русского искусства. Автор серии, известный художник Андрей Ефимович Мартынов, был талантливым акварелистом, охотно совмещал разные графические техники, обращаясь к гуаши, пастели, рисунку тушью и углем. Он успешно осваивал различные техники печатной гравюры, при этом отдавая предпочтение тем, которые способны были передать трепетность движения руки мастера. В графике предпочитал работу в сериях, видя законченный образ в той вариантности, которая в конечном итоге позволяла создать целостный образ.

К началу XIX века иконография города уже широко представлена в произведениях многих отечественных мастеров: С. Ф. Галактионова, А.П. Брюллова, А.А. Тона, К.П. Беггрова, в технике литографии работал Орест Кипренский. В 1816 году в Санкт-Петербурге была открыта первая ведомственная литографская мастерская Министерства иностранных дел при Генеральном штабе. В 1817–1819 годах частные литографские мастерские были у Ивана Беггрова (брата художника) и Александра Плюшара. Мартынов также имел свою литографскую мастерскую в доме Лисянского, у Семеновского моста (ныне Гороховая улица, дом 61).

В отличие от других мастеров Мартынов литографировал только со своих оригинальных сюжетов, в которых ему удалось запечатлеть неповторимый художественный образ Петербурга 1820-х годов и его окрестностей. Мягкий литографский карандаш Андрея Мартынова оставил для нас обаяние пушкинской эпохи: дворцы и парки, проспекты и улицы, нарядная публика и городские обыватели. Мартынов охотно «населяет» свои пейзажи стаффажными фигурками, которые дают возможность представить будничную жизнь Петербурга. В альбоме «Пушкинский Петербург» литографии и рисунки Андрея Мартынова иллюстрируют эпоху, в которой жил и творил поэт. Обращаясь к истории литографской техники, следует сказать, что литография была изобретена в 1796–1798 годах в Германии немецким писателем Алоизом Зенефельдером, который придумал ее как дешевое средство для копирования своих пьес. Однако вскоре Зенефельдер осознал масштаб изобретения и написал книгу «Полный курс литографии», которая была опубликована в 1818 году. Популярной техника стала во второй четверти XIX века. Литография имела множество преимуществ перед другими графическими техниками, и главнейшим из них была возможность передать живую трепетность авторского рисунка. Изображение наносилось на литографский мелкозернистый камень специальным жиросодержащим (литографским) карандашом или пером и кистью. Поверхность камня после нанесения рисунка обрабатывалась кислотой, которая не взаимодействовала с нанесенным рисунком, и поэтому воспринимала краску для печати. Эта особенность сохранения авторской манеры, а так же известная быстрота исполнения способствовали развитию литографии. Естественно, что постепенно техника усложнялась, но во времена Мартынова особые ухищрения не были известны. Считается, что в России она появилась в 1816 году, расцвет ее пришелся на начало 1820-х годов. Одним из первых среди русских художников Мартынов увлекается новым видом печатной графики. Обращение Мартынова к этой технике можно рассматривать как определенное новаторство. Известно, что в Академии художеств в первой четверти XIX века литография не признавалась и даже офорт воспринимался как дополнение к резцовой гравюре. По мнению В.А. Наумова, автора вступительной статьи к каталогу выставки графических работ А.Е. Мартынова, представленной в 1977 года в залах Государственного Русского музея, в литографии Мартынов создал «свой художественный стиль – явление чрезвычайно редкое в ее истории». В.А. Наумов утверждает, что своим творчеством Мартынов предвосхитил искания ряда художников-графиков XIX века.

В марте 1821 г. газета «Кунст-Блат» («Kunst-Blatt») сообщила о появлении литографированной серии «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей» работы Мартынова.

Эта серия, насчитывающая в полном объеме более 50 листов, относится к высшим достижениям Мартынова. Она появилась в самом начале 1820-х гг., когда тема Петербурга отчетливо зазвучала в творчестве многих известных художников и поэтов. На протяжении 1821–1824 годов Общество поощрения художников также выпустило серию литографий «Петербургские виды». Серия представляла собой три альбома большого формата по 24 листа в каждом. Среди авторов литографий С.Ф. Галактионов, А.П. Брюллов, А.А. Тон, К.П. Беггров, художник Сабат и другие члены ОПХ.

Мартынову было близко романтическое видение, сближающее его искусство с творчеством русских литераторов Н.М. Карамзина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского. Прозрачные, легкие листы, оттиснутые слабым тоном литографской краски с мелкозернистого камня, выделяются среди работ других художников. Над образом Петербурга и его окрестностей художник работал на протяжении почти всей своей жизни. Он повторял сюжеты, варьировал их, обращался то к одной, то к другой технике. Мартынов был талантливым акварелистом, тонко чувствовал специфику этого материала, поэтому во многих листах серии «Собрание видов Петербурга и его окрестностей» он нередко использовал акварель, которая оживляла бледный оттиск литографской краски.

Изображая Петербург, Мартынов предпочитал спокойно развивающиеся композиции, когда за одним планом, подчиняясь горизонтали, следует другой и третий. Он выбирал высокую точку зрения, что придавало его видам Петербурга панорамность, торжественность. Серия литографских листов открывается «Видом на памятник Петру Великому». Мартынов изображает монумент со стороны Адмиралтейства, когда, помимо памятника Петру I, слева на втором плане открывается старое здание Сената с проездной аркой на Галерную улицу. В серию также включено несколько видов окрестностей Петербурга: Петергофа, Царского Села, Павловска и Гатчины. Листы, входящие в эту часть серии, эффектно отличаются большей живописностью, лиризмом. Художник, изображая «Вид на террасу Монплезира», обращается к известным уголкам императорских резиденций, но в обрамлении пышной листвы деревьев с причудливо изогнутыми ветвями они приобретают большую эмоциональность. В Петергофском пейзаже Мартынов удачно обыгрывает эффект освещения: солнце, прикрытое листвой деревьев, низкое, но публика, праздно прогуливающаяся по террасе, вполне соответствует своим настроением трактовке пейзажного мотива. Павловск и Гатчина как императорские резиденции формировались позже, в конце XVIII века, когда в эстетику оформления загородных дворцов входил английский парк с его прихотливостью и искусно поданной естественностью. Поэтому, изображая эти места, Мартынов отказывается от какой-либо парадности, подчеркивает уединенную красоту природы. Художник самым незначительным образом перерабатывал уже известные акварели, что относилось в основном к стаффажным фигуркам, а пейзажи оставались неизменными. Свидетельство тому – сравнение акварели «Вид на террасу Монплезира» и литографии «Монплефир в Петергофе». В гравированном листе художник в деталях повторяет природный мотив, более того, даже передает состояние особенности освещения, но при этом незначительно изменяет характер жанровых сценок, которые разворачиваются на террасе. То же самое можно сказать об одном из лучших литографских листов «Вид на дворец в Павловске», где художник изображает Большой дворец на высоком холме, реку Славянку, омывающую островок Семейная роща, и мост Кентавров. По композиции это одна из самых интересных литографий серии. Мартынов обыгрывает эффект крутого изгиба реки Славянки, которая берет начало из Мариентальского озера и, причудливо извиваясь, в долине создает живописную панораму, одну из которых и изобразил Мартынов. Пышные купы деревьев в центре придают этому виду Павловска поэтичность. Идиллическое начало, присутствующее в пейзаже, удачно передает техника литографии. Мягкий бархатистый штрих литографского карандаша рисует кроны деревьев, силуэт

Большого дворца. Обращаясь к видам Петербурга, художник выбирает не только хорошо известные парадные виды города, такие как Сенатская площадь с памятником Петру I, Зимний дворец, Биржа и Академия художеств, но и охотно изображает понравившиеся ему уголки, типичные для Петербурга, хотя и не столь популярные. Так, один из листов серии изображает Симеоновский мост через Фонтанку. Мост относится к числу однотипных разводных, которые были возведены в 1780-х годах. Их было семь, и отличительной чертой этих мостов являлись строгие монументальные башни, которые ныне сохранились только на двух. Как это нередко бывает, подобные старые изображения доносят облик не сохранившихся в первозданном виде архитектурных объектов. Литография Мартынова представляет собой подобный образец не только памятника изобразительного искусства, но и являет нам интересный документ, связанный с иконографией Петербурга начала XIX века. Здесь Мартынов уделяет внимание тщательной прорисовке архитектурных деталей моста, но, помимо этого, литография привлекает типичной панорамой петербургских набережных с плотной застройкой правого берега, Михайловским замком и густой зеленью за ним. Этот второй план решен в высветленной тональности, от чего создается ощущение глубины пространства и даже воздушности. Еще один лист серии привлекает внимание камерностью мотива. Это «Дом П.М. Апраксина». Мартынов изображает старинную усадьбу в глубине листа в окружении живописных по силуэтам деревьев. Он уделяет внимание жанровым сценкам, которые разворачиваются на первом плане. Мартынов сложно строит композицию, помещая главный объект – дом Апраксина – в глубине, но к нему ведет дорога, и взгляд невольно останавливается на строгой и классической архитектуре здания. Выбор техники литографии оказался удачным, так как она и в данном случае хорошо передает камерность этого уголка Петербурга. Нередко художник оживлял литографированное изображение акварелью, сепией, белилами. Часто оттиск делался на чуть тонированной бумаге или сам по себе оттиск был не черным, а имел тон. Можно предположить, что Мартынову, как художнику-пейзажисту, ближе природный мотив. Этому он в свое время обучался под началом Семена Щедрина, над подобными работами трудился на протяжении более четверти века. Городской пейзаж он чувствует, но очевидно, что ему ближе те уголки, в которых присутствовала живописность планировки. Поэтому Мартынов так любит писать улицы, лишённые излишней строгости планировки, нередко застройка подчинялась прихоти течения рек и каналов, а дома окружала зелень деревьев. Подобные мотивы в полной мере раскрывали его возможности живописца-пейзажиста, вне зависимости от того, в акварели, литографии или масляной живописи он изображал понравившийся мотив. В большинстве случаев литографированные виды Петербурга известны в нескольких экземплярах. Это связано еще и с попыткой художника извлечь коммерческий интерес при продаже литографских листов или альбомов. Стоит упомянуть, что на содержании у Мартынова была большая семья. Его увлечение литографией в том числе связано и с желанием выручить дополнительные средства. В связи с этим он давал объявления в газету «Русский инвалид», назначая цену «весьма умеренную: за каждый черный оттиск 1 рублей 10 копеек, а за раскрашенный 5 рублей». В 1994 году Российская Национальная библиотека совместно с французским издательством «Критерион» выпустила альбом литографий А.Е. Мартынова. В этом альбоме наиболее полно представлен художественный облик Петербурга 1820-х годов и его окрестностей. Иллюстрации сопровождаются пояснительным текстом на французском языке. Также литографии Мартынова представлены в вышедшем в 2012 году на английском языке альбоме наиболее известных акварелей и гравюр с видами Петербурга. Последнее наиболее полное издание, посвященное творчеству Мартынова, – это каталог выставки 2014 года, представленной Государственным Русским музеем в залах Инженерного замка. Завершающий период творчества художника оказался очень продуктивным. Именно в 1820-е гг. были созданы лучшие графические серии, обеспечившие Мартынову почетное место в

истории русского искусства. Работы мастера отличает безукоризненная авторская раскраска акварелью или печать коричневым тоном.

Скончался Андрей Ефимович Мартынов в 1826 году в Риме. После его смерти среди оставшихся вещей были найдены «разные связки эстампов, представляющие петербургские виды и китайские костюмы, литографированные г-ном Мартыновым, и разные тетради, содержащие в себе множество рисунков и бумаг раскрашенных...». Известны и другие литографические серии Мартынова, созданные в начале 1820-х годов. Это «Собрание русских костюмов», «Новое собрание русских костюмов», а также серия «Бал в Иркутске». Но, говоря о петербургских видах, становится ясно, что именно в этой серии Мартынову удалось почти невозможное – найти индивидуальный изобразительный язык, создать в литографии свой стиль.

Контрольные вопросы:

1. Какая серия литографий является уникальным примером ранней авторской литографии в России и не случайно названа литографской поэмой в честь Петербурга?
2. В какое время иконография Петербурга широко представлена в произведениях многих отечественных мастеров: С. Ф. Галактионова, А.П. Брюллова, А.А. Тона, К.П. Беггрова, в технике литографии также работал Орест Кипренский?
3. В какой период частные литографские мастерские были у Ивана Беггрова (брата художника) и Александра Плюшара?
4. Расскажите о литографиях Андрея Мартынова
5. Назовите альбом Андрея Мартынова, иллюстрирующий эпоху, в которой жил и творил поэт?
6. В какой период и где была изобретена литография?
7. Кто изобрел литографию?
8. В каком году появилась литография?
9. Назовите одного из первых среди русских художников, заинтересовавшимся новым видом печатной графики?
10. В какое время в Академии художеств литография не признавалась, а офорт воспринимался как дополнение к резцовой гравюре?
11. В каком году газета «Кунст-Блат» («Kunst-Blatt») сообщила о появлении литографированной серии «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей» работы Мартынова?
12. Расскажите о композиции литографии Андрея Мартынова

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Изучение истории Тульского края во второй половине XVIII - начале XIX вв. Жан-Батист Ванмур. Сельские дворянские усадьбы Владимирской губернии в XVIII-XIX веках.

Изучение истории Тульского края во второй половине XVIII - начале XIX вв. В начале XIX века, в разгар войны с Наполеоном, значение Тулы как производственного и оружейного центра возросло ещё больше. Город был основным центром, который обеспечивал снабжение армии оружием. Оружейники усердно работали в течение всей войны 1812 года. Наступление Наполеона на Москву заставило задуматься об эвакуации тульского завода, но Кутузов отменил её, и завод продолжал работать. В сумме за 1812—1814 гг. завод и частные мастерские смогли изготовить в общей сложности почти 600 тыс. ружей. В боевых действиях в ходе войны приняло участие сформированное в губернии Тульское народное ополчение, которое участвовало также и в заграничном походе. Во время последующей Крымской войны, как и во время Отечественной, тульские мастера обеспечивали оружием русскую армию.

В конце XIX — начале XX века в Туле появились крупные предприятия металлургической, металлообрабатывающей, военной и сахарной промышленности, которые вместе с реконструированным в 1870—1873 годах оружейным заводом стояли в одном ряду с крупнейшими промышленными предприятиями России. Одновременно с крупной

развивалась и кустарная промышленность — скобяная, самоварная, гармонная, пряничное производство.

За относительно короткий промежуток времени с 1856 г. по 1897 г. население Тулы составило 114 тысяч человек, то есть увеличилось практически вдвое. Для регулирования финансово-экономической ситуации в городе возникли первые банки: отделения Международного торгового а также Московского учётных банков. Кроме этого, о финансовом росте города свидетельствовал и тот факт, что начали появляться предприятия, созданные с участием западных финансистов: железопрокатный завод, Судаковский металлургический завод, электростанция

XX век. В 1898 году в Туле возникла социал-демократическая группа, в 1901 — комитет РСДРП. Советская власть была установлена 7(20) декабря 1917 года. В годы гражданской войны город был центром вооружения Красной Армии.

В октябре—декабре 1941 года, в течение 45 дней (Тульская операция), Тула находилась почти в полном кольце осады, подвергалась артиллерийскому и миномётному обстрелу и воздушным налётам гитлеровской авиации. Под ударами Красной Армии враг отступил на юг, осада Тулы была снята. Промышленность Тулы, в значительной степени подорванная оккупацией, была восстановлена в максимально короткие сроки.

Высшая степень отличия «Город-герой» с вручением ордена Ленина и медали «Золотая Звезда» присвоена городу Туле в 1976 году за массовый героизм и мужество его защитников, проявленные в борьбе за свободу и независимость Родины в Великой Отечественной войне.

В наши дни Тула относится к числу крупных промышленно-торговых центров. Ведущими отраслями промышленности можно назвать чернометаллургическую (ПАО «Тулачермет», Косогорский металлургический завод), машиностроительную и металлообрабатывающую (Комбайновый завод, Оружейный завод, Приборостроительный завод, Завод горного и транспортного машиностроения, «Штамп»).

Контрольные вопросы:

1. В какой период в разгар войны с Наполеоном, значение Тулы как производственного и оружейного центра возросло ещё больше?
2. В какой период в Туле появились крупные предприятия металлургической, металлообрабатывающей, военной и сахарной промышленности, которые вместе с реконструированным в 1870—1873 годах оружейным заводом стояли в одном ряду с крупнейшими промышленными предприятиями России?
3. Охарактеризуйте общественную и культурную ситуацию Тулы в XIX веке
4. Охарактеризуйте общественную и культурную ситуацию Тулы в XX веке
5. В каком году Туле была присвоена Высшая степень отличия «Город-герой» с вручением ордена Ленина и медали «Золотая Звезда» за массовый героизм и мужество его защитников, проявленные в борьбе за свободу и независимость Родины в Великой Отечественной войне?

Жан-Батист Ванмур. Жан Батист Ванмор или Ван Мор (9 января 1671 - 22 января 1737) был фламандцем - французский художник, запомнившийся подробным изображением жизни в Османской империи в эпоху тюльпанов и во времена правления султана Ахмеда III .

Ван Мор был уроженцем Валансьена , фламандского города, который на момент его рождения принадлежал Испанским Нидерландам. Он изучал искусство в мастерской, и его работы привлекли внимание аристократа и государственного деятеля того времени, маркиза Шарля де Ферриоля . Ван Мор сопровождал Де Ферриоля в Константинополь после назначения маркиза французским послом в 1699 году. Именно там Де Ферриоль поручил Ван Мор у нарисовать сто масляных картин местных жителей. люди.

После того, как Де Ферриоль вернулся во Францию в 1711 году, Ван Мор работал на множество других дипломатов в Османской империи. Серия из ста гравюр была создана

после портретов Ван Мура, которые были опубликованы Ле Хэем в 1714 году и озаглавлены как *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant*. Книга имела большое влияние в Западной Европе и была издана как минимум на пяти языках. Широкое распространение и популярный прием *Recueil de cent estampes* привели к растущему признанию Ван Мура как художника.

Зрители с изображением султана стали специальностью Ван Мура; ему оставалось только изменить обстановку и несколько лиц. Ван Мор работал с помощниками, чтобы выполнить все свои обязательства. В 1725 году он получил необыкновенный титул *Peintre Ordinaire du Roy en Levant* в знак признания его важности и важности Леванта для французского правительства.

В 1727 году голландский посол попросил Ван Мура записать его аудиенцию у султана Ахмеда III на холсте. Ван Мору разрешили войти во дворец во время этих церемоний, сопровождая посла и его свиту; поэтому он был знаком со специальным протоколом, который применялся при османском дворе для приема послов. Калкоен взял с собой много картин Жана Батиста Ван Мура, когда он был назначен послом в Дрездене от Голландской республики. В своем завещании 1762 года холостяк Калкоен запретил своим наследникам продавать картины, которые сейчас являются частью коллекции Рейксмузеум.

Говорят, что Ван Мур был похоронен рядом с бароном де Саланьяком на кладбище иезуитской церкви Святого Луи в районе Бейоглу.

Контрольные вопросы:

1. В какой период жил и работал французский художник Жан Батист Ванмор или Ван Мор?
2. В каком году Ван Мура получил необыкновенный титул *Peintre Ordinaire du Roy en Levant* в знак признания его важности и важности Леванта для французского правительства.
3. Расскажите о творчестве французского художника Жана Батиста Ванмора

Сельские дворянские усадьбы Владимирской губернии в XVIII-XIX веках. Усадьба Н.Е. Жуковского в Орехово-Владимирская область. Усадьба Орехово находится в 12 км от поселка Ставрово Собинского района Владимирской области. Усадьба помещика М.А. Всеволожского известна в последней четверти XVIII в.; затем принадлежала его сыну секунд-майору Н.М. Всеволожскому и вдове последнего М.И. Всеволожской; с 1841 г. усадьбой владел военный инженер Е.И. Жуковский, женатый на А.Н. Стечкиной; последний владелец до 1917 г. — их сын основоположник современной гидро- и аэродинамики Н.Е. Жуковский. При усадьбе Жуковских было хорошо налаженное хозяйство с развитым полеводством и скотоводством. Сохранились деревянный двухэтажный в центральной части главный дом первой половины XIX в. (второй этаж надстроен в 1912 г.) в традиции позднего классицизма; деревянный на бутовом фундаменте амбар XIX в.; солнечные часы 1786 г.; регулярный парк из лип, ясеней и дубов конца XVIII - начала XIX вв. с прудами. В усадьбе с 1937 г. действует мемориальный музей Н.Е. Жуковского.

В соседнем селе Глухове возле приходской Ильинской церкви находится некрополь Всеволожских и Жуковских. Н.Е. Жуковский похоронен на кладбище Донского монастыря в Москве.

Мемориальный Дом-музей усадьба Н. Е. Жуковского в селе Орехово представляет собой редкий тип исторического памятника не только Владимирской, но и центральных областей России в целом. Орехово — это место проживания семьи основоположника воздухоплавания, а также замечательная дворянская усадьба с более чем двухсотлетней историей. Сохранились имена череды ореховских вотчинников, практически не нарушен временем ландшафт и усадебный ансамбль. Очаровательная красота природы выделяет

Орехово среди немногих русских усадеб XVIII-XIX вв., которые ещё сохранились до нашего времени.

Усадьба в селе Орехово Владимирского уезда была заложена ещё в конце XVII века. Первоначально она принадлежало предводителю дворянства, секунд-майору, надворному советнику Николаю Михайловичу Всеволожскому. Деревня была жалована его предкам в царствование Иоанна Грозного. В качестве родового поместья она была закреплена за Н.М. Всеволожским императрицей Екатериной II.

Первые владельцы создают в Орехове великолепный усадебный ансамбль – один из интереснейших на Владимирской земле. Деревянный оштукатуренный усадебный дом, отличающейся благородной простотой, флигеля, оранжереи, конюшни, регулярный липовый парк, подъездная березовая аллея – все было мастерски вписано в окружающую природу, образовав удивительный по гармоничности ансамбль.

В 1839 году усадьбу унаследовал русский дворянин Н.А. Ляпунов. В январе этого же года он заложил её во Владимирский приказ общественного призрения на 26 лет за 15 тысяч рублей серебром. Через 2 года, в 1841 году, усадьбу покупают действительный статский советник Егор Иванович Жуковский и его супруга Анна Николаевна Стечкина. Именно здесь в Орехове 17 января 1847 года и родился гений мировой науки, «отец русской авиации», основоположник практической, теоретической и экспериментальной аэродинамики Николай Егорович Жуковский.

Вся жизнь Николая Егоровича была связана с этим скромным уголком нашей Родины. Сюда он приезжал гимназистом, потом студентом физико-математического факультета Московского Университета, отдыхал во время своих отпусков, когда преподавал в МВИТУ и МГУ. Именно в Орехове Николай Егорович создал множество своих научных трудов.

В 1937 г. на основании постановления Совета Народных Комиссаров на родине ученого откроется ансамблевый музей. Его первым директором становится родная племянница Николая Егоровича – Вера Александровна Жуковская.

В настоящее время экспозиция музея расположена в 11 залах, в 7 из которых воссоздан мемориальный комплекс, в 4 – «Научное наследие ученого», в мезонине воссоздан интерьер барской гостиной.

Усадьба Орехово, к счастью, сохранилась до нашего времени с уникальной полнотой. Сад раскинулся на том же месте, как это было у первых владельцев, парк прекрасно сохранил прежнюю планировку, прослеживаются все его аллеи, в тени которых просматриваются восстановленные «старинные» беседки.

Рядовая дворянская усадьба в Орехове играет важную культурно-историческую роль. Она дает достаточно законченное представление об определенном периоде жизни общества, хранит архитектурные памятники и коллекции, замечательна по своему мемориальному характеру. Эта усадьба отмечена пребыванием в ней человека, сыгравшего выдающуюся роль в научной, общественной и культурной жизни нашей страны.

Научное наследие Н.Е. Жуковского, практическая реализация его идей в отечественной авиакосмической технике позволили России стать ведущей авиационно-космической державой. Сегодня его идеи широко используются в ракетно-космической технике при создании многоразовых космических транспортных систем, а также проектировании перспективных многоразовых пилотируемых кораблей, многоразовых ракетных ускорителей и авиационно-космических систем. Все это свидетельствует о научной прозорливости Николая Егоровича, об актуальности сделанных им открытий, их значимости для развития науки и техники, а также о сохранении за Россией статуса ведущей космической и авиационной державы.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об усадьбе Н.Е.Жуковского в Орехово-Владимирской области

2. В какое время была заложена усадьба в селе Орехово Владимирского уезда?
3. В каком году усадьбу унаследовал русский дворянин Н.А. Ляпунов?
4. В каком году в усадьбе родился гений мировой науки, «отец русской авиации», основоположник практической, теоретической и экспериментальной аэродинамики Николай Егорович Жуковский?
5. Расскажите о Мемориальном Доме–музее усадьбе Н. Е. Жуковского в селе Орехово

6 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: А.Л. Шеффер – архитектор Севастополя (1950-е годы). Историзм творчества художника И. И. Фризена
Ленд-арт как диалог человека и природы.

А.Л. Шеффер – архитектор Севастополя (1950-е годы). Заслуженный архитектор УССР, Член-корреспондент Академии архитектуры Украины. Работает в Севастополе более 60-ти лет.

Принимал участие в проектировании обелиска в честь города-героя Севастополя, памятника Героям-подводникам ЧФ, Триумфальной арки в честь 200-летия Севастополя, Памятных знаков адмиралам Ф.Клокачеву и В.Корнилову, автор реконструкции Дворца пионеров, памятника затопленным кораблям, памятников на 1,2,3 бастионах, на Малаховом кургане.

А.Л. Шеффер родился в Одессе в 1924 году. Командиром взвода сражался на фронтах Великой Отечественной войны. Затем окончил Московский архитектурный институт. С 1950 года А.Л. Шеффер работает в Севастополе, сначала шесть лет в Горпроекте, затем в Военморпроекте, где в 1978 г. стал главным инженером. В 1989 г. А. Шефферу, первому из севастопольских зодчих, было присвоено звание заслуженного архитектора Украины.

Вот как характеризует А.Л. Шеффера бывший начальник Военморпроекта полковник В.И. Фомин: «Он смело брался за создание проектов большой архитектурной значимости, его решения были жизненны, чужды вычурности и помпезности, замыслы продуманны, интересны и современны. Это — основные черты его творчества».

Пространство архитектурной деятельности А.Л. Шеффера простирается и за пределы Севастополя: Киев, Николаев, Измаил, Ялта, Подмосковье, Сухуми. В числе его проектов корпуса Морского гидрофизического института НАН Украины, комплекс зданий Высшего военно-морского училища в Киеве (ныне здесь Киево-Могилянская академия), военные санатории в Алушке, Геленджике, комплексы жилых зданий на Корабельной стороне в Севастополе.

Архитектор А. Шеффер — автор и соавтор обелиска городу-герою Севастополю, памятника Героям-подводникам, экипажу линкора «Севастополь», памятного знака адмиралу Ф.А. Клокачеву и ряда других мемориальных сооружений и памятников.

Наиболее важные объекты, запроектированные и построенные в последние годы при его личном творческом участии, - это комплекс сооружений океанариума ВМФ в бухте Казачьей; дом на проспекте Октябрьской Революции; жилой микрорайон на 440 квартир для моряков ЧФ, здание Дома Москвы на пл. Нахимова, памятник медикам в г. Саки.

В январе 1989 г. А. Шефферу - первому из севастопольских зодчих - присвоено почетное звание заслуженный архитектор УССР. В октябре 2008 г. А. Шеффер первым в Севастополе единогласно избран членом-корреспондентом Академии архитектуры Украины.

Севастопольцы высоко ценят огромный вклад А.Л. Шеффера в возрождение и строительство Севастополя.

Многие годы соавторами архитектора Адольфа Шеффера на многочисленных объектах были народный художник скульптор Станислав Чиж и заслуженный архитектор Украины Алексей Баглей.

О заслуженном архитекторе СССР А. Шеффере изданы две книги - в 1999-м и 2004 гг., а также напечатаны статьи в книгах Севастополь. Энциклопедический справочник; - 2000-й и 2009 гг. и в Истории Севастополя в лицах - в 2008 г.

Контрольные вопросы:

1. В каком году и где родился А.Л. Шеффер?
2. Расскажите о биографии А.Л. Шеффера
3. В каком году А. Шефферу, первому из севастопольских зодчих, было присвоено звание заслуженного архитектора Украины?
4. Расскажите об обелиске городу-герою Севастополю А.Л. Шеффера
5. Расскажите о памятниках Героям-подводникам, экипажу линкора «Севастополь», памятного знака адмиралу Ф.А. Клокачеву А.Л. Шеффера
6. В каком году А. Шефферу первому из севастопольских зодчих - присвоено почетное звание заслуженный архитектор СССР?

Историзм творчества художника И. И. Фризена. Фризен Иван Иванович (23 ноября 1964 г., с. Пановка Славгородского района). В детские годы с родителями проживал в селах Славгородского района — Нововознесенке, Подсосново и др. Окончил среднюю и художественную школы в Подсосново и художественно-графическое отделение Омского педагогического института им. А. М. Горького. В 1988–1995 гг. работал в Гришковской средней школе Немецкого района Алтайского края. В 1995–1997 гг. проживал в Германии. С 1997 г. — преподаватель художественного отделения детской музыкальной школы им. А. П. Лымарева в с. Гришковка Немецкого национального района. Выставочную деятельность начал в студенческие годы. С 1987 г. участвовал в выставках в Омске, Томске, Барнауле, Славгороде, Гальбштадте, Франфурктена-Майне (Германия), Голландии. Работы находятся в частных коллекциях в России, Германии, Австрии. Автор иллюстраций к книгам.

В поисках гармонии. Своему первому соприкосновению к изобразительным искусствам я обязан химическому карандашу, который имел некоторое волшебное свойство превращаться из серого в чернильно-фиолетовый.

Тогда, в конце 1960-х, для нас, деревенских ребятишек, такой карандаш был палочкой-выручалочкой, особенно зимой, когда часто не было электричества. Родители зажигали свечи, мы все собирались за столом, и на небольшом листке бумаги начинались нешуточные военные баталии. Этот серо-чернильный друг творил чудеса: то изображал линии жирными и вальяжными, порой даже грубыми, то, через мгновение, делал их добрее, и они меняли не только свой характер, но и цвет. В процессе рисования каракулей, в которых только я и мог различать, что есть что, линии были уже не столь важны.

Цвет — вот что будило мое воображение! Это на первый взгляд карандаш был серо-чернильный, но в моем воображении он приобретал все цвета радуги и массу оттенков. Уже позже, когда в с. Подсосново открылось художественное отделение и я начал постигать азы грамоты рисования под руководством К. А. Гейна, все мои рисунки, доселе казавшиеся шедеврами, померкли и ушли в небытие. При постижении науки рисования неотъемлемой частью моей еще только начинающейся жизни художника были наблюдения. Степь, простор и вечно манящая куда-то вдаль линия горизонта просто завораживали. В любое время года своеобразная красота: колки, рассыпанные по степи, как бусинки, изумрудные летом и янтарные осенью, небольшие озера и болота, полные дикой живности. Уже будучи студентом Омского педагогического института, я с великой тоской, по памяти, писал пейзажи родных степей. Как можно не писать этот неистовый вой вьюги и волны ковыльного моря, запахи полыни и свежего парного молока, а песнь жаворонка и свист суслика сами ложатся на холст нежными теплыми мазками. Пейзаж для меня — не только одна из форм передачи состояния природы и ее красоты, но и мое отношение к ней, внутреннее переживание и сострадание из-

за человека с его потребностями, оказывающего свое пагубное влияние на природу. Еще в юности, увлекаясь литературой и историей, делал маленькие зарисовки на сюжеты прочитанных книг. На основе рассказов старожилов о тех далеких временах изобилия в природе, когда дрофа была королевой на просторах бескрайней Кулундинской степи, появился целый цикл зарисовок. Впоследствии они стали основой иллюстративного материала о культуре и быте жителей этой удивительной степной зоны, с их национальными традициями и обычаями, отражением жизни простого человека, в которой всегда было место и радостным, и тяжелым событиям. Художник, как связующее звено между прошлым и будущим, и не важно, в каком жанре и стиле выполнена та или иная работа, важно, чтобы зрителю захотелось понять и прочувствовать нарисованное вместе с художником. Гармония — это то, что творческий человек ищет всю жизнь, наполненную теплыми и холодными красками, а путь познания этого чувства должен быть как можно более долгим.

«Два Фризена: авангардизм и реальность». 28 октября в Алтайском краевом российско-немецком доме открылась выставка «Два Фризена: авангардизм и реальность».

Романтика степи. Иван Иванович Фризен: «Художники — как связующее звено между прошлым и будущим, и не важно, в каком жанре и стиле выполнена та или иная работа, важно, чтобы зрителю захотелось понять и прочувствовать нарисованное вместе с художником». Выставочную деятельность он начал еще в студенческие годы, во время учебы в Омском педагогическом институте на художественно-графическом факультете. Сейчас Иван Иванович не только пишет картины, но и преподает на художественном отделении детской музыкальной школы им. Лымарева в селе Гришковка Немецкого национального района. Видно, что он находится в полной гармонии с миром. Недавно он создал ряд графических иллюстраций к традиционным немецким байкам и стихам немецких поэтов. Представленные на выставке иллюстрации Ивана Фризена к книге Александра Бекка «Кункель в суетном мире» наполнены иронией и написаны в легкой, полной юмора графической манере. «Прототипы этих персонажей — это реальные люди, я их просто придел, чтобы передать колорит характеров и поступков. У нас столько типажей есть, работы непочатый край». Кроме этого, он любит писать степь в традиционной реалистической живописной манере, чудесно передает и жару в степи, и ветер, и весеннее дыхание, наполняет свои работы удивительной душевностью. «Как можно не писать этот неистовый вой вьюги и волны ковыльного моря, запахи полыни и свежего парного молока, а песнь жаворонка и свист суслика сами ложатся на холст нежными теплыми мазками», — говорит художник. Дочь Ивана Ивановича, которая тоже пришла на выставку, рассказала, насколько она горда за своего отца: «Я еще и друзей своих на выставку привела, пусть посмотрят. А то дома-то у него все стены увешаны картинами, хочется, чтобы и другие люди приобщились».

Контрольные вопросы:

1. В каком году и где родился художника Иван Иванович Фризен?
2. Расскажите о детстве и юности Ивана Ивановича Фризена
3. Под чьим руководством Иван Иванович Фризен постигал азы грамоты рисования?
4. В каком высшем заведении обучался Иван Иванович Фризен?
5. Когда в Алтайском краевом российско-немецком доме открылась выставка «Два Фризена: авангардизм и реальность»?
6. Расскажите о живописи Ивана Ивановича Фризена

Ленд-арт как диалог человека и природы. Ленд-арт (от англ. land art — ландшафт и искусство) — направление в искусстве, возникшее в США в конце 1960-х годов, в котором создаваемое художником произведение было неразрывно связано с природным ландшафтом. Работы ленд-арта не были по отношению к ландшафту внешними или привнесёнными,

последний использовался скорее как форма и средство создания произведения. Часто работы выполнялись на открытом и удалённом от населённых мест пространстве, в котором оказывались предоставленными самим себе и действию природных сил.

История. Лэнд-арт необходимо расценивать как художественный протест против привычной искусственности, пластмассовой эстетики и безжалостной коммерциализации искусства в Америке конца 1960-х. Мастера лэнд-арта не рассматривали стандартные художественные площадки, как музеи или галереи, в качестве демонстрации своей эстетической деятельности, ведь они создавали настолько монументальные пейзажные проекты, что их невозможно было сопоставить с традиционной транспортабельной скульптурой или же с коммерческим рынком искусства в принципе. Вдохновением для лэнд-арта послужили не только такие направления искусства, как минимализм и концептуализм, но также и модернистские движения, такие как Де Стайл, кубизм и работы Константина Бранкузи и Йозефа Бойса. Многие художники, сейчас неразрывно связанные с лэнд-артом, ранее были увлечены направлениями перечисленными выше. К примеру, дизайн Исаму Ногуты 1941 года для Очерченной Детской Площадки (Contoured Playground) в Нью Йорке, можно считать исключительным ранним образцом лэнд-арта, даже при том, что сам художник никогда не называл свою работу «лэнд-артом», а просто «скульптурой». Но все же, в наши дни его влияние на современный лэнд-арт, ландшафтную архитектуру и экологическую скульптуру неоспоримо и очевидно.

Алан Сонфист является пионером альтернативного подхода к работе с природой и культурой, которую он начал в 1965 году, возвратив историческую природу и экологически устойчивое искусство в Нью-Йорк. Его самая вдохновенная работа это «Пейзаж Времени» (Time Landscape), природный лес, который он привил в Нью Йорке. Он также создал несколько других «Пейзажей Времени» по всему миру, таких как «Круги Времени» во Флоренции, демонстрирующих историческое использование земли в этом регионе Италии, и другая работа недавнего времени в Музее и Парке Скульптур Кордовы, под Бостоном. По словам критика Барбары Роуз, пишущей в Artforum в 1969 году, она была разочарована превращением искусства в товар, и навязанностью художеств в галереях. В 1967 искусствовед Грэйс Глук, пишущая в Нью-Йорк Таймс, объявила, что первый образец искусства «в земле» был сделан Дугласом Лейчтером и Ричардом Сабой в Школе Живописи и Скульптуры Skowhegan. Внезапное появление лэнд-арта в 1968 может быть расценено, как ответ поколения художников (большинству из них не было и тридцати) обостренной политической активности того года, а также появившемуся экологическому движению и борьбе за права женщин.

Движение началось в октябре 1968 года с выставки «Земных Работ» в галерее Dwan в Нью-Йорке. В феврале 1969 Виллоуби Шарп курировал «Земную выставку» в Музее Искусства Эндрю Диксона Уайта, в Корнеллском университете. На выставке были представлены: Уолтер Де Мария, Ян Диббетс, Ханс Хээк, Майкл Хейзер, Нил Дженни, Ричард Лонг, Дэвид Медалла, Роберт Моррис, Деннис Оппенхейм, Роберт Смитсон и Гантэр Уекер. Выставка была организована Томасом В. Ливиттом. Гордон Матта-Кларк, живший в то время недалеко от университета был приглашен Шарпом помочь художникам в «Земном Искусстве».

Возможно, самым известным художником, который работал в этом жанре, был американец Роберт Смитсон, чье эссе 1968 года «Осаждение разума: земляные проекты» послужило критической основой для движения как реакции на отход модернизма от социальных вопросов, по словам критика Клемента Гринберга. Его самая известная работа (и, вероятно, самый известный проект лэнд-арта) — это Спиральная дамба (1970): Смитсон скомпоновал камни, землю и морские водоросли, сформировав длинный (1500-футовый) причал спиральной формы, выходящий в Большое Соленое озеро в северной Юте, США.

Доступность работы для обозрения зависит от переменчивого уровня воды: однажды пристань полностью скрылась из вида, чтобы потом снова появиться из-под воды.

Зеркало Гравия Смитсона с Трещинами и Пылью (1968) является редким примером лэнд-арта, существующего в галерее, а не на природе. Этот объект искусства состоит из груды гравия, расположенного около частично зеркальной стены галереи. В простоте его форм и вниманию к самим материалам угадывается дух минимализма, как и в других произведениях лэнд-арта. Здесь также угадывается связь с Arte Povera в использовании материалов, которые традиционно рассматривают как «лишенные художественного вкуса» или «бесполезные». Итальянец Джермано Челант, основатель Arte Povera, был одним из первого пособников лэнд-арта.

«Художники Земли» чаще всего американцы, наряду с другими выдающимися художниками в этой области, таких как Карл Андре, Элис Эйкок, Уолтер Де Мария, Ханс Хээк, Майкл Хейзер, Нэнси Холт, Деннис Оппенгейм, Эндрю Роджерс, Чарльз Росс, Роберт Смитсон, Алан Сонфист и Джеймс Террелл. Террелл начал работу в 1972 над возможно крупнейшим лэнд-артом настоящего времени, изменив землю, окружающую потухший вулкана Кратер Родена в Аризоне. Возможно, самыми выдающимися не американскими художниками являются британцы Крис Дрери, Энди Голдсуорти, Питер Хатчинсон, Ричард Лонг и австралиец Эндрю Роджерс.

Некоторые проекты художников Христо и Жанны-Клода (они известны обертыванием памятников, зданий и пейзажей в ткани) также считали лэнд-артом, хотя сами художники считают это неправильным.[4] Понятие Йозефа Бойса 'социальной скульптуры' сильно повлияло на 'Лэнд-арт', и в его '7000 Eichen', проекте 1982 года, в котором он задумал посадить 7000 Дубов, есть много общих черт процессам 'Лэнд-арта'. «Ритмы Жизни» Роджерса — самый большой предпринятый проект лэнд-арта на данный момент. Цепь каменных скульптур, или «геоглифов» по всему миру, протянутая в 12 разрозненных экзотических местоположениях (начиная от мест, которые располагаются ниже уровня моря и до высот 4,300 м / 14,107 футов). В каждом месте планируется расположить от трёх скульптур (от 40 000 м²/430 560 фут²).

В 1979 году латиноамериканский философ и художник, знаменитый своими работами в области лэнд-арта, Эдуардо Сангвинетти, представил свои «Скульптуры в Земле». Они были расположены на природе, и через некоторое время начали функционировать, поскольку растения и животные сделали свои дома в той особой «*topos*», в пустыне Ла-Пампа. Позже они выработали определенную систему, помогающую классифицировать запахи и цвета, таким образом претворяя в жизнь оригинальную идею художника, который был в то время поглощен сельской местностью и её зеркальной радиацией... В его выступлении на тему лэнд-арта «*Solum*» (1987) идет речь о зооморфологии той лошади, которая значительно обольщает аудиторию Культурного Центра Реколета (бывший Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires).

«*Amarillo Total*» — имя той лошади, не только предотвратило экологический удар, но также и выставило напоказ моделей, полностью раскрашенных нашим художником, их голые накрашенные тела представляют нам живопись красками, изготовленными из пигментов земли и растений. В эссе Сангвинетти «Альтер эго» (1986), он сказал: "Спонтанная деятельность в природе... В природе есть тип непосредственной деятельности. Это понятие не существует в культурном человеке, и если это действительно чувствуется в детях, то это лишь походит на слабое воспоминание о примитивном уме... Следовательно я думаю, что выживание осознания сверхъестественного в природе, во всех работах Лэнд-арта, должно быть вещью, которая 'оживляет Все'.

Художники, посвятившие себя лэнд-арту, в Америке положились главным образом на богатых покровителей и частные фонды, с помощью которых они спонсировали свои

зачастую весьма дорогостоящие проекты. С внезапным экономической рецессией в середине 1970-х приток денег из подобных источников в основном остановился. Со смертью Роберта Смитсона в авиакатастрофе в 1973 году движение потеряло одного из своих самых важных глав и постепенно исчезло. Чарльз Росс продолжает работать над Звездным проектом Оси, который он начал еще в 1971 году. Майкл Хейзер продолжает свою работу над Городом, и Джеймс Террелл продолжает работать над проектом Кратера Родена. В большинстве отношений 'Лэнд-арт' стал частью господствующего общественного искусства, и во многих случаях термин «Лэнд-арт» используется некорректно, чтобы определить любой другой вид искусства на природе даже при том, что он может быть совершенно не связан с первоначальной задумкой.

Лэнд-арт в России. Крупнейшей площадкой в современной России стала деревня в Калужской области Никола-Ленивец, куда приезжают лэнд-артисты со всей России, а также из зарубежных стран. В этом ключе нельзя не упомянуть Николая Полисского. С 2000 года он является создателем крупных арт-объектов в природной среде из естественных материалов, наряду с крестьянами — жителями деревни Никола-Ленивец, которую Полисский выбрал своей главной площадкой для творчества. Его первый проект — «Снеговики» создан на территории Никола-Ленивца в 2000 году и представлял из себя войско из 220 снеговиков, стоящих на берегу реки Угры. За «Снеговиками» последовали другие монументальные объекты из природных материалов — сена, дерева, лозы — «Сенная башня», «Дровник», «Медиа башня», «Маяк» и другие. С 2006 года в Никола-Ленивце проходит фестиваль «АрхСтойание», зачинщиком которого выступил Полисский, и в деревне начинают появляться работы различных авторов, в том числе и зарубежных.

В 2017 в Новосибирске прошел первый ежегодный фестиваль Лэнд Арт Сибири. Проект направлен на ознакомление широкой публики с данным направлением. Основной концепцией фестиваля стало создание объектов Лэнд Арта в центре города-миллионика. Несколько команд флористов и дизайнеров в течение недели работают над своими арт-объектами. Во время фестиваля проходит онлайн голосование за самый лучший проект.

Контрольные вопросы:

1. Что такое ленд-арт?
2. Когда возник ленд-арт?
3. Что послужило вдохновением лэнд-арта?
4. Почему дизайн Исаму Ногути 1941 года для Очерченной Детской Площадки (Contoured Playground) в Нью Йорке, можно считать исключительным ранним образцом лэнд-арта?
5. Расскажите об Алане Сонфисте
6. Расскажите об американце Роберте Смитсоне
7. Расскажите о ленд-арте в Америке
8. Расскажите о ленд-арте в России

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Отражение действительности в творчестве Зураба Церетели. Архитектурное убранство Москвы как отображение сталинской политики в 1930-1950-е гг. (зримый образ - скрытый смысл).

Отражение действительности в творчестве Зураба Церетели. Зураб Церетели родился 4 января 1934 года в Тифлисе (ныне — Тбилиси) в грузинской семье. Его отец Константин Георгиевич (1903—2002) известен в Грузии как инженер-строитель, происходит из нетитулованной ветви старинного грузинского рода Церетели. Мать — Тамара Семёновна Нижарадзе (1910—1991), также представительница княжеского рода. Заметное влияние на юного Зураба оказал брат его матери живописец Георгий Нижарадзе. В его доме, где мальчик проводил значительную часть своего времени, постоянно бывали грузинские художники —

Давид Какабадзе, Серго Кобуладзе, Уча Джапаридзе и многие другие. Они стали первыми учителями увлекавшегося изобразительным искусством юноши.

В 1958 году окончил живописный факультет Тбилисской академии художеств, и поступил на работу в Институт истории, археологии и этнографии Академии наук Грузии.

В 1963—1964 годах работал старшим мастером оформительского цеха Тбилисского художественно-производственного комбината Художественного фонда Грузии. Стал художественным руководителем и председателем монументальной секции Союза художников Грузии.

В 1964 году обучался во Франции, где общался с выдающимися художниками Пабло Пикассо и Марком Шагалом.

С конца 1960-х годов начал активно работать в области монументального искусства. Помимо России, его скульптурные произведения находятся в Бразилии, Великобритании, Испании, Италии, США, Франции, Японии, Грузии, Белоруссии и Литве.

В 1980-м был назначен главным художником XXII Олимпийских игр в Москве.

В 1981—1982 годах стал художественным руководителем по монументально-декоративному искусству Художественного фонда Грузии. Назначен руководителем творческой мастерской монументального искусства Академии художеств СССР в Тбилиси.

С 1985 года — заведующий кафедрой монументально-декоративного искусства Тбилисской академии художеств.

В 1988 году избран действительным членом (академиком) АХ СССР, в 1990 — академика-секретаря отделения дизайна Академии художеств СССР. В 1987 году избран председателем Союза дизайнеров Грузии.

В 1992 году стал президентом Московского международного фонда содействия ЮНЕСКО. В этом же году назначен руководителем творческой мастерской дизайна Российской Академии художеств. В 1996 году избран Послом доброй воли ЮНЕСКО.

С 1997 года является Президентом Российской академии художеств.

В 2003 году за особые заслуги перед Российской Федерацией президентом России Владимиром Путиным ему было предоставлено российское гражданство.

Также является директором Московского музея современного искусства и директором Галереи искусств Церетели.

В начале июня 2010 года Национальное общество искусств США присудило ему золотую «Медаль Почёта». Стал первым грузинским и российским художником, удостоенным такой награды.

Член КПСС с 1965 года.

Художник-монументалист. Автор монументально-декоративных произведений (панно, мозаики, витражи, декоративно-игровые скульптуры) в следующих учреждениях:

Скульптурные композиции «Легенды Крыма» над входом в гостиницу «Ялта-Интурист», 1977

Курортный комплекс в Пицунде (1967),

Дворец профсоюзов в Тбилиси (1970),

Гостиница «Венец» (бассейн-мозаика «Морское дно») (1970, Ульяновск)

Ленинский мемориал в Ульяновске (1970; Государственная премия СССР 1970)

Курортный городок ВЦСПС в Адлере (Сочи) (1973; Ленинская премия 1976)

Гостиничный комплекс «Ялта-Интурист» в Ялте (1978)

Постоянная миссия СССР при ООН (1980, Нью-Йорк)

Гостиница «Спорт» (1980, Москва)

Торговое представительство Венгрии в СССР (1982, Москва)

Гостиничный комплекс «Измайлово» в Москве (1980; Государственная премия СССР 1982)

Здание МНТК «Микрохирургия глаза» (1983, Москва)

Витражи и люстра госдачи М. С. Горбачева в Мюссере (1990, Абхазия).

Новая сцена Большого театра в Москве (2002)

Станции Московского метрополитена Трубная и Парк Победы.

Скульптор. «Рождение Нового Человека» (Севиля, Испания)

монумент «Дружба навеки» на Тишинской площади в Москве

Памятник Зое Космодемьянской в Рузе, 2015 г.

Среди наиболее известных скульптурных работ следует выделить:

Монумент «Дружба навеки» в честь двухсотлетия (1783—1983) присоединения Грузии к России, сразу после установки получивший ироничное прозвище среди москвичей — «Шашлык» (Тишинская площадь в Москве, автор архитектурной части — известный поэт Андрей Вознесенский)

Монумент «Добро побеждает Зло» перед зданием ООН в Нью-Йорке

Монумент «Разрушить стену недоверия» (Лондон, Великобритания)

Памятник Петру Первому в Санкт-Петербурге

Бронзовую скульптуру «Рождение Нового Человека» (Париж, Франция)

Скульптурную композицию «Рождение Нового Человека» (Севиля, Испания)

«Рождение Нового мира», памятник Колумбу в Пуэрто-Рико (2016)

Памятник Иоанну Павлу Второму (Франция)

Скульптурное оформление мемориального комплекса на Поклонной горе в Москве (1995; Государственная премия РФ, 1996)

Монумент «Слеза скорби» (2005, Нью-Джерси) — дар американскому народу в знак памяти жертв терактов 11 сентября.

Памятник Марине Цветаевой (2012, Сен-Жиль-Круа-де-Ви, Франция)

памятник Зое Космодемьянской (2013, Руза)

Памятник Сталину, Рузвельту и Черчиллю, по мотивам Ялтинской конференции (2015, Ялта).

Скульптурную композицию «Воин-лыжник» в парке «Патриот» (2017).

Аллея правителей России (2017, Москва)

Памятник Пушкину (2017, Апатиты)

Скульптуру А. С. Грибоедова в культурно-историческом комплексе «Двор кирилицы» (Плиска). Открыта в октябре 2018 года

Памятник Петру I в Москве. Памятник Петру I (официальное название — Памятник «В ознаменование 300-летия российского флота») был воздвигнут в 1997 году по заказу Правительства Москвы на искусственном острове, насыпанном в развилке Москвы-реки и Водоотводного канала. Он ознаменовал 300-летие Российского флота. Общая высота памятника составляет 98 метров, что делает его одним из самых высоких памятников в России и в мире. Существует мнение, что данный памятник является переработанной и видоизменённой статуей Колумба, которую Церетели предлагал купить США, Испании и странам Латинской Америки в 1991—1992 году, к 500-летию открытия европейцами Американского континента, а в 2016 году установил в Пуэрто-Рико. Однако, если сравнить композиции двух памятников (модели представлены в Галерея искусств Зураба Церетели), то можно сделать вывод, что помимо схожести в жанре, ничего общего эти два памятника между собой не имеют.

Контрольные вопросы:

1. В каком году и где родился Зураб Константинович Церетели?
2. В какой семье родился Зураб Константинович Церетели?

3. В каком году Зураб Константинович Церетели окончил живописный факультет Тбилисской академии художеств, и поступил на работу в Институт истории, археологии и этнографии Академии наук Грузии?
4. В каком году Зураб Константинович Церетели обучался во Франции, где общался с выдающимися художниками Пабло Пикассо и Марком Шагалом?
5. В каком году Зураб Константинович Церетели был назначен главным художником XXII Олимпийских игр в Москве?
6. Расскажите о творчестве Зураба Константиновича Церетели

Архитектурное убранство Москвы как отображение сталинской политики в 1930-1950-е гг. (зримый образ - скрытый смысл). Сталинская архитектура — обобщающий термин для архитектуры в СССР, начиная с начала 1930-х годов (конкурса Дворца Советов) до середины 1950-х, представляющей собой характерное узнаваемое сочетание нескольких архитектурных стилей и отличающейся от предшествующего периода 1920-х годов, расцвета архитектурного авангарда.

Пришедшая на смену рационализму и конструктивизму в период правления И. В. Сталина, архитектурная политика 1930—1950-х годов способствовала становлению государственного монументального стиля, во многих чертах близкого к ампиру, неоклассике и ар-деко. Нередко сталинскую архитектуру, с её монументализмом, идеологичностью, культом героического прошлого, рассматривают в контексте тоталитарной архитектуры XX века и усматривают в ней типологически сходные черты с современной ей итальянской и немецкой архитектурой. Впрочем, в сталинской архитектуре обнаруживаются сходства и с неоклассическими направлениями первой половины XX века, например, застройкой США и североевропейским неоклассицизмом.

После окончания Второй мировой войны сталинская архитектура, достигшая своей зрелости и широко распространившаяся по городам СССР, проникла в страны Восточной Европы, Китая, КНДР.

В России начала XXI века наблюдается интерес к сталинской архитектуре, проявляющийся в её научном изучении, а также попытках её упрощенного копирования («новые сталинки») и реконструкции зданий. Сталинская архитектура встречала и встречает самые полярные оценки — от признания её выдающимся достижением советского и в целом мирового зодчества до полного отрицания в ней какой-либо эстетической и художественной ценности. В значительной степени подобные расхождения в оценках архитектурного стиля связаны с неоднозначностью оценки самого сталинского периода в истории СССР.

Отличительные черты стиля: комплексный подход к застройке с планированием рекреационных зон, транспортной инфраструктуры, магазинов и комбинатов бытового обслуживания на основе социалистической урбанистики.

ансамблевая застройка улиц и площадей;

развитие традиций русского классицизма;

использование мотивов итальянского ренессанса и палладианства;

ставка на симметрию и иерархию корпусов;

использование архитектурных ордеров и их вольная трактовка (например, добавление в капители звёзд);

барельефы с геральдическими композициями и изображениями трудящихся, а также на темы триумфа и регалий власти (фасции, ликторские топоры, венки, копы и т. д.);

синтез архитектуры, скульптуры и живописи;

использование мрамора, бронзы, ценных пород дерева и лепнины в оформлении общественных интерьеров;

В советской архитектуре 1918—1955 гг. выделяется два периода:

Период с 1918 по 1932 годы был временем архитектурного авангарда, когда предлагались и широко воплощались самые революционные градостроительные, дизайнерские и архитектурные проекты в духе конструктивизма. В это время существовал активный обмен идеями и проектами между западными и российскими архитекторами, отталкивавшимися от архитектурного наследия предшествующих эпох.

После этого произошёл переход к отчетливо ретроспективной архитектуре, которую можно условно именовать «советским монументальным историзмом» (по выражению А. Ю. Броновицкой). Границей перехода к новой архитектуре стал, во-первых, конкурс на проектирование Дворца Советов, после завершения которого подавляющее большинство новых архитектурных объектов строилось в новом стиле (с лета 1932 года к строительству в СССР не принимался ни один проект, созданный в стиле строгого конструктивизма), и, во-вторых, массовый снос дореволюционных исторических зданий в Москве (ноябрь 1934 года). В 1934 году создаётся Академия архитектуры СССР и Союз архитекторов СССР, который объединяет творческие силы для решения новых задач, поставленных перед мастерами. Это создание дворцов культуры, спортивных комплексов, промышленных центров, санаториев и пионерских лагерей. Архитекторы в этот период работают в больших творческих мастерских и научно-исследовательских проектных институтах, объединяющих конструкторов, зодчих и художников, которыми руководят лидеры советской архитектуры. Многие проекты создаются в результате всесоюзных конкурсов. «Советский монументальный историзм» в целом обрёл окончательные черты к концу 1930-х годов и распространился на многие крупные и малые провинциальные города уже в послевоенное время. В главных чертах, это архитектурное направление сформировалось в период проведения конкурсов на проекты Дворца Советов и павильоны СССР на Всемирных выставках 1937 года в Париже и 1939 года в Нью-Йорке. Конкурсы проходили в несколько этапов, при открытом обсуждении, и выявили ярких талантливых художников. Работы победителя этих конкурсов — Б. М. Иофана, стали яркой страницей предвоенной архитектуры. Вторым направлением архитектуры 1930-х стала неоклассика, неоренессанс, во главе с И. В. Жолтовским.

Уже в период Великой Отечественной войны архитекторы начинают работать над проектами восстановления разрушенных городов, мемориалами и триумфальными арками для встречи советских героев. В художественном образе этих произведений был оптимизм победы. В 1945 году страна приступила к восстановлению разрушенных городов. Архитектура стала одним из приоритетных направлений народного хозяйства. Архитектурное произведение должно было внушать уверенность зрителям в скором восстановлении всей страны. Яркими примерами являются Главное здание МГУ, комплекс павильонов ВСХВ, здание МИД СССР на Смоленской-Сенной площади.

Ампир. Здания в стиле ампир (так называемый «сталинский ампир») логично продолжили традиции первого этапа стиля, длившегося почти большую часть XIX века. Сочетая классические пропорции и основные символические мотивы во внешней отделке, ампир был развит и существенно расширен, где фигурировали в лепных украшениях героизированные люди разных профессий. Фасады подчеркнуты укрупнённым композитным ордером, и очень часто применялся в цокольных этажах руст. Главным отличительным примером сталинского ампира является портик и парадная фасадная композиция. Часто термином «сталинский ампир» огульно именуют и сталинские высотки, и ансамбли ВСХВ, и оформление станций Московского метрополитена, которые являются ампирами только отчасти, в целом же представляют собой примеры ретроспективизма с привкусом ар-деко.

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте Сталинскую архитектуру
2. В какой период получила развитие Сталинская архитектура?

3. Назовите отличительные черты Сталинской архитектуры?
4. Назовите два периода развития Сталинской архитектуры?
5. Назовите отличительные черты архитектуры «сталинского ампира»

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/cgi-bin/zgate.exe?present+8072+default+40+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. Соколова, М.В. Мировая культура и искусство : учеб. пособие для вузов /М.В.Соколова .— 2-е изд., испр. и доп. — М. : Академия, 2006 .— 368с. — (Высш. проф. образование) .— Библиогр. в конце кн. — ISBN 5-7695-2663-7 .- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6 .- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
7. История искусства: художники, памятники, стили / пер. с исп. Т.В.Сафроновой, Г.Ю.Соколовой .— М. : АСТ:Астрель, 2006 .— 393с. : ил. — ISBN 5-17-022276-9 .- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5588+default+87+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
8. 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). ISBN 978-5-691-0153101

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/cgi-bin/>

- zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus
3. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
4. Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века : учеб.пособие для вузов / В.Г.Арсланов .— М. : Академический Проект, 2003 .— 768с. : ил. — (Gaudeamus) .— ISBN 5-8291-0209-9.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. Константинова, С.С. История декоративно-прикладного искусства : конспект лекций / С.С.Константинова .— Ростов-н/Д : Феникс, 2004 .— 192с.— ISBN 5-222-05223-0. - Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. Дормидонтова, В.В. История садово-парковых стилей : учеб.пособие / В.В.Дормидонтова .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 208с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-9647-0016-0. – Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
7. Королева, С. В.. 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
22. <https://smallbay.ru/> - Арт Планета. Художественно-исторический музей
23. <http://www.novgorod.net/> - Новгородские страницы. Портал о Великом Новгороде
24. <http://www.japaneseprints.ru/> - Японская гравюра XVIII-XIX веков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина
25. <http://www.kavkazoved.info/> - Научное Общество Кавказоведов
26. <https://int-ant.ru/> - Информационный портал Мир искусств
27. <https://sevastopol.su/> - Новости Севастополя
28. <http://ngzar.ru/> - Наш город Заринск