

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:
Средневековое искусство Дагестана. Мировоззренческие основы формирования раннехристианской культуры Византии в IV - VI вв.

Средневековое искусство Дагестана. Чрезвычайно важным фактором историко-культурного развития Дагестана явился начавшийся еще в раннем средневековье процесс перестройки духовной жизни народов на мировоззренческих основах и этико-нравственных принципах монотеистических религий. В общих чертах нетрудно проследить своеобразие развития культуры Дагестана, испытавшей вначале непосредственное влияние кавказского христианского мира и переориентированной впоследствии на традиции мусульманского Востока

Хотя христианство в Дагестане не успело обрести повсеместно устойчивые позиции, влияние его на культурные процессы, как известно, весьма заметны в южной зоне, в основном в таком выдающемся культурном центре как Дербент, далее на юго-западе края, в прикаспийской низменности в ареале Хазарского каганата, приграничных с Грузией территориях внутреннего Дагестана.

С VII века начинается длительный период исламизации Дагестана, завершившейся к XV веку утверждением безраздельного господства этой религии. С этого времени Дагестан, как и многие другие регионы Кавказа, Средней Азии, Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки и

Пиренейского полуострова включается в зону формирования единой синкретической культуры мусульманского Востока. Эта культура за сравнительно короткий срок сумела синтезировать важнейшие достижения культуры грекоримского мира, Сасанидского Ирана, Индии и создать на этой основе особый феномен, правомерно названный многими исследователями мусульманским Ренессансом. По своему всемирно-историческому значению культура мусульманского Востока в эпоху своего апогея — (IX—X вв.) олицетворяла наивысший расцвет всей раннесредневековой мировой цивилизации и явилась реальным звеном, воплотившим в себе восходящую преемственность общекультурного прогресса человечества с Востока на Запад.

Очень важно объективно оценить характер и интенсивность культурных импульсов, исходящих от мусульманского Востока на Дагестан в разные исторические периоды средневековья и прежде всего определить характер влияния общемусульманских культурных достижений на Дагестан в X I—XV веках, т. е. в исторический период.. Имеющиеся источники позволяют выдвинуть предположение о том, что после характеризуемого известным свободомыслием первоначального периода распространения ислама, с середины XI века и далее Дагестан преимущественно находился под влиянием, так называемого мусульманского традиционализма.

Дагестан, начиная с первой половины XI века, все активнее вовлекается в орбиту влияния мусульманского средневековья.

Известно, что господство сельджукидов в халифате сопровождается открытыми преследованиями шиизма, а также различных течений рационализма в суфизме, тяготевших к пантеизму. Этим был прерван подъем свободной философской мысли и светских направлений в науках. Не этими ли историческими фактами объясняется широкая популярность и особый авторитет личности Абу Хамида ал Газали (1058-59 — 1111 гг.) в мусульманском мире, труды которого своим острием направлены против материалистических традиций философской мысли, различных оппозиционных ортодоксальному богословию течений. Религиозный синкретизм Газали, стремящийся к снятию противоречий между ортодоксальными школами суннизма и в то же время не без успеха апеллирующий и к святыням шиизма, отражал идею централизма, должен был стать платформой сохранения единства огромного мира под владычеством сельджукских султанов в условиях уже наметившегося фактического распада халифата.

И, наконец, после падения собственно арабских династий в халифате Северный Азербайджан и юг Дагестана включаются в сферу влияния сельджукидов, еще до завоевания последними Ирана.

Об интенсивном влиянии сельджукидов в X I—XII вв. на Южный Дагестан, в частности, на Дербент, об усилении проникновения тюрков на другие территории края убедительно пишет А. Р. Шихсаидов. При этом необходимо также учесть, что и последующие «исламские» завоевательные походы, в частности, Тимура своим острием были направлены на укрепление позиции ортодоксального суннизма.

Таким образом, мусульманский Восток мог дать Дагестану в период первоначального вхождения его в орбиту влияния исламской культуры те ценности, которые были общепринятыми в этом мире. Каналы, по которым отдельные провинции мусульманского мира могли бы приобщиться к неортодоксальной теологии, не говоря о философии восточного перипатетизма, светским знаниям, в значительной степени стали недоступными в эпоху правления сельджукидов.

Именно эта особенность духовной жизни мусульманского мира весьма четко зафиксирована в характере литературы, имевшей распространение в Дагестане. И даже такие дисциплины, как грамматика, лексикография, — науки по сути светские, были призваны в этих условиях большей частью обслуживать потребности теологии .

Уже последующий этап освоения мусульманской культуры, когда, по определению И. Ю. Крачковского, в Дагестане намечается «своеобразный «ренессанс» средневековой арабской культуры», значительно полнее и глубже исследован в трудах советских ученых.

Контрольные вопросы:

1. В какое время Дагестан, как и многие другие регионы Кавказа, Средней Азии, Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки и Пиренейского полуострова включается в зону формирования единой синкретической культуры мусульманского Востока?

2. В какой период культура мусульманского Востока олицетворяла наивысший расцвет всей раннесредневековой мировой цивилизации и явилась реальным звеном, воплотившим в себе восходящую преемственность общекультурного прогресса человечества с Востока на Запад?
3. В какое время Дагестан преимущественно находился под влиянием так называемого мусульманского традиционализма?
4. В какое время Дагестан все активнее вовлекается в орбиту влияния мусульманского средневековья?

Мировоззренческие основы формирования раннехристианской культуры Византии в IV - VI вв. Одиннадцатого мая 330 года император Константин основал столицу Восточной Римской империи. Границы города, который он назвал в свою честь Константинополем, император определил сам. Согласно легенде, длинным копьём начертал он на земле расположение будущих городских стен, которые должны были сомкнуться кольцом, включив в себя семь холмов по берегам залива Золотой Рог и Мраморного моря. Размеры Константинополя, какими их установил император, в пять раз превышали территорию, занимаемую греческим городом Византием, с древних времен стоявшим на этом месте, и превосходили даже сам Рим.

Место, выбранное для столицы, оказалось весьма удачным в военном и торговом отношении. Константинополь находился на границе Европы и Азии. Он господствовал безраздельно над Черным морем и Восточным Средиземноморьем. Особенно возросло его значение после разрушения Рима готами и вандалами.

В то время как Западная Римская империя постепенно приходила в упадок, восточные провинции, получившие теперь новую столицу, расцветали. Живучесть Восточной Римской империи, окончательно отделенной от Западной в 395 году, была обусловлена многими причинами. Прежде всего здесь, в отличие от Запада, в античную эпоху рабовладение не приобрело большого значения. Труд свободных ремесленников в городах успешно конкурировал с рабским, сами города даже в эпоху средневековья продолжали оставаться экономическими и культурными центрами. В деревнях же важную роль играло общинное крестьянство. Однако с разложением рабовладельческого строя и развитием феодальных отношений свободного колона стали прикреплять к земле, а власть крупных земельных собственников еще более увеличилась.

Константинополь строился как церковный центр с сильной императорской властью и гибким аппаратом управления. Пришедшая на смену язычеству христианская религия способствовала укреплению власти императора. Он — наместник бога на земле. Отсюда неограниченность его полномочий.

Восточная Римская империя, которая уже гораздо позднее стала называться Византийской, занимала обширные территории. В ее состав входили Балканский полуостров, Малая Азия, острова Эгейского моря, Сирия, Палестина, Египет, острова Крит и Кипр, часть Месопотамии и Армении, отдельные районы Аравии, часть земель в Крыму. Этнический состав населения был самым разнообразным.

Новую столицу Константин хотел видеть достойной своей империи, а потому не только размером, но и блеском она должна была затмить Рим. Немедля император начал строительство каменных городских стен, дворцов, храмов, домов знати, которую насильственно переселил сюда. Пересекающиеся под прямым углом широкие улицы города, и особенно центральную — Месу, украсили многочисленные античные скульптуры. Их привозили из всех частей древнего мира. По традиции, в центре Константинополя отвели место для форума. Он получил овальную форму, и оба его конца завершили триумфальные арки. Середина овала была отмечена порфировой античной колонной со статуей Аполлона, которую впоследствии заменили скульптурой с изображением Константина, а затем Феодосия.

В связи с тем, что одной из основных задач императоров стало укрепление и распространение новой религии, они особенно заботились о воздвижении храмов. Однако новый тип церковного здания не был еще создан в это время. В течение двух первых веков с момента Миланского эдикта (313 год), сделавшего христианство официально признанной религией, для церквей использовались два типа зданий, первоначальное назначение которых в античности было светским.

Первый — центрическая постройка, имевшая в плане квадрат, круг, восьмиугольник либо равноконечный крест, предназначалась в основном для крещален. Ее применяли и для церквей-мартириев, то есть храмов, которые воздвигались на месте погребения или казни какого-нибудь из святых — тех, кто в период гонений на христиан подвергся мучениям от язычников.

Вторым, основным типом храма в этот период стала базилика — вытянутое с запада на восток здание, продольно разделенное внутри рядами колонн на части, называемые по-гречески нефами, то есть кораблями. Нефы, число которых достигало трех или пяти, проходили с запада на восток. Центральный неф часто строился выше боковых, и верхние части его стен прорезали окна, необходимые для освещения. Продольные нефы в западной части храма пересекались поперечным — нартексом, что усложняло внутреннее пространство базилики. Все храмы ориентировались на восток, так как там, по представлению христиан, находился центр земли — Иерусалим. На востоке в полукруглом выступе апсиды располагался алтарь. Характерную черту архитектуры базилики составляли деревянные, балочные, открытые во внутреннее пространство храма перекрытия. Перед входом в здание обычно располагался двор — атриум, окруженный со всех сторон крытой колоннадой. Своеобразие оформления византийских храмов заключалось в контрасте между их внешним обликом и интерьером. Внешний вид церкви поражал суровой гладью стен, совершенно лишенных, особенно в этот ранний период, элементов декора. Простота экстерьера христианской церкви возникла как противопоставление богатому внешнему декору античного храма. Христианские идеологи стремились обосновать такое распределение декоративных элементов в архитектуре церкви и сравнивали ее с верующим человеком. Подобно смиренному христианину, с его богатой внутренней духовной жизнью, храм должен был быть подчеркнуто строг в своем экстерьере. Вот почему в византийских храмах декорировался в основном интерьер.

При Константине в новой столице велось строительство многочисленных церквей, среди которых выделялась своими размерами базилика св. Софии. Однако от построек этого времени в Константинополе ныне ничего не сохранилось: все они были значительно переделаны или уничтожены в более позднее время. Самая ранняя известная нам теперь церковь столицы — базилика Иоанна Предтечи Студийского монастыря (463 год). Она дошла до нас сильно перестроенной и частично разрушенной. Широко расставленные колонны с мощными капителями, декорированными тонкой резьбой, отделяли друг от друга три довольно коротких нефа этого храма, когда-то принадлежавшего константинопольскому патриарху. Центральный, более широкий, неф на востоке завершался апсидой, полукруглой в интерьере и многогранной снаружи.

Гораздо лучше сохранились храмы, строившиеся в эти первые века после принятия христианства в провинциях. Основание Константинополя вовсе не означало упадка других городов империи. Среди них Александрия в Египте и Антиохия в Сирии еще долгое время продолжали сохранять свое бывшее значение центров культуры. Новая столица могла многому поучиться у этих древних городов с их богатыми традициями не только в области архитектуры, но и изобразительного искусства.

В провинциальных постройках сохранялись некоторые местные черты, характерные только для этих частей империи и обычно унаследованные от античной архитектуры. Так, в сирийских базиликах, о которых можно судить, скажем, по храму в Калб-Лузе, внутренняя колоннада часто заменялась низкими массивными столбами, связанными в продольном направлении широкими пролетами арок.

Среди храмов центрического типа, возникших в эти годы вдали от Константинополя, хорошо сохранился храм-мавзолей в Риме (около 350 года) над могилой св. Констанции — очевидно, сестры императора Константина. Он представляет собой ротонду, центральный, более высокий объем которой перекрыт куполом. Барабан купола покоится не на наружных стенах, а на внутреннем кольце сдвоенных колонн. Интерьер здания освещается окнами, расположенными в этом барабане. В восточной части храма над могилой св. Констанции был поставлен привезенный из Египта порфиновый саркофаг (ныне в музее Ватикана). Богатство оформления интерьера создавалось прежде всего мозаиками купола, а также многочисленным резным декором капителей, карнизов, архивольтов. Некоторые рельефы были взяты из античных построек.

Огромным достижением ранневизантийских архитекторов явилось усовершенствование принципов возведения купола над квадратным основанием. Сводчатые сооружения Древнего Рима

обладали большой массой. Силам давления сводов противопоставлялись значительные массы толстых стен. Византийские сооружения — качественно новая ступень в развитии сводов и куполов. Она характеризовалась появлением конструктивного каркаса. Прямоугольные структуры, определяющие план сооружений, получили возможность гармоничного сочетания со сферическими. В середине V века в мавзолее Галлы Плацидии в Равенне переход квадрата стен к круглому основанию купола был осуществлен за счет четырех сферических треугольников — парусов. В то же время ветви «креста», расходящиеся от подкупольного квадрата, перекрыты полуциркульными сводами.

Контрольные вопросы:

1. В каком году император Константин основал столицу Восточной Римской империи?
2. Почему было выбрано место новой столицы в Константинополе?
3. Какие страны входили в состав Византийской империи?
4. Охарактеризуйте культуру Византийской империи
5. Охарактеризуйте первый тип храмовой архитектуры Византии
6. Охарактеризуйте второй тип храмовой архитектуры Византии

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI-XVIII веков. Искусство Тохаристана в VI-начале VIII в. Ювелирное искусство домонгольской Руси

О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI-XVIII веков. Стремясь закрепить свое господство над захваченными территориями, колонизаторы ввели административную систему, призванную обеспечить выполнение этой задачи.

Из испанских владений в Северной и Центральной Америке в 1535 г. было создано вице-королевство Новая Испания со столицей Мехико, выстроенном на месте разрушенного и сожженного испанцами Теночтитлана. В состав вице-королевства к концу XVIII — началу XIX в. входили вся современная Мексика (за исключением Чьяпаса) и южная часть нынешних США (штаты Техас, Калифорния, Нью-Мексико, Аризона, Невада, Юта, часть Колорадо и Вайоминга). Северная граница Новой Испании не была точно установлена до 1819 г. в связи с территориальными спорами между Испанией, Англией, США и Россией. Испанские колонии в Южной Америке, кроме Карибского побережья (Венесуэла), и юго-восточная часть Центральной Америки (Панама) образовали в 1542 г. вице-королевство Перу, главным городом которого стала Лима, основанная в 1535 г.

Некоторые области, номинально находившиеся под властью вице-короля, фактически являлись самостоятельными политико-административными единицами. Ими управляли генерал-капитаны, которые непосредственно подчинялись мадридскому правительству. Так, большую часть Центральной Америки (за исключением Юкатана, Табаско, Панамы) занимало генерал-капитанство Гватемала. Владения Испании в Вест-Индии и на побережье Карибского моря до второй половины XVIII в. составляли генерал-капитанство Санто-Доминго. В рамках вице-королевства Перу до 30-х годов XVIII в. существовало генерал-капитанство Новая Гранада (со столицей в Боготе).

Наряду с созданием вице-королевств и генерал-капитанств в наиболее крупных центрах испанской колонизации учреждались специальные административно-судебные коллегии — аудиенсии. Территория, находившаяся под юрисдикцией каждой аудиенсии, представляла собой определенную административную единицу, причем границы ее в некоторых случаях совпадали с границами соответствующего генерал-капитанства. Действительное положение той или иной колонии далеко не всегда определялось ее юридическим статусом. Так, губернатор (одновременно глава аудиенсии) Чили вследствие отдаленности и военного значения этой провинции пользовался гораздо большей политической самостоятельностью, чем, например, власти аудиенсии Чаркас и Кито. Парагвай, отрезанный от моря и обреченный на изоляцию, номинально до 1776 г. входил в вице-королевство Перу и подчинялся аудиенсии Чаркас. Практически же им управлял губернатор, избиравшийся самими парагвайцами.

В XVIII в. административно-политическое устройство американских колоний Испании (главным образом ее владений в Южной Америке и Вест-Индии) претерпело значительные изменения. Новая Гранада была в 1739 г. реорганизована в вице-королевство. В него вошли также территории, находившиеся под юрисдикцией аудиенсии Панамы и Кито. Куба в 1764 г. была выделена в самостоятельное генерал-капитанство. В 1776 г. образовалось еще одно новое вице-

королевство — Рио-де-ла-Плата. Оно объединило обширную территорию, ранее подвластную аудиенсии Чаркас: Буэнос-Айрес и другие провинции современной Аргентины, Парагвай, Верхнее Перу (нынешняя Боливия), Восточный Берег (Банда Ориенталь), как называли в то время территорию Уругвая, расположенную на восточном берегу р. Уругвай. На следующий год было создано генерал-капитанство Венесуэла со столицей в Каракасе. В 1778 г. ранг генерал-капитана получил губернатор Чили. В 1795 г. мадридское правительство вынуждено было уступить Франции Санто-Доминго (т. е. и восточную половину Гаити). В связи с этим центр испанского владычества в Вест-Индии переместился на Кубу, куда перевели аудиенсию из Санто-Доминго. Генерал-капитану и аудиенсии Кубы подчинялись губернаторы Флориды и Пуэрто-Рико, хотя юридически эти колонии рассматривались как находившиеся в непосредственной зависимости от метрополии.

Система управления американскими владениями Испании соответствовала строю испанской абсолютной монархии. Высшая власть в каждой колонии принадлежала вице-королю или генерал-капитану. Ему были подчинены губернаторы провинций. Городами и сельскими округами правили коррегидоры и старшие алькальды, индейскими селениями — наследственные старейшины (касики), а в дальнейшем выборные старосты. В 80-х годах XVIII в. в Испанской Америке было введено административное деление на интендантства, состоявшие из округов, и соответственно в Новой Испании создано 12 интендантств, в Перу и Рио-де-ла-Плате — по 8, в Чили — 2. Вице-короли и генерал-капитаны пользовались широкими правами. Они назначали губернаторов и прочих чиновников, издавали различные распоряжения, ведали казной и вооруженными силами. Поскольку испанский монарх обладал правом патроната по отношению к церкви в американских колониях, вице-король от его имени утверждал священников из числа кандидатов, представленных епископами.

Хотя на аудиенсии помимо судебных функций возлагалось и наблюдение за деятельностью административного аппарата, они являлись лишь совещательными органами. В своих действиях вице-короли отчитывались только перед королевским правительством и Верховным советом по делам Индий в Мадриде, который фактически руководил всей политикой Испании по отношению к американским колониям. Его решения и рекомендации подлежали утверждению короля.

В городах Испанской Америки существовали муниципальные органы — кабилдо или аюнтамьенто, ведавшие местным благоустройством, городскими финансами, разбором уголовных и гражданских дел. Их деятельность контролировалась колониальной администрацией.

Португальской колонией Бразилией, главным городом которой была Баия (с 1763 г. Рио-де-Жанейро), первоначально управлял генерал-губернатор, а со второй половины XVII в. — вице-король и подчиненные ему губернаторы провинций.

Важным элементом колониального аппарата в Латинской Америке являлась католическая церковь. Под видом заботы о «спасении душ» индейцев духовенство насильно навязывало им христианскую религию, используя ее как средство порабощения коренного населения. Священники и монахи заставляли индейцев работать на себя, облагали их всевозможными поборами, сгоняли на строительство церквей и монастырей. Гнетущее влияние церкви сказывалось на всей духовной жизни колоний. Она поставила под свой контроль учебные заведения, осуществляла цензуру и т. д. Вместе с католичеством в Америку проникла зловеющая инквизиция. Со временем церковь стала располагать огромными материальными ценностями: она была крупнейшим землевладельцем и ростовщиком, имела множество других источников дохода. Духовенство обладало важными привилегиями: освобождалось от уплаты налогов и пользовалось правом особой юрисдикции по судебным делам (фуэро). Однако богатство и власть находились в руках представителей высшей иерархии. Большей же части низшего духовенства приходилось довольствоваться скудным жалованьем и весьма скромными даяниями верующих.

Экономическое развитие Латинской Америки полностью обуславливалось интересами метрополий, которые рассматривали колонии, прежде всего, как источник снабжения драгоценными металлами и продуктами плантационного хозяйства. Обрабатывающая промышленность развивалась чрезвычайно медленно. Мануфактур даже в конце XVIII — начале XIX в. было очень мало. Колониальные власти всячески тормозили прогресс местной промышленности латиноамериканских стран, с тем, чтобы сохранить за метрополией монополию на импорт готовых изделий. Политика колониальных держав определяла и состояние сельского хозяйства колоний. Боясь конкуренции, власти запретили выращивание винограда, олив, льна, разведение шелковичных червей. Большая

часть виноградников была уничтожена, а оливковые и тутовые рощи вырублены. Разрешалось разводить лишь такие культуры, которые не выращивались в метрополии.

Поскольку покупательная способность основной массы населения, страдавшего от многочисленных поборов в пользу латифундистов, короля и церкви, была весьма незначительна, внутренняя торговля в колониях развивалась слабо. Ее росту препятствовали также государственные монополии на продажу соли, спиртных напитков, табачных изделий, игральные карты, гербовой бумаги, пороха и других товаров.

Торговые отношения с иностранными государствами строжайшим образом запрещались. На протяжении большей части колониального периода экономические связи Латинской Америки ограничивались торговлей с метрополиями, причем весь импорт и экспорт облагались высокими таможенными пошлинами. Товары из Испании в Америку и обратно вплоть до последней четверти XVIII в. перевозили специальные флотилии. Они периодически отплывали под усиленной охраной военных кораблей первоначально из Севильи, а с 1717 г. — из Кадиса. Одна флотилия направлялась в Картахену (порт в Новой Гранаде), другая совершала рейсы между Испанией и мексиканским портом Веракрус.

Лишь в 60—80-х годах XVIII в. произошло частичное смягчение торгового режима: испанские колонии в Америке получили возможность торговать между собой, а их порты были открыты для торговли с метрополией, правительство Карла III (1759—1788) отказалось от системы флотилий, упразднило некоторые пошлины и уменьшило размеры других. Эти меры являлись составной частью серии реформ, предусматривавших также изгнание иезуитского ордена из всех владений Испании, стимулирование горнодобывающей промышленности, сокращение отчислений в королевскую казну с 1/4 до 1/10 доли добываемых благородных металлов, ряд преобразований административного характера.

В аналогичном направлении шла и реформаторская деятельность всесильного министра Португалии маркиза Помбала (третья четверть XVIII в.). Для Бразилии особое значение имели ликвидация миссий иезуитов и их изгнание из страны, отмена рабства индейцев, разрешение основывать мануфактуры, создание торговых компаний, которым предоставлялись монопольные права.

Реформы, проводившиеся почти одновременно Карлом III и Помбалом, являлись испанской и португальской разновидностями политики просвещенного абсолютизма. Продиктованные стремлением правящих кругов Испании и Португалии найти выход из тупика, в который зашла экономика пиренейских государств, укрепить свои позиции в американских владениях, они не подразумевали радикальных перемен в системе эксплуатации колоний, отличались половинчатостью и непоследовательностью. После смерти Карла III мадридское правительство, напуганное революцией в соседней Франции, не решилось продолжить даже робкие попытки преобразований, предпринятые в предшествующий период. Еще более недолговечными оказались реформы Помбала. Вслед за его отстранением от власти (1777) феодальная знать и церковь добились отмены большинства из них, в частности ликвидации торговых компаний, закрытия почти всех новых промышленных предприятий, восстановления прежних запретительных законов и т. д.

Захватывая земли Америки, колонизаторы грабили, порабощали или истребляли коренное население. Обращение индейцев в рабство было узаконено соответствующими королевскими указами. До середины XVI в. в американских колониях Испании преобладала рабовладельческая форма эксплуатации.

Низведенные до положения бесправных рабов, индейцы сотнями тысяч гибли от непосильного труда на плантациях и рудниках, от голода и болезней. Варварское обращение с ними, систематическое недоедание, частые эпидемии чумы, оспы, тифа, занесенных извне, резкое падение рождаемости привели к катастрофическому сокращению числа аборигенов. На островах Вест-Индии они были почти полностью уничтожены уже к середине XVI в. В таких густо населенных странах Американского континента, как Новая Испания и Перу, численность индейского населения тоже резко сократилась. Так, в Центральной Мексике она уменьшилась за полвека почти в 10 раз, а в Перу к 1570 г. осталось в 6—8 раз меньше жителей, чем насчитывалось накануне испанского завоевания. В Бразилии к концу XVI в. индейцы в большинстве своем либо были истреблены, либо укрылись в малодоступных глубинных районах.

Угроза полного уничтожения рабочей силы и налогоплательщиков встревожила испанское и португальское правительства, побудив их принять меры, направленные на устранение некоторых крайностей. Политику правящих кругов в этом вопросе поддерживала верхушка католической церкви, заинтересованная в многочисленной пастве, которую могло бы эксплуатировать само духовенство. Решительно возвысил голос в защиту индейцев выдающийся испанский писатель-гуманист Бартоломе де Лас Касас.

Отстаивая их интересы и человеческие права, он неоднократно обращался в Верховный совет по делам Индий, к королю, папе римскому и другим высокопоставленным особам. В 1552 г. вышел в свет его трактат «Краткое сообщение о разорении Индий». То был обвинительный акт против колонизаторов, перечень их кровавых преступлений, совершенных за полвека на американской земле. Более подробная картина завоевания и колонизации Нового Света нарисована в фундаментальном труде Лас Касаса «История Индий», опубликованном впервые через три с лишним столетия после смерти автора.

Хотя свидетельства Лас Касаса и иных очевидцев, разоблачая злодеяния участников конкисты, далеко не в полной мере отражали их масштабы, апологеты испанского колониализма объявили эти утверждения сплошным вымыслом и злостной клеветой — «черной легендой», сочиненной врагами Испании. Усилия по реабилитации конкистадоров достигли кульминации в трудах Р. Менендеса Пидаль (1963), который, категорически отрицая достоверность сведений об уничтожении многих миллионов индейцев, объявил Лас Касаса попросту параноиком и маньяком. Эти инсинуации подверглись в Латинской Америке и за ее пределами резкой критике.

В 1542 г. император Карл V издал так называемые Новые законы, которые касались главным образом статуса индейцев и включали кое-какие меры, призванные несколько ограничить произвол по отношению к ним. Но эти предписания встретили яростное сопротивление тех, чьи интересы затрагивали. В Перу вспыхнуло восстание против вице-короля, пытавшегося претворить в жизнь волю монарха. В Новой Испании конкистадоры настойчиво требовали отмены законодательных актов, присланных из метрополии. Аналогичные выступления имели место в Гватемале и Новой Гранаде. Противодействие колониальной верхушки препятствовало осуществлению изданных законов. Тем не менее их основные положения формально оставались в силе и даже получили дальнейшее развитие в последующих распоряжениях испанского правительства.

Разумеется, колонизаторы отнюдь не отказались от жестокого обращения с покоренными народами. Однако во второй половине XVI в. применявшиеся ими методы изменились, вследствие чего эксплуатация аборигенного населения приняла преимущественно феодальный характер. Конечно, рабство индейцев не исчезло сразу и повсеместно. Оно еще встречалось в том или ином виде на протяжении длительного времени, но как юридически узаконенный институт в течение второй половины XVI в. почти полностью прекратило легальное существование. В связи с массовым истреблением аборигенов и вызванной им нехваткой рабочих рук в Америке с начала XVI в. стали ввозить негров-рабов из Африки. Однако они составляли большинство непосредственных производителей лишь на островах Вест-Индии, в прибрежных районах Новой Гранады и Венесуэлы, а также в португальской колонии Бразилии. Там был создан, по определению Маркса, «соответствующий рабскому труду способ производства». Его специфической формой явилось плантационное рабство, получившее широкое распространение. Оно возникло под прямым влиянием процесса первоначального накопления в Западной Европе. К. Маркс рассматривал рабство чернокожих в Америке наряду с другими факторами как основу развития европейской буржуазной промышленности.

В континентальной части Испанской Америки (исключая южное побережье Карибского моря) основной рабочей силой продолжали оставаться индейцы. Значительная часть их была прикреплена к поместьям, владельцам которых они передавались на «попечение» (энкомьенда) якобы с целью приобщения к европейской цивилизации и привития христианских добродетелей. Индейцы облагались оброком (обычно натуральным) в пользу своих энкомендеро, которые обязаны были четверть его вносить в королевскую казну. Испанское законодательство запрещало энкомендеро требовать от своих индейцев отбывания личных повинностей. Но в Чили, Парагвае и других провинциях Рио-де-ла-Платы они были официально узаконены, а в Новой Испании и Перу, несмотря на формальный запрет, практиковались очень широко.

Часть индейцев находилась под непосредственной властью короны и управлялась королевскими чиновниками. С них взималась подушная подать, при сборе которой часто допускались злоупотребления. Индейцы не имели права менять место жительства без разрешения властей. Они отбывали трудовую повинность, заключающуюся в обязательном выделении определенного числа мужчин в возрасте от 15 до 60 лет для работы на рудниках и плантациях, ухода за скотом, строительства зданий, мостов, дорог. Такой принудительный набор рабочей силы в Перу назывался «мита», а в Мексике «репартимьенто». Индейцы работали бесплатно или за жалкие гроши и неограниченное время. Они были совершенно бесправны и полностью зависели от произвола помещиков и колониальной администрации.

В процессе захвата земельных владений индейцев многих из них сгоняли с земли и тогда они нанимались к ее новым владельцам в качестве батраков-подёнщиков. Некоторым индейцам их наделы оставляли на правах «аренды», причем за пользование землей «арендатор» работал на хозяина и отдавал ему часть урожая. И в том и в другом случае индейцы оказывались в кабальной зависимости от землевладельца. Многие из них со временем превращались в прикрепленных к земле наследственных долговых рабов — пеонов. Первые зародыши системы пеонажа появились в Новой Испании и Перу еще во второй половине XVI в., но более или менее широкое распространение она получила в XVII и особенно XVIII в. Чилийской разновидностью пеона являлся инкилино. Пеонаж представляет собой своеобразную разновидность крепостничества. «Работник не только всю свою жизнь остается должником кредитора, следовательно, принудительно работает на него,— писал Маркс,— но эта зависимость переходит по наследству на его семью и на следующее поколение, делая их фактически собственностью кредитора»¹. Наряду с сельским хозяйством система долгового рабства практиковалась также на рудниках и мануфактурах, владельцы которых, уплатив за индейцев подушную подать или выдав им небольшой денежный аванс, заставляли их для погашения задолженности работать на своих предприятиях.

В связи с распространением пеонажа институт энкомьенды к началу XVIII в. в значительной мере утратил прежнее значение. Стремясь получить в свое распоряжение новых работников и налогоплательщиков, испанское правительство издало в 1718—1720 гг. указы, формально упразднявшие энкомьенды в американских колониях. Однако фактически они сохранялись местами в скрытом виде или даже легально еще в течение многих лет. В некоторых провинциях Новой Испании этот институт официально ликвидировали лишь в 1785 г., а в Чили — только в 1791 г. Имеются сведения о существовании энкомьенд во второй половине XVIII в. на Рио-де-ла-Плате и в Новой Гранаде. При упразднении энкомьенд крупные землевладельцы сохранили не только свои поместья, но практически и власть над индейцами. В большинстве случаев они захватили полностью или частично общинные земли, вследствие чего крестьяне, лишенные свободы передвижения, вынуждены были продолжать работу в поместьях в качестве пеонов. Те, которые избегли этой участи, оказались в прямом подчинении колониальных властей.

Таким образом, к концу XVIII — началу XIX в. большинство индейского населения Латинской Америки, лишившись личной свободы, а зачастую и земли, оказалось фактически феодально зависимым. Основную массу его составляли закрепощенные крестьяне, а также рабочие рудников, мануфактур, ремесленных мастерских, грузчики, домашняя прислуга. Однако в некоторых малодоступных районах, удаленных от главных центров колонизации, оставались племена, не признававшие власти захватчиков и оказывавшие им упорное сопротивление. В отдельных областях существовало свободное крестьянство: льянеро — на равнинах (льяносах) Венесуэлы и Новой Гранады, гаучо — в Южной Бразилии и на Рио-де-ла-Плате. В Парагвае преобладающей формой землевладения являлись мелкие и средние хозяйства (кинта, чакра), а в Новой Испании имелись мелкие земельные владения хуторского типа — ранчо.

С самого начала колонизации в Латинской Америке появилось и стало быстро расти население европейского происхождения. Привилегированную верхушку колониального общества составляли уроженцы метрополии — испанцы и португальцы, преимущественно представители родовитого дворянства, а также богатые купцы, в руках которых находилась торговля колоний. Они занимали почти все высшие административные, военные и церковные должности, владели крупными поместьями и рудниками. Уроженцы метрополии кичились своим происхождением и считали себя высшей расой по сравнению не только с индейцами и неграми, но даже с креолами.

Термин «креол» весьма условен и неточен. Креолами в Америке называли родившихся здесь «чистокровных» потомков европейцев. Однако на самом деле большинство из них имело в той или иной степени примесь индейской либо негритянской крови. Из среды креолов вышла большая часть крупных землевладельцев. Они пополняли ряды колониальной интеллигенции и низшего духовенства, занимали второстепенные должности в административном аппарате и армии. Сравнительно немногие из них занимались торгово-промышленной деятельностью, но им принадлежало большинство рудников и мануфактур. Среди креольского населения были также мелкие земельные собственники, ремесленники, хозяева небольших предприятий. Обладая номинально равными правами с уроженцами метрополии, креолы в действительности подвергались дискриминации и лишь в порядке исключения назначались на высшие посты. В свою очередь они с презрением относились к индейцам и вообще к «цветным», третируя их как представителей низшей расы.

Контрольные вопросы:

1. Какие страны входили в состав вице-королевства к концу XVIII — началу XIX в.?
2. Расскажите о католической церкви, как о важном элементе колониального аппарата в Латинской Америке
3. Расскажите о колонизации индейцев
4. Расскажите о влиянии наследия индейцев на Американскую культуру

Искусство Тохаристана в VI-начале VIII в. Тохаристан — название историко-культурной области на территории южной части Таджикистана, южной части Узбекистана и северной части Афганистана. Термин появился в IV веке и заменил собой термин «Бактрия». С юга Тохаристан ограничен хребтами Гиндукуша, с севера — отрогами Тянь-Шаня (Гиссарским хребтом), на востоке он упирается в вершины Памира, а на западе открывается в пустыни Средней Азии и Ирана.

Свое название Тохаристан получил от иранского племени тохаров-юэчжей, которые во II веке до н. э. захватили Греко-Бактрийское царство. В период с IX по XIII века персидские и арабские авторы использовали термин «Тохаристан». В китайской историографии Тохаристан называли «Духоло» или «Тухуло».

Тохаристан граничил на севере Гиссарским хребтом, на юге Гиндукушем, на западе реками Герируд и Мургаб, на востоке Памиром.

После падения Кушанского царства, Тохаристан распался на ряд отдельных владений. По словам китайского паломника Сюаньцзана, в начале VII века, Тохаристан состоял из 27 отдельных от друг-друга владений.

Живопись. Наиболее полно живопись представлена в Балалык-тепе и Аджина-тепе. В квадратном помещении (4,85×4,85 м) Балалык-тепе на плоскости стен на темно-синем фоне разворачивается непрерывная полоса изображений. Это пиршественная сцена, в которой участвуют мужчины и женщины, сидящие или возлежащие на ковриках. Эти фигуры обращены друг к другу в три четверти. На втором плане изображены стоящие слуги, они примерно в два раза меньше сидящих фигур. Пир в разгаре: Открывший этот замечательный памятник Л. И. Альбаум полагал, что живопись Балалык-тепе воспроизводила «сцену культового пиршества. Но так как в идеологии раннесредневекового общества культ тесно переплетался с бытом, то эту сцену можно назвать и бытовой». Л. И. Альбаум приводит ряд доводов в пользу своего мнения, но считать его доказанным нельзя. Правы Г. А. Пугаченкова и Б. А. Литвинский, считающие, что это светская живопись — изображение пира, столь обычного в быту знати того времени. Конечно, дальнейшая детализация содержания этой росписи очень сложна. Г.А.Пугаченкова попыталась объяснить ее как воспроизведение одного сюжета из «Шах-наме. Особых оснований для этого как будто нет. Скорее всего, это достаточно обобщенное воспроизведение пиршества при дворе одного из местных правителей или крупных феодалов. Балалык-тепинские росписи выполнены с большим искусством. Яркая и красочная роспись была чрезвычайно жизнерадостной. Имеется определенный элемент условности: повороты головы и корпуса фигур различны и не согласованы, лица лишены психологической трактовки, бесстрастны. Живописная манера характеризуется плоскостностью. Каждая крупная фигура, пишет В. А. Нильсен, — это идеализированное изображение знатного лица.

«Налицо отсутствие реалистической характеристики и некоторая условность». Вместе с тем детали одежды, всякого рода аксессуары проработаны любовно и тщательно.

Л. И. Альбаум показал связи и значение живописи Балалык-тепе. Следует также подчеркнуть, что, как считает один из крупнейших современных зарубежных знатоков искусства Востока М. Буссалли, открытие Балалык-тепе «неоспоримо показывает, что уже в V столетии западная область среднеазиатского мира (так он называет Тохаристан.- Б. Г.) почитала стили и тенденции «иранизирующего» типа, которые сасанидскому искусству или чужды или же во всяком случае достаточно ясно не документированы. Поэтому мы должны признать, что некоторые тенденции, развившиеся в центрах Сериндии, в действительности повторяют восточноиранское (т. е. среднеазиатское.- Б. Г.) творчество. Проникновение этих тенденций в Сериндию (Восточный Туркестан) М. Буссалли связывает с развитием торговли и экономических связей. С другой стороны, как отмечает этот исследователь, искусство Балалык-тепе оказало большое влияние на искусство Центрального Афганистана, в частности Бамиана. Кроме того, Балалык-тепе является примером раннесредневековой живописи в Средней Азии. Заложенные в балалык-тепинской живописи тенденции получили дальнейшее развитие в Пенджикенте, Варахше и других памятниках VII – середины VIII в.

Живопись Аджина-тепе может быть разделена (по сюжетам) на три части: изображения будд и предстоящих, светские персонажи, декоративные элементы. Внутренняя поверхность сводов была целиком покрыта рядами сидящих будд. Будды изображены в различных позах, символизирующих различные «духовные состояния». На стенах коридоров, в кругах, были изображения будд (к крупном масштабе) и связанных с ними персонажей (в значительно более мелком масштабе). С общей тематикой и идейной направленностью сооружения связаны и другие изображения, в том числе и светских персонажей. Так, на стенах входа в одну из маленьких целл была изображена сцена, от которой сохранилось два персонажа. Это вооруженные мужчины, сидящие поджав ноги. Каждый из них протягивает перед собой сосуд (один – золотой, другой – серебряный), наполненный цветами. Это воспроизведение буддийского сюжета пранидхи, встречающегося в искусстве от Цейлона до Восточного Туркестана, – принесение даров святыне. Эти изображения очень близки балалык-тепинским, но несомненно выполнены художником, более сведущим в буддийской иконографии, чем в воспроизведении светских персонажей.

Скульптура, резное дерево и другие виды искусств. Отдельные скульптурные произведения встречены на разных памятниках. На Аджина-тепе обнаружен целый цикл скульптурных произведений буддийского характера. Все скульптуры Аджина-тепе изготовлены из глины без внутреннего деревянного каркаса. Крупные части скульптуры лепились из глины, детали изготавливались штампом. Штамповались также головы мелких и средних скульптур. Вся скульптура была раскрашенной. Платье будд делалось красным, руки и ступни ног – белыми, волосы – синими или черными.

Наиболее крупной скульптурой комплекса являлся будда в нирване. Это подлинный колосс, но не стоящий, а лежащий на пристенном постаменте. Фигура лежит на правом боку. Левая рука вытянута и положена на бок. Правая согнута в локте и подведена под голову, которая покоится на пятичастной подушке. О размерах фигуры дает представление величина ступни – 1,7-1,9 м. Сама фигура имела первоначально длину 12 м. Тело будды было покрыто складками красного одеяния, обнажены только кисть руки и ступни ног.

На ногах будды были легкие сандалии, к ногам они крепились ремнями. Голова сохранилась лишь частично. Очень интересна прическа: волнистые пряди, разделенные сложным пробором. Как обычно было принято в буддийском искусстве, фигура будды в нирване трактовалась в виде положенной стоящей фигуры – буддийские скульпторы не пытались передать пластику лежащего тела. Скульптура характеризуется абсолютной условностью трактовки. Не воспроизведение дошедшего до своего земного предела проповедника, а создание гигантского символа божественного покоя – вот такую задачу ставил перед собой скульптор. Нетрудно представить, какой колоссальный эффект производила эта скульптура 13 столетий назад, как она поражала воображение верующих буддистов.

Из других фигур будд следует отметить скульптуры на постаментах в нишах. Они значительно меньше по размерам, чем исполинский будда в нирване, но примерно в 1,5 раза крупнее фигуры

человека. Будды были изображены в позе падмасаны, т. е. сидящими, поджав перед собой ноги. За головой каждого будды находился рельефный и окрашенный нимб.

Несмотря на все сходство с другими памятниками буддийского искусства (особенно с относящимся тоже к VII в. афганистанским буддийским памятником Фундукистаном), скульптура Аджина-тепе своеобразна и неповторима. Здесь отразилось несколько традиций: позднегандхарская традиция Хадды, традиция гуптского искусства Индии и т. д., наслаивавшиеся на мощную традицию местного самобытного бактрийско-тохаристанского искусства.

Стены многих помещений Аджина-тепе были украшены архитектурной лепниной, покрывавшей выступающие части, арки и ниши.

На Балык-тепе и Джумалак-тепе (Сурхандарьинская область) встречены остатки резного дерева. Особенно много его на Джумалак-тепе. Здесь найдены брусья прямоугольного сечения, Изображены побег с листьями или крупные диски, доски-панно, украшенные большими орнаментальными кругами, окружности которых состояли из кружочков, а центр заполнен сложной розеткой. Кроме того, были найдены части чрезвычайно интересного деревянного фриза, состоящего из арок, разделенных орнаментальными полосками. Внутри каждой арки, украшенной розетками, поясные изображения человеческих фигур.

Контрольные вопросы:

1. Назовите историко-культурную область на территории южной части Таджикистана, южной части Узбекистана и северной части Афганистана?
2. В каком веке появился термин «Тохаристан» и заменил собой термин «Бактрия»?
3. Охарактеризуйте живопись Тохаристана
4. Расскажите о росписи стен в Балалык-тепе
5. Расскажите о росписи стен в Аджина-тепе
6. Расскажите о скульптуре Тохаристана
7. Расскажите о скульптурном комплексе будды
8. Расскажите о резном дереве на Балык-тепе и Джумалак-тепе

Ювелирное искусство домонгольской Руси. Замечательное искусство древнерусских ювелиров эпохи Ярослава Мудрого и Владимира Мономаха поражало европейских путешественников, посещавших Русь в те времена. За долгие века оно было забыто. Однако усилиями отечественных археологов в XIX-XX столетиях творения древних мастеров обрели новую жизнь. Из-под земли были добыты сотни и тысячи украшений, созданных мастерами X - начала XIII в. Выставленные в витринах музеев, они способны зачаровать современную модницу и вызвать глубокое, искреннее восхищение художника.

В древние времена Русь испытывала влияние сразу нескольких развитых культур. В средневековом Киеве целые кварталы были населены иноземцами: греками, евреями и армянами. Суровые воины и ловкие торговцы из Скандинавии принесли в русские земли тонкое языческое искусство эпохи викингов. Торговцы с Востока - красочный и замысловатый орнамент, столь любимый в странах ислама. Наконец, христианство, принятое от могущественной Византийской империи, раскинувшейся на берегах Средиземного и Чёрного морей, связало Русь с высокой художественной культурой этого государства. Византия была в те времена светочем цивилизации в варварской Европе и хранительницей древних знаний, завещанных эпохой античности. Но наряду с христианством Русь в течение нескольких веков сохраняла стойкие языческие традиции. Сложная, высокоразвитая религиозная система восточнославянского язычества стала важным источником творческой фантазии древнерусских живописцев, скульпторов и ювелиров.

Наибольшего расцвета ювелирное искусство Руси достигает в XII – XIII веках.

Ювелиры древности применяли следующие особые техники:

«скань» или «филигрань» – тонкие, перевитые друг с другом золотые или серебряные проволоочки, сплюснутых в ленточку при помощи молоточка, или же волооченной золотой проволокой образуют замысловатый узор;

«зернь» – наплав множества тысяч мелких металлических бусинок на изделие, что создает удивительную игру света;

«эмаль» — наиболее широко известными техниками того времени являются , они применялись как для украшения золотых и серебряных изделий, так и для оформления книг.

Эмали были двух видов – выемчатые и перегородчатые.

Именно перегородчатые эмали считаются вершиной ювелирного мастерства времен Киевской Руси. перегородчатая эмаль – техника заимствованная из Византии: на поверхность изделий наносился узор в виде перегородок, а пространство между ними заполнялось эмалью, которая обжигалась и полировалась;

«гравировка» – также широко применялась при изготовлении ювелирных изделий и носила изображения сцен из жизни, ритуальных языческих обрядов, мифических и реальных животных и птиц.

В моде были литые серебряные перстни с орнаментом, витые браслеты из серебряной проволоки, стеклянные браслеты и, конечно же, бусы. Они были самые разнообразные: из цветного стекла, горного хрусталя, сердоликов и рубинов, крупных полых бусин из литого золота. К ним привешивались круглые или лунообразные бронзовые подвески (лунницы), украшенные тонким орнаментом: невиданными волшебными зверями в скандинавском стиле, сложными плетёными конструкциями, очень напоминающими изображения на арабских дирхемах - монетах, которые в те времена имели хождение как на Руси, так и в Европе.

Горожанки XI-XIII в. больше всего любили колты - парные полые золотые и серебряные подвески, которые крепились цепочками или лентами к головному убору. Многие дошедшие до наших дней колты отличаются удивительным совершенством формы.

В 1876 г. близ деревни Терехово Орловской губернии в богатом кладе было обнаружено несколько пар колтов XII - начала XIII в. Они представляют собой массивные пятилучевые звёзды, густо покрытые тысячами напаянных мельчайших шариков металла. Подобная ювелирная техника именуется зернью; она пришла из Скандинавии и была широко распространена в Древней Руси. Наряду с зернью использовалась и скань: тончайшая серебряная или золотая проволока, скрученная жгутами, напайвалась на пластины или свивалась в ажурные узоры.

Каменнобродский клад. Найден в 1903 году в Киевской губернии. Обстоятельства находки неизвестны, отчет Археологической комиссии сообщает только, что она сделана случайно, "при обкапывании скалы для каменотесных изделий". Вещи клада поступили в Археологическую комиссию, сдавшую его в Эрмитаж, откуда он и был передан Украинским государственным музеям.

Все изображения выполнены перегородчатой эмалью, работы, несомненно, местного русского мастера, как о том свидетельствует характер надписей, выдающий механическую, с ошибками, копировку букв и слогов, а также характерную народную переделку имени "Петр" в "Петро".

"Варварское" искусство характеризуется стремлением к яркой красочности и богатству цветовых соотношений в узорах из ценных камней или из подражающих им стеклянных цветных сплавов, располагаемых на золотых фонах украшений, утвари, конской сбруи и оружия. И эта живая еще традиция художественных вкусов варварского общества - не объясняет ли нам именно она тот расцвет эмалевого дела древней Руси, какой мы знаем в 11-12 веках.

Лунница – один из самых распространенных амулетов-оберегов, существовавших на протяжении многих эпох и составлявших часть женского убора. При всем разнообразии форм и техники исполнения неизменным остается их общее сходство с Луной, олицетворяющее лунный культ, плодородие и женское начало.

Производство лунниц уходит своими корнями вглубь тысячелетий. Первые трехрогие лунницы известны уже в памятниках бронзового века. В античный период появляются золотые серповидные лунницы, украшенные сканным декором. В позднеримское время форма полумесяца широко распространена у народов Европы и Передней Азии. С территории Восточной Европы происходят ранние черняховские лунницы. Эмалевые лунницы характерны для поднепровских ерриторий и принадлежат киевской культуре.

Со второй половины IX в. лунницы появляются в культуре восточных славян и существуют вплоть до XIII в. Как и древнерусские нательные кресты на территории Древней Руси лунницы получают распространение уже в X–XI вв. и в XII–XIII вв. становятся наиболее популярными среди украшений деревенского населения, хотя, как показали последние исследования, считать лунницы чисто славянским украшением нельзя. Появление двурогих лунниц связано с проникновением в

славянскую среду в конце VII – начале VIII в. комплекса филигранно-зерненных женских украшений в связи с первой волной византийского влияния. Лучшие образцы лунниц – серебряные штампованные, украшенные настоящей зернью, которые известны покладам X–XI вв. В подражание им из бронзы и оловянисто-свинцовых сплавов отливались лунницы с узором, копировавшим зернь. Носили лунницы в основном в качестве подвесок к богато украшенным ожерельям вместе с височными украшениями.

К XII в. относятся шейные украшения, в состав которых могли входить более десяти различных древнерусских оберегов подвесок-лунниц. В 1914 г. была опубликована первая классификация лунниц, разработанная Верой Владимировной Гольмстен. В основу ее классификации положено соотношение длины средней горизонтальной линии к расстоянию между рогами. Согласно данной классификации, лунницы делятся на ширококорогие и узкорогие, а по технике изготовления – на штампованно-филигранные и литые. Серебряные ширококорогие лунницы филигранно-зерненной работы, известные нам по вещевымкладам и отдельным богатым погребениям местной феодальной знати, являются продукцией русских городских ювелиров X–XI вв.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об искусстве древнерусских ювелиров эпохи Ярослава Мудрого и Владимира Мономаха
2. Влияние каких развитых культур испытывала в древние времена Русь?
3. Какое искусство принесли в русские земли суровые воины и ловкие торговцы из Скандинавии?
4. В какое время ювелирное искусство Руси достигает наибольшего расцвета?
5. Расскажите о технике «скань» или «филигрань»
6. Расскажите о технике «зернь»
7. Расскажите о технике «эмаль»
8. Расскажите о технике «гравировка»
9. Что такое колты?
10. В каком году близ деревни Терехово Орловской губернии в богатом кладе было обнаружено несколько пар колтов XII - начала XIII в.?
11. Расскажите о каменнобродском кладе
12. Что такое лунница?

4 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: Между Хальсом и Рембрандтом: Портретный жанр в голландско-фламандском искусстве XVII века. Тема времен суток в голландской живописи и графике XVII в. Маньеристическая теория искусства и сады Италии XVI–XVII вв.

Между Хальсом и Рембрандтом: Портретный жанр в голландско-фламандском искусстве XVII века. Творчество Франса Хальса. Основоположителем голландского реалистического портрета был Франс Хальс (Халс) (около 1580–1666), чье художественное наследие своей остротой и мощностью охвата внутреннего мира человека выходит далеко за рамки национальной голландской культуры. Художник широкого мировосприятия, смелый новатор, он разрушил сложившиеся до него каноны сословного (дворянского) портрета 16 века. Его интересовал не человек, изображенный согласно своему общественному положению в величественно-торжественной позе и парадном костюме, но человек во всей своей естественной сущности, характерности, со своими чувствами, интеллектом, эмоциями.

Хальс родился в Антверпене, затем переехал в Гарлем, где и прожил всю жизнь. Это был веселый, общительный человек, добрый и беспечный. Творческое лицо Хальса сложилось к началу 20-х годов 17 века. Широкую популярность снискали ему групповые портреты офицеров стрелковой роты святого Георгия (1627, Гарлем, Музей Франса Хальса), и стрелковой роты святого Адриана (1633, там же). Сильные, энергичные люди, принимавшие активное участие в освободительной борьбе против испанских завоевателей, представлены во время пирушки. Веселое, с оттенком юмора настроение объединяет разных по характерам и манерам офицеров. Здесь нет главного героя. Все присутствующие – равноправные участники праздника. Хальс преодолел чисто внешнюю связь персонажей, характерную для портретов его предшественников. Единство асимметричной

композиции достигнуто живым общением, непринужденной свободой расположения фигур, объединенных волнообразным ритмом. С блеском и силой энергичная кисть художника лепит объемы форм. Потоки солнечного света скользят по лицам, сверкают в кружевах и шелке, искрятся в бокалах. Красочную гамму, в которой господствуют черные костюмы и белые воротники, оживляют звучные золотисто-желтые, лиловые, голубые и розовые офицерские перевязи. Полными сознания собственного достоинства и в то же время свободно-непринужденными, жестикулирующими предстают голландские бюргеры с портретов Хальса, передающего мгновенно схваченное состояние. Подбоченившись, задорно улыбается офицер в широкополой шляпе (1624, Лондон, собрание Уоллес). Покоряют естественность и живость позы, острота характеристики, высочайшее мастерство использования контраста белого и черного в живописи.

Вольнолюбивым дыханием оваян образ «Цыганки» (около 1630, Париж, Лувр). Хальс восхищается гордой посадкой ее головы в ореоле пушистых волос, обольстительной улыбкой, задорным блеском глаз, выражением независимости. Вибрирующее очертание силуэта, скользкие лучи света, бегущие облака, на фоне которых изображена цыганка, наполняют образ трепетом жизни. Портрет Малле Баббе (начало 1630-х годов, Берлин – Далем, Картинная галерея), содержательницы трактира, не случайно прозванной «гарлемской ведьмой», перерастает в небольшую жанровую сцену. Уродливая старуха с горящим хитрецей взглядом, резко обернувшись и широко оскалившись, словно отвечает кому-то из завсегдатаев своего кабака. Мрачным силуэтом вырисовывается на ее плече зловеющая сова. Поражает острота, видения художника, угрюмая сила и жизненность созданного им образа. Асимметричность композиции, динамика, сочность угловатого мазка усиливают тревожность сцены.

К середине 17 века ясно обозначаются сдвиги, происшедшие в голландском обществе; по мере укрепления в нем позиций буржуазии, утратившей связи с народными массами, оно приобретает все более консервативный характер. Изменилось отношение буржуазных заказчиков к художникам-реалистам. Жизнеутверждающий оптимизм мастера сменился глубоким раздумьем, иронией, горечью, скептицизмом. Его реализм стал более психологически углубленным и критическим, его мастерство – более отточенным и совершенным. Изменился и колорит Хальса, обретая большую сдержанность; в преобладающей серебристо-серой, холодной тональной гамме, среди черного и белого особую звучность приобретают небольшие, точно найденные пятна розоватого или красного цвета. Чувство горечи, разочарования ощутимо в «Портрете мужчины в черной одежде» (около 1660, Санкт-Петербург, Эрмитаж), в котором тончайшие красочные оттенки лица обогащаются и оживают рядом со сдержанными, почти монохромными черными и белыми тонами.

Высшее достижение Хальса – его последние групповые портреты регентов и регентш (попечителей) приюта для престарелых, исполненные в 1664 году, за два года до смерти художника, одиноко окончившего жизненный путь в приюте. Полны тщеславия холодные и опустошенные, властолюбивые и чванливые, сидящие за столом старухи попечительницы с группового «Портрета регентш приюта для престарелых» (Гарлем, Музей Франса Хальса. Безошибочно метко наносит рука старого художника свободные, стремительные мазки. Композиция стала спокойной и строгой. Разреженность пространства, расположение фигур, ровный рассеянный свет, одинаково освещающий всех изображенных, способствуют сосредоточению внимания на характеристике каждой из них. Лаконична цветовая гамма с преобладанием черных, белых и серых тонов. Поздние портреты Хальса стоят рядом с самыми замечательными творениями мировой портретной живописи: своим психологизмом они близки портретам величайшего из голландских живописцев – Рембрандта, который, так же как и Хальс, пережил свою прижизненную славу, вступив в конфликт с буржуазной верхушкой голландского общества.

Творчество Рембрандта ван Рейна. Творчество гениального Рембрандта Харменса ван Рейна – одна из вершин мировой живописи. Необычайная широта тематического диапазона, глубочайший гуманизм, одухотворяющий произведения, подлинный демократизм искусства, постоянные поиски наиболее выразительных художественных средств, непревзойденное мастерство давали художнику возможность воплощать самые глубокие и передовые идеи времени. Колорит картин Рембрандта зрелого и позднего периода, построенный на сочетании теплых сближенных тонов, переливающихся тончайшими оттенками, свет, трепещущий и концентрированный, как будто излучаемый самими предметами, способствуют необычайной эмоциональности его произведений. Но особую ценность

сообщают им высокие, благородные чувства, которые придают будничным вещам поэтичность и возвышенную красоту.

Рембрандт писал картины исторические, библейские, мифологические и бытовые, портреты и пейзажи; он был одним из величайших мастеров офорта и рисунка. Но в какой бы технике Рембрандт ни работал, в центре его внимания всегда стоял человек, с его внутренним миром, его переживаниями. Своих героев Рембрандт часто находил среди представителей голландской бедноты, в них раскрывал лучшие черты характеров, неисчерпаемое духовное богатство. Веру в человека художник пронес через всю жизнь, невзгоды и испытания. Она помогла ему до последних дней создавать произведения, выражающие лучшие устремления голландского народа.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в 1606 году в Лейдене, в семье владельца мельницы. Его учителями были Сванненбурх, а затем Ластман. С 1625 года Рембрандт начал работать самостоятельно. Ранние его работы носят следы воздействия Ластмана, иногда – утрехтских живописцев, последователей Караваджо. Вскоре молодой Рембрандт нашел свой путь, ярко обозначившийся в портретах, сделанных главным образом с самого себя и своих близких. Уже в этих произведениях светотень стала для него одним из основных средств художественной выразительности. Он изучал различные проявления характеров, выражения лиц, мимику, индивидуальные черты.

В 1632 году Рембрандт переехал в Амстердам и сразу же завоевал известность картиной «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632, Гаага, Маурицхейс). По существу, это большой групповой портрет врачей, окруживших доктора Тульпа и внимательно слушавших его объяснения на анатомированном трупе. Такое построение композиции позволило художнику передать индивидуальные черты каждого портретируемого и связать их в свободную группу общим состоянием глубокой заинтересованности, подчеркнуть жизненность ситуации. В отличие от групповых портретов Хальса, где каждый из портретируемых занимает равнозначное положение, в картине Рембрандта все персонажи психологически подчинены Тульпу, фигура которого выделена широким силуэтом и свободным жестом рук. Яркий свет выявляет центр композиции, способствует впечатлению собранности группы, повышает экспрессию.

Успех первой картины принес художнику множество заказов, а с ними и благосостояние, которое увеличилось с его женитьбой на патрицианке Саскии ван Эйленбурх. Одну за другой пишет Рембрандт большие религиозные композиции, подобные полному динамики и патетики «Жертвоприношение Авраама» (1635, Санкт-Петербург, Эрмитаж), парадные портреты. Его увлекают героико-драматические образы, внешне эффектные построения, пышные причудливые одеяния, контрасты света и тени, резкие ракурсы. Рембрандт часто изображает Саскию и самого себя, молодого, счастливого, полного сил. Таковы «Портрет Саскии» (около 1634, Кассель, Картинная галерея), «Автопортрет» (1634, Париж, Лувр), «Автопортрет с Саскией на коленях» (около 1636, Дрезден, Картинная галерея).

Рембрандт много работал в области офорта, увлекаясь жанровыми мотивами, портретами, пейзажами, создал целую серию изображений представителей социальных низов. Уже к концу 1630-х годов обнаружилось тяготение художника к реалистическим образам в картинах большого масштаба. Необычайно жизненное и убедительное решение приобрела мифологическая тема в картине «Даная» (1636, большая часть картины переписана в середине 1640-х годов, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Отказавшись от бурной патетики и внешних эффектов, Рембрандт стремился к психологической выразительности. Богаче стала теплая цветовая гамма, еще большую роль приобрел свет, сообщающий особую трепетность и взволнованность произведению.

С углублением реалистического мастерства художника нарастали его разногласия с окружающей буржуазно-патрицианской средой. В 1642 году по заказу роты стрелков он написал большую картину (3,87 X 5,02 м), в связи с потемнением от времени красок получившую позже название «Ночной дозор» (Амстердам, Рейксмузеум). Вместо традиционной пирушки с портретами ее участников, где каждый запечатлен со всею тщательностью индивидуальной характеристики, как это делалось ранее, художник изобразил выступление стрелков в поход. Подняв знамя, во главе с капитаном идут они под звуки барабана по широкому мосту у здания гильдии. Необычайно яркий луч света, освещающий отдельные фигуры, лица участников шествия и маленькую девочку с петухом у пояса,

как будто пробирающуюся сквозь ряды стрелков, подчеркивает неожиданность, динамику и взволнованность изображения.

На протяжении 1640-х годов расхождения художника с буржуазным обществом нарастают. Этому способствуют тяжелые события в его личной жизни, смерть Саскии. Но именно в это время в творчестве Рембрандта наступает пора зрелости. На смену эффектным драматическим сценам ранних его картин приходит поэтизация повседневного бытия: преобладающими становятся сюжеты лирического плана, такие, как «Прощание Давида с Ионафаном» (1642), «Святое семейство» (1645, обе картины – Санкт-Петербург, Эрмитаж), в которых глубина человеческих чувств покоряет удивительно тонким и сильным воплощением. Казалось бы, в простых обыденных сценах, в скупых и точно найденных жестах и движениях художник раскрывает всю сложность душевной жизни, течение мыслей героев. Место действия картины «Святое семейство» он переносит в бедный крестьянский дом, где плотничает отец, а молодая мать заботливо охраняет сон младенца. Каждая вещь здесь овеяна дыханием поэзии, подчеркивает настроение тишины, покоя, умиротворенности. Этому способствуют мягкий свет, озаряющий лица матери и младенца, тончайшие оттенки теплого золотистого колорита.

Огромное место в поздний период занимают простые по композиции, чаще всего поколенные портреты родных и близких, в которых художник сосредоточивает внимание на раскрытии душевного мира портретируемых. Много раз он пишет Хендрикье Стоффельс, выявляя ее душевную доброту и приветливость, благородство и достоинство – такова, например, «Хендрикье у окна» (Берлин, Музей). Часто моделью служит его сын Титус, болезненный, хрупкий юноша с нежным одухотворенным лицом. В портрете с книгой (около 1656, Вена, Художественно-исторический музей) образ будто пронизан солнечными лучами. К числу самых проникновенных относятся портрет Брейнинга (1652, Кассель, Галерея), молодого златокудрого человека с подвижным лицом, озаренным внутренним светом, и портрет замкнуто-печального Яна Сикса (1654, Амстердам, собрание Сикса), словно остановившегося в раздумье, натягивая перчатку.

К этому типу портретов относятся и поздние автопортреты художника, поражающие многоплановостью психологических характеристик, выражением самых неуловимых движений души. Благородной простоты и величественности исполнен «Автопортрет» Венского музея (около 1652); в «Автопортрете» из Лувра (1660), художник изобразил себя размышляющим, сосредоточенно печальным. В это же время был написан портрет старушки, жены брата (1654, Санкт-Петербург, Эрмитаж), портрет-биография, который говорит о трудно прожитой жизни, о суровых днях, оставивших свои красноречивые следы на морщинистом лице и натруженных руках этой много видевшей и пережившей женщины. Концентрируя свет на лице и руках, художник привлекает к ним внимание зрителя, раскрывая духовное богатство и человеческое достоинство портретируемых. Почти все эти портреты не заказные: с каждым годом заказов становилось все меньше.

Последнее десятилетие – самая трагическая пора жизни Рембрандта; объявленный несостоятельным должником, он поселяется в беднейшем квартале Амстердама, теряет своих лучших друзей и близких. Умирают Хендрикье и сын Титус. Но обрушившиеся на него несчастья не могли остановить развития творческого гения художника. Самые глубокие и прекрасные произведения им были написаны именно в это время. Групповой портрет «Синдики» (старейшины цеха суконщиков, 1662, Амстердам, Рейксмузеум) завершает достижения художника в этом жанре. Его жизненная сила – в глубине и характерности каждого из портретируемых, в естественности композиции, ясной и уравновешенной, в скупости и точности отбора деталей, в гармонии сдержанного цветового решения и вместе с тем в создании цельного образа группы людей, объединенных общностью интересов, которые они защищают. Необычный ракурс подчеркивает монументальный характер изображения, значительность и торжественность происходящего.

К позднему периоду относится и ряд больших по размеру тематических полотен мастера: «Заговор Юлия Цивилиса» (1661, Стокгольм, Национальный музей), историческая композиция, изображающая вождя племени батавов, которые считались предками нидерландцев, поднявшего в I веке народ на восстание против Рима, а также картины на библейские сюжеты: «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» (1660, Москва, ГМИИ). Сюжет библейской притчи о блудном сыне привлекал художника и раньше, он встречается в одном из его офортов. Но только к концу жизни пришел Рембрандт к глубочайшему его раскрытию. В образе упавшего на колени перед отцом усталого, раскаявшегося

человека выражен трагический путь познания жизни, а в образе отца, простившего блудного сына, воплощено высшее доступное человеку счастье, предел чувств, наполняющих сердце. Потрясающе просто решение этой большой по размеру композиции, где главные герои словно озарены внутренним светом, где жест рук отца, вновь обретшего сына, выражает его бесконечную доброту, а сникшая фигура странника в грязном рубище, прильнувшего к отцу, – всю силу раскаяния, трагедию исканий и потерь. Другие персонажи отодвинуты на второй план, в полутень, и их сострадание и задумчивость лишь еще сильнее выделяют словно светящиеся теплым сиянием отцовскую любовь и всепрощение, которые оставил людям, как завет, великий голландский художник.

Влияние искусства Рембрандта было громадным. Оно сказалось на творчестве не только его непосредственных учеников, из которых ближе всех подошел к пониманию учителя Карель Фабрициус, но и на искусстве каждого более или менее значительного голландского художника. Глубочайшее воздействие оказало искусство Рембрандта на развитие всего мирового реалистического искусства впоследствии. В то время как величайший голландский художник, вступив в конфликт с буржуазным обществом, умер в нужде, другие живописцы, овладев мастерством правдивой передачи изображаемого, сумели добиться прижизненного признания и благополучия. Сосредоточив свои усилия в области того или иного жанра живописи, многие из них создали в своей области значительные произведения.

Контрольные вопросы:

1. Где родился Франс Хальс?
2. В каком году Франс Хальс создал портреты офицеров стрелковой роты святого Георгия?
3. В каком году Франс Хальс создал портреты офицеров стрелковой роты святого Адриана?
4. В каком году Франс Хальс создал картину «Цыганка»?
5. Расскажите о портретах регентов и регентш (попечителей) приюта для престарелых Франса Хальса
6. Расскажите о творчестве Рембрандта ван Рейна
7. На какие темы писал картины Рембрандт Харменс ван Рейн?
8. В каком году и где родился Рембрандт Харменс ван Рейн?
9. В какой семье родился Рембрандт Харменс ван Рейн?
10. В каком году Рембрандт Харменс ван Рейн переехал в Амстердам и сразу же завоевал известность картиной «Урок анатомии доктора Тульпа»?
11. Назовите имя жены Рембрандта Харменса ван Рейна?
12. В каком году Рембрандт Харменс ван Рейн создал картину «Портрет Саскии»?
13. В каком году Рембрандт Харменс ван Рейн создал картину «Ночной дозор»?
14. В каком году музею хранится картина Рембрандта Харменса ван «Прощание Давида с Ионафаном»?
15. В каком году музею хранится картина Рембрандта Харменса ван «Святое семейство»?

Тема времен суток в голландской живописи и графике XVII в. В XVII веке появилось множество национальных школ, сформировались новые жанры и их разновидности. Это время было весьма удачным для дальнейшего развития пейзажного жанра.

Традиции Брейгеля в области пейзажной живописи подхватили представители голландской школы. Нидерландская буржуазная революция (1566-1609) оживила культурную жизнь страны и способствовала творческому прогрессу. На XVII век приходится необычайный расцвет голландской живописи и всех ее жанров, наиболее распространенным из которых становится пейзажный.

Голландские пейзажисты смогли запечатлеть на своих полотнах всеобъемлющую картину мира во всех его проявлениях. Произведения таких художников, как Х. Аверкамп, Э. ван дер Пул, Я. Порселлис, С. де Влигер, А.Г. Кейп, С. ван Рейсдал и Я. ван Рейсдал, передают гордость человека за свою землю, восхищение красотой моря, родных полей, лесов и каналов. Чувство искренней и безграничной любви к окружающему миру ощущается во всех произведениях голландских пейзажистов.

Каналы с парусными лодками, равнинные ландшафты, мельницы, густые леса, заснеженные селения, городские улицы с каменными домами и площади – все эти приметы говорят зрителю, что перед ним настоящий голландский пейзаж.

Полные лирического чувства и поэтической прелести картины изображают окружающий мир в разное время года и в различные часы суток. Но все же большая часть этих пейзажей передает природу в минуты затишья, когда низкие облака медленно плывут над землей, окутанной влажной, туманной атмосферой, а солнечные лучи, пробиваясь сквозь тучи, легко ложатся на воду каналов, ветви деревьев, крыши зданий.

Для большинства голландских пейзажей характерен приглушенный колорит, состоящий из светло-серебристых, оливково-охристых, коричневатых оттенков, близких к естественным краскам природы. Положенные на холст с помощью тонких, ювелирно точных мазков, эти цвета убедительно и реалистично передают вещественность окружающего мира.

Ян ван Гойен, основоположник реалистического пейзажа в голландской живописи, равно как и другой голландский пейзажист, Филипп Конинк, с большой достоверностью показывал вересковые дюны, берега и речные заводы, деревья, ветряные мельницы, болота, каналы, морские просторы. С тонким лиризмом передает дороги с деревьями по обочинам и аллеи в лесу замечательный художник Мейндерт Хоббема. Главная особенность пейзажей другого голландского мастера, Альберта Кейпа, - соединение пейзажа с анималистическим жанром. Его картины восхищают зрителя своими насыщенными и звучными красками.

Интерес к изображению природы проявлял и знаменитый голландский жанрист, Ян Вермер Делфтский. В его обширном творческом наследии всего два пейзажа, но и в них он сумел проявить свое величайшее мастерство. Чудесный город, омытый дождем и освещенный робкими солнечными лучами, представлен на красочном полотне “Вид Делфта” (до 1660, Маурицхейс, Амстердам). Тихий уголок города изображен в пейзаже “Улочка” (до 1660, Рейксмузеум, Амстердам). Используя простой мотив, Вермер сумел придать своему пейзажу, исполненному в гамме кирпично-красных оттенков, глубокую содержательность и значимость. Поражает то, с каким мастерством художнику удалось соединить в своих картинах тщательность в изображении всех деталей с виртуозной передачей световоздушной атмосферы.

В XVII веке в Голландии получила широкое распространение одна из разновидностей пейзажного жанра - марина. В стране мореплавателей и рыбаков морской пейзаж пользовался огромным успехом. В числе лучших художников-маринистов - В. ван де Велде, С. де Влигер, Я. Порселлис, Я. ван Рейсдал. Последний прославился не только своими морскими видами, но и картинами с изображением равнин, мельниц по берегам рек, деревушек среди дюн.

В Голландии XVII века большой популярностью пользовались космополитические пейзажи, авторы которых специализировались на создании воображаемых ландшафтов в итальянском стиле. Но не они, а полотна с мотивами скромной нидерландской природы сделали живопись Голландии столь значительным явлением мировой культуры.

Контрольные вопросы:

1. В каком веке в Голландии появилось множество национальных школ, сформировались новые жанры и их разновидности?
2. Расскажите о живописи Х. Аверкампа
3. Расскажите о живописи Э. ван дер Пула
4. Расскажите о живописи Я. Порселлиса
5. Расскажите о живописи С. де Влигера
6. Расскажите о живописи А.Г. Кейпа
7. Расскажите о живописи С. ван Рейсдала и Я. ван Рейсдала

Маньеристическая теория искусства и сады Италии XVI–XVII вв. Маньеризм (от итальянского *maniera*, манера) — западноевропейский литературно-художественный стиль XVI — первой трети XVII века. Характеризуется утратой ренессансной гармонии между телесным и духовным, природой и человеком. Некоторые исследователи (особенно литературоведы) не склонны считать маньеризм самостоятельным стилем и усматривают в нём раннюю фазу барокко. Существует и расширенное толкование понятия «маньеризм» как выражения формотворческого, «претенциозного» начала в искусстве на разных стадиях культурного развития — от античности до современности.

Маньеризм в архитектуре выражает себя в нарушениях ренессансной сбалансированности, использовании архитектурно не мотивированных, вызывающих у зрителя ощущение беспокойства структурных решений, элементов гротеска. К наиболее значительным достижениям архитектуры маньеризма относятся Палаццо дель Те в Мантуе (работа Джулио Романо) и Библиотека Лауренциана во Флоренции, спроектированная Микеланджело. В маньеристском духе выдержана фланкирующая здание Галереи Уффици во Флоренции лоджия Джорджо Вазари.

Стиль зародился в Италии и получил распространение в XVI – первой трети XVII века. Очагами его развития стали города Флоренция, Рим и Мантуя.

Флоренция, колыбель классического искусства Возрождения, наиболее полно аккумулирует в себе те черты часто взаимопротивоположных тенденций, которые в целом дают типичную для Тосканы и севера Италии XVI в. картину стиля, условно обозначаемого в литературе термином «маньеризм».

Термин возник первоначально (также как термины «барокко» или «готика») из негативной оценки искусства и архитектуры XVI в. В этом времени видели только инерцию ренессансной классики, глубокая художественная правдивость которой постепенно исчезала за внешней виртуозностью и изощренностью идейно опустошенной «манеры», лишь внешне продолжавшей «классические» традиции. Это толкование, отвергнутое современной наукой, было по меньшей мере односторонним. Катастрофа, постигшая Рим и Италию, и наступление реакции прервали в момент кульминации короткий расцвет классического искусства Возрождения, но не сломили еще мощного потока художественной и архитектурной жизни страны. Многочисленность новых первоклассных зодчих, созданные ими произведения и, наконец, устойчивость некоторых характерных черт, приемов и форм убеждает нас в том, что маньеризм — стилистическое явление самостоятельного историко-культурного и художественного значения. С другой стороны, маньеризм не может считаться первым проявлением грядущего барокко. Напротив, архитектурный стиль Тосканы XVI в., главным образом Флоренции, и барокко, шедшее от Рима и отразившее уже новые течения в культуре конца века, в целом противостояли друг другу в итальянском искусстве и архитектуре как два различно направленных стилевых течения. Различна породившая их общественная среда, географические центры их распространения, их идейно-художественная сущность; различны типы, облик и формы сооружений.

Для садово-паркового искусства этой эпохи характерно композиционно-планировочное единство ансамблей. Итальянский сад гармонично сочетал природу и искусство. Ниже приведены примеры итальянских вилл эпохи Ренессанса: Вилла д'Эсте, арх. Пирро Лигорио, 1540-е гг.

В целом, можно выделить следующие общие черты использования природных компонентов в садах итальянского Возрождения.

Рельеф. Сады располагались на террасированных склонах. Террасы с подпорными стенами облицовывали камнем, украшали нишами, скульптурой, гротами, балюстрадой. Они составляют структурную основу итальянского сада. Лестницы и пандусы, связывающие террасы, были важным планировочным элементом, включавшимся в осевую композицию.

Вода. Водные устройства стали композиционными центрами сада. Они располагались по осям и фокусировали видовые лучи. Вода подавалась во всем ее блеске.

Растительность. В итальянских парках применялись аллеи посадки ширококронных деревьев; зеленые стены выполнялись из деревьев, хорошо сохраняющих форму после стрижки. В партерах используются узорчатые бордюры — низкие узкие полосы растений, обрамляющие отдельные участки. Появляется новый прием — боскет — это участок сада, ограниченный регулярными дорогами и имеющий геометрический контур.

— композиционные узлы размещались на пересечении или завершении главной продольной и поперечных осей;

— дом — планировочная доминанта сада;

— основную часть сада занимали насаждения в боскетах;

— партеры размещались по главной оси, оформлялись цветниками;

— плоская часть сада часто замыкалась амфитеатром;

— типичный элемент — «секретный сад» — участок для уединенного отдыха.

Композиционные особенности итальянских садов:

- регулярность, замкнутость, построение на внутренних композициях с включением внешних;
- ярко выраженное осевое построение;
- архитектурно обработанный ландшафт;
- богатство и пышность во всем без перегруженности;
- продуманность соотношений, соразмерность планировочных элементов.

В 1530-е гг. в архитектуре Италии начинают формироваться два течения. Одно из них связано с католической идеологией и вскоре привело к искусству барокко, другое – подготовило развитие классицизма в Европе. Барокко в садово-парковом искусстве утвердилось в 1580-е гг. Основой идейного содержания становится столкновение внутренних сил, характерное для искусства XVI-XVII вв. В этом стиле выполнена вилла Альдобрандини, сад которой создал Джованни Фонтана в 1598-1603 гг.

Принципы построения композиции регулярного сада барокко:

- нарочитая усложненность пространственных решений;
- утонченный эстетизм и декоративно-стилизаторская деформация форм;
- свобода композиционного формирования;
- динамическое чередование перспектив (развитие композиции в глубину);
- украшение партера сложными узорами и арабесками;
- живописное оформление фонтанов и каскадов;

Контрольные вопросы:

1. Что такое маньеризм?
2. В какое время развивалось художественное направление «маньеризм»?
3. Расскажите об архитектуре маньеризма
4. Какими архитекторами представлена архитектура маньеризма?
5. Расскажите о Палаццо дель Те в Мантуе?
6. Назовите характерные особенности садово-паркового искусства маньеризма?
7. Расскажите о Вилле де Эсте архитектора Пирро Лигорио
8. Расскажите о садах маньеризма
9. Назовите композиционные особенности итальянских садов маньеризма?
10. Назовите Принципы построения композиции регулярного сада барокко?

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы:
Средневековое искусство Великого Новгорода: специфика заказа и художественные особенности. Развитие традиций орнаментации русского вооружения в XVII веке. Альбрехт Дюрер: От Ренессанса к Барокко: Эволюция теоретических взглядов.

Средневековое искусство Великого Новгорода: специфика заказа и художественные особенности. Великий Новгород - древнейший русский город, расположенный на берегах Волхова у его истока из озера Ильмень. В летописи город впервые упоминается в 859 г. в связи с призывом скандинавского князя. Это призывание было предпринято разноэтничными племенами, поселившимися в VIII-IX веках на плодородных землях верхнего Волхова и в Поозерье - территории, протянувшейся узкой полосой вдоль северо-западного берега Ильменя. В состав этих племен входили пришлые славянские племена (новгородские словене и кривичи) и местные угро-финские (меря, чудь). Лишь в X в. они освоили территорию, на которой стоит современный Великий Новгород. Раннему Великому Новгороду присуща не моноцентрическая, а полицентрическая структура. Он возник не из одного древнейшего центра, как многие древнерусские города, а из трех, изолированных один от другого центров (поселков), которые постепенно расширяясь, слились в единый городской организм. Первоначально название “Новгород” относилось исключительно к Детинцу (Кремлю), то есть к общему для всех трех древнейших поселков укреплению, и лишь с течением времени это название распространилось на весь город. Первоначальный Кремль занимал лишь часть (северную) нынешней территории и лишь в 1116 г. расширился до современных размеров. В отличие от других древнерусских городов новгородский Кремль никогда не был княжеской резиденцией, а всегда был местопребыванием общегородского вече и культовых органов власти (сначала языческих жрецов, а после принятия христианства - новгородского архиепископа).

Таким образом, новгородский Кремль был общественным и культовым центром города. Три древнейших поселка стали основой административно-территориальной структуры Великого Новгорода, превратившись в концы: Неревский, Людин, Славенский. Позднее, в XII и XIII вв., добавились еще два конца: Плотницкий - на Торговой стороне и Загородский - на Софийской. Каждый конец имел свою администрацию и собирал свое кончанское вече, то есть был самоуправляющейся единицей в городской структуре. В XII - XV вв. Великий Новгород был столицей Северо-Западной Руси. В отличие от южной Руси, где формой государственного устройства были княжества, Великий Новгород был вечевой боярской республикой, во главе которой стоял посадник, избираемый из числа бояр. Представителем непривилегированных слоев населения был тысяцкий. Основу каждого конца составляли городские усадьбы богатых бояр, аристократической части населения. Тут же находились меньшие по размеру дворы купцов, ремесленников и других слоев свободного, но не привилегированного городского населения. Великий Новгород был центром огромной территории (Новгородской земли), простиравшейся на севере до Белого моря, на востоке - до Урала и граничившей на юге и западе с древнерусскими землями. Активная колонизация, носившая мирный характер, началась в конце XI в. Местное население платило Великому Новгороду дань, в основном, в виде пушнины. В XIII - XV вв. северные и северо-восточные земли переходили в собственность новгородских бояр, которые становились крупнейшими землевладельцами. В частности, территория, на которой в XVIII веке был основан Петербург, принадлежала в XIV - XV вв. одной из новгородских боярских семей.

Основанный на перекрестке важнейших водных путей Восточной Европы (путь "из варяг в греки" и балтийско-волжский путь), Великий Новгород был крупнейшим центром внутрирусской и международной торговли. С самого начала своего существования, благодаря прямому выходу в Балтийское море, Великий Новгород естественным образом был включен в систему балтийских связей Европы. Он осуществлял связи между Русью, северной и западной Европой, Византией, мусульманским Востоком. Источники содержат сведения о торговле Великого Новгорода с Норвегией, Данией, Швецией в X-XII вв., о поездках купцов этих стран в Великий Новгород, о покупке ими там мехов, дорогих восточных и византийских тканей, роскошной столовой утвари. В скандинавских сагах имеются сведения о пребывании в Великом Новгороде малолетнего Олафа, будущего короля Норвегии. С начала XII в. в Великом Новгороде существуют иноземные торговые дворы: с начала XII в. - Готский двор, с конца века - Немецкий двор, каждый со своей церковью. С образованием Ганзы, монополизировавшей балтийскую торговлю, эти дворы стали частями ганзейской конторы, просуществовавшей в Великом Новгороде вплоть до конца XVII в. Великий Новгород во все времена был одним из главных торговых партнеров Ганзы. Именно здесь ганзейцы приобретали известные во всей Европе меха, отсюда вывозили воск, мед и другие товары. Великий Новгород был крупнейшим культурным центром Древней Руси, где создавались летописи, переписывались книги, сочинялись жития святых, различные послания, поучения, хождения.

В Великом Новгороде сосредоточены сохранившиеся до сих пор выдающиеся памятники средневековой архитектуры и живописи. Среди них древнейший в России храм - Софийский собор, сооруженный в середине XI в., и древнейший в России - Юрьев монастырь, основанный в начале XII в. Многие памятники архитектуры сохранили фресковую живопись (к сожалению, фрагментарно) XII, XIV, XV, XVIII вв. В Великом Новгороде работали лучшие иконописцы своего времени, создавшие школу новгородской иконописи. Сохранившиеся до наших дней иконы XII - XVIII вв. хранятся в Новгородском музее, в Третьяковской галерее в Москве, Русском музее в Санкт - Петербурге. В 1478 году в результате острейшей политической борьбы между Великим Новгородом и великокняжеской Москвой, а также внутри самого новгородского боярства Новгород со всеми его владениями был присоединен к Московскому государству, что послужило основой образования в XV в. Русского централизованного государства. Средневековая жизнь Великого Новгорода отложилась в многометровом (от 2 до 7 метров) культурном слое, в котором прекрасно сохраняются все предметы как неорганического (металлы, камень, глина, стекло), так и органического (дерево, кожа, кость, береста) происхождения. Великолепная сохранность новгородского культурного слоя со всеми находящимися в нем древностями превратила Великий Новгород в эталонный источник по истории русского средневековья. С 1932 г. в Великом Новгороде ведутся систематические археологические исследования, которые по масштабу работ, количеству обнаруженных древностей, научным

достижениям не имеют себе равных не только в России, но и в Европе. Многолетние раскопки по существу заново открыли этот древнерусский город. Впервые благодаря археологии были обнаружены и изучены древние новгородские улицы, система застройки и благоустройства города, жилые, хозяйственные и производственные сооружения. Основу новгородской хронологии составляют деревянные уличные мостовые, появившиеся в X в. и просуществовавшие до XVIII в. на одном и том же месте. Прекрасная сохранность дерева дала возможность применить метод дендрохронологии, то есть метод определения дат по годичным кольцам дерева.

За годы археологических работ в Великом Новгороде собрана богатейшая коллекция древних предметов X - XV вв. (всего около 150000 индивидуальных находок), характеризующая буквально все стороны жизни древнего города, а также быт и деятельность новгородцев. Среди них самые разнообразные инструменты ремесленников, детали различных станков, архитектурные детали домов и их интерьера, посуда и мебель, предметы военного и конского снаряжения, детали разнообразных видов транспорта (водного и сухопутного в виде фрагментов кораблей, лодок, саней), остатки обуви, украшения и импортные предметы, игры взрослых и детей, предметы языческого и христианского культа, музыкальные инструменты.

Контрольные вопросы:

1. В каком году впервые упоминается Великий Новгород в летописи, в связи с призванием скандинавского князя?
2. Когда Великий Новгород был столицей Северо-Западной Руси?
3. Когда северные и северо-восточные земли переходили в собственность новгородских бояр, которые становились крупнейшими землевладельцами?
4. В каком веке был сооружен Софийский собор в Новгороде?
5. В каком веке был основан Юрьев монастырь в Новгороде?
6. В каком году в результате острейшей политической борьбы между Великим Новгородом и великокняжеской Москвой, а также внутри самого новгородского боярства Новгород со всеми его владениями был присоединен к Московскому государству?
7. В каком веке появились деревянные уличные мостовые Новгорода?
8. Расскажите о новгородских иконах XII - XVIII вв.

Развитие традиций орнаментации русского вооружения в XVII веке. В XVII веке сабля являлась наиболее распространенным видом холодного оружия на Руси. Бытовали разные формы сабель собственно русского производства и иностранного. В большом количестве закупались в восточных странах клинки из высокоуглеродистой булатной стали, имевшие великолепные боевые качества. Русские оружейники использовали их для изготовления парадного, богато оформленного оружия. Необычен булатный клинок иранской работы с четырехгранным штыкообразным острием, дававшим возможность наносить не только рубящий, но и колющий удар. В обухе клинка вырезан глубокий желобок, в котором перекачивались жемчужинки, издающие при ударе особый свистящий звук. Нижняя часть клинка богато декорирована растительным орнаментом, насеченным золотом. Монтровка сабли русская. Мастера использовали золоченое серебро с гравированным растительным узором. Найдено своеобразное решение оформления ножен сабли: к фигурной оправе добавлена узкая серебряная лента, обвивающая поверхность светлой кожи. Необычайно легким и изящным выглядит эфес парадной шпаги, выполненный из стали. В этом проявилось большое мастерство безымянного оружейника. В обработке эфеса использован только один прием — художественная резьба. Завершение рукояти и защитная чашка орнаментированы прорезным растительным орнаментом, в центре которого помещены изображения всадников. В оформлении рукояти и дужки эфеса применена высокорельефная резьба со сложным узором, состоящим из виноградных лоз, ромбов, изогнутых побегов и фигурок трубящих амуров. Серая поверхность стали эфеса прекрасно сочетается с синением на клинке шпаги.

В оформлении сабли и ножа отразились своеобразные черты турецкого искусства обработки и компоновки драгоценных камней. Техника инкрустации золотом и драгоценными камнями придавала особую роскошь предметам турецкой работы. В Стамбуле производились серебряные и золотые

пластины, в оформлении которых главное цветовое решение определяли алмазы и светлые тона эмалей. Эти пластины использовались при изготовлении рукоятей и оправ холодного оружия.

Своеобразно украшение булатного клинка сабли, состоящее из золотой насечки с греческой надписью, цветочного орнамента и христианской символики. Подобный характер прослеживается на группе памятников и говорит о существовании единого центра на территории Османской империи, специализировавшегося на изготовлении оружия для христианских народов, входивших в то время в состав турецкого государства.

Контрольные вопросы:

1. В каком веке сабля являлась наиболее распространенным видом холодного оружия на Руси?
2. Расскажите о художественной резьбе русского вооружения в XVII веке
3. Расскажите о художественной резьбе булатного клинка сабли

Альбрехт Дюрер: От Ренессанса к Барокко: Эволюция теоретических взглядов.

Альбрехт Дюрер – немецкий художник, чьи достижения оставили след в науке и искусстве. Он писал картины, создавал рисунки, гравюры. Мастер увлекался изучением геометрии и астрономии, философии и градостроительства. Память о талантливом деятеле искусств исчисляется большим количеством работ. Объем наследия, оставленного Альбрехтом Дюрером, сравним с коллекциями Рембрандта и Леонардо да Винчи.

Деятель эпохи Возрождения появился на свет в Нюрнберге 21 мая 1471 года в семье венгров, мигрировавших в Германию. Немецкий живописец – 3 ребенок из 18 детей ювелира. К 1542 году в живых остались только трое братьев Дюрер: Альбрехт, Эндрес и Ханс.

В 1477 году Альбрехт уже был учеником латинской школы, а дома часто помогал отцу. Родитель лелеял надежды, что мальчик продолжит семейное дело, но биография сына сложилась иначе. Талант будущего живописца стал замечен рано. Получив первые знания от отца, мальчик задался целью учиться у гравера и живописца Михаэля Вольгемута. Дюрер-старший недолго негодовал и отправил Альбрехта под опеку кумира.

Мастерская Вольгемута имела безупречную репутацию и популярность. 15-летний юноша перенял навыки живописи, рисунка и гравирования по дереву и меди. Дебютом стал «Портрет отца».

С 1490 по 1494 годы Альбрехт путешествовал по Европе, обогащая знания и набираясь опыта. В Кольмаре Дюрер работал с сыновьями Мартина Шонгауэра, которого не успел застать в живых. Альбрехт был вхож в круг гуманистов и книгопечатников.

В путешествии молодой человек получил письмо от отца, оповещавшего о договоренности с семейством Фрей. Благородные родители согласились выдать дочь Агнесс замуж за Альбрехта. Он обрел новый статус и завел собственное дело.

Творчество Дюрера безгранично, как и спектр идей и интересов. Живопись, гравюра и рисунок стали основными направлениями деятельности. Деятель искусства оставил наследие, исчисляемое 900 листами изображений. По объему и разноплановости работ искусствоведы сравнивают его с Леонардо да Винчи.

Дюрер работал углем, карандашом, тростниковым пером, акварелью и серебряным штифтом, ставя во главу угла рисунок как этап создания композиции. Большую роль в творчестве Дюрера играла религиозная тематика, что соответствовало тенденциям в искусстве той эпохи.

Нестандартное мышление, склонность к поискам и экспериментам позволяли мастеру постоянно развиваться. Одним из первых заказов стала роспись дома горожанина Зебальда Шрейера. Узнав об успешной работе художника, курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый заказал ему свой портрет, и этому примеру последовали патриции Нюрнберга. Дюрер следовал европейской традиции, изображая модель на фоне пейзажа в трехчетвертном развороте и детально прорабатывая мельчайшие нюансы изображения.

Гравюры занимали центральное место в деятельности творца. Циклы работ появлялись в его мастерской в Германии. Дебютные экземпляры созданы с помощью Антона Кобергера. Нюрнберг располагал к экспериментам и поискам, поэтому на родине мастер применил новые техники.

Работы хорошо продавались. Живописец сотрудничал с городскими изданиями, создавая изображения на заказ. В 1498 году он изготовил ксилографии для издания «Апокалипсис», что

принесло автору известность в Европе. Дюрера приняли в общество гуманисты, лидером которых был Кондрат Цельтис.

В 1505 году художник создал для Сан-Бартоломейской церкви в Венеции алтарный образ под названием «Праздник четок». Сюжет описывает доминиканских монахов, молящихся с четками. В центре изображения – Дева Мария и младенец Иисус.

Итальянская школа повлияла на манеру живописца. Он совершенствовал технику описания человеческого тела в движении и сложных ракурсов. Художник понял важность гибкости линий и избавился от присущей его манере готической угловатости. Он получил много заказов на алтарные образы. Венецианский совет предлагал Дюреру большое вознаграждение, чтобы творец остался в Италии, но он был верен родине. Слава Дюрера быстро росла и вскоре позволила приобрести дом в Циссельгассе.

«Поклонение волхвов» написано по возвращении из Италии и демонстрирует черты, присущие итальянскому Ренессансу. Картина описывает библейский сюжет. Работы Дюрера, созданные в период с 1507 по 1511 годы, отличаются симметрией, прагматичностью, строгой манерой изображения. Дюрер следовал пожеланиям заказчиков и придерживался консервативной традиции, не ограничивавшей цикл его венецианских работ.

Встреча с императором Максимилианом I стала знаковой для творческого деятеля. Ознакомившись с произведениями живописца, правитель заказал изготовление собственного портрета. Но расплатиться сразу не смог, поэтому назначил художнику ежегодную премию. Она позволила Дюреру отойти от живописи, заняться гравюрой и научными исследованиями. «Портрет Максимилиана» известен на весь мир: венценосная особа изображен с желтым гранатом в руках.

Немецкий художник повлиял на изобразительное искусство Северной Европы в 16 столетии. Он превознес жанр автопортрета, сохраняющий образ для потомков. Интересный факт: Дюрер тешил тщеславие собственными портретами. Он воспринимал подобные изображения как способ подчеркнуть статус и запечатлеть себя на конкретном жизненном этапе. Это дублирует современные возможности фото. Интересны его автопортреты с остролистом и в одежде, отделанной мехом.

Дюрер хранил рисунки, созданные в период обучения, поэтому графические работы мастера сегодня составляют одну из крупнейших коллекций в мире. Работая над изображением, Альбрехт Дюрер не был ограничен желаниями заказчика и раскрывался в нем максимально. Такую же свободу он чувствовал, создавая гравюры.

Контрольные вопросы:

1. В каком году и где родился Альбрехт Дюрер?
2. В какой семье родился Альбрехт Дюрер?
3. Расскажите о художественном образовании Альбрехта Дюрера
4. Назовите число гравюр, созданных Альбрехтом Дюрером?
5. В каком году Альбрехт Дюрер создал для Сан-Бартоломейской церкви в Венеции алтарный образ под названием «Праздник четок»?

5 семестр

Подготовка к практическим(семинарским)занятиям. Темы: Значение пейзажной живописи в развитии русского изобразительного искусства XVIII-XIX вв. К проблеме организации пространства в искусстве дальнего востока на примере японской гравюры укиё-э XVIII-XIX веков. Пейзажный жанр «Сансухва» («Горы-воды») в корейском искусстве в период Поздний Чосон (xviii сер. XIX вв.)

Значение пейзажной живописи в развитии русского изобразительного искусства XVIII-XIX вв. Видовой пейзаж. С XVII в. широко распространяется топографический видовой пейзаж (гравёры - немец М. Мериан и чех В. Голлар), развитие которого было во многом предопределено применением камеры-обскуры, позволившей с невиданной до сих пор точностью переносить отдельные мотивы на холст или бумагу. Такого рода пейзаж в XVIII в. достигает расцвета в насыщенных воздухом и светом vedутах Каналетто и Б. Белотто, в открывающих качественно новый этап в истории пейзажа произведениях Ф. Гварди, выделяющихся виртуозным воспроизведением изменчивой световоздушной среды. Видовой пейзаж в XVIII в. сыграл решающую роль в становлении пейзажа в тех европейских странах, где до XVIII в. не было самостоятельного пейзажного жанра (в

том числе в России, где крупнейшими представителями этого вида пейзажа были графики А. Ф. Зубов, М. И. Махаев, живописец Ф. Я. Алексеев).

Жанр пейзажа возник довольно поздно. Его появление связано с основанием Санкт-Петербургской Академии художеств, где в 1767 году был учрежден класс пейзажа, готовивший живописцев-пейзажистов. Утверждению этого жанра способствовали также классы перспективы и театральных декораций, откуда вышли многие пейзажисты. Узкие специальности, в том числе пейзажа, были заведены в классе гравирования.

Класс пейзажа с 1776 по 1804 год вел выученик Академии художеств Семен Щедрин. Из класса перспективы вышел известный пейзажист Федор Алексеев. С поисками преподавателя для класса театральных декораций возникли трудности. Поэтому в 1776 году академический Совет принял решение о направлении к театральному мастеру двух учеников - Якова Герасимова и Федора Матвеева, впоследствии известного пейзажиста.

Большое значение для развития пейзажного жанра имели пенсионерские командировки наиболее одаренных выпускников Академии. Обучаясь в Италии и во Франции у больших мастеров, пенсионеры совершенствовали свое мастерство, достигая уровня европейского искусства. За рубежом побывали, а некоторые и остались там, знаменитые русские пейзажисты: Максим Воробьев, Александр Иванов, Михаил Лебедев, Семен Щедрин, Федор Матвеев, Федор Алексеев, Сильвестр Щедрин и многие другие. Это позволило пейзажному жанру уравниваться с европейским искусством и продолжать жить своей российской жизнью, обретая свое лицо, откликаться на проблемы духовной реальности страны.

Пейзаж в исполнении Семена Федоровича Щедрина (1745 - 1804) оформился как самостоятельный жанр, не обремененный разного рода супесями. Это были уже не упражнения в перспективных видах, а изображения видов местности. Будучи пенсионером Академии художеств, Щедрин обучался во Франции, где его патронировал русский посол в Париже князь ДА Голицын, по сути дела, первый русский искусствовед, написавший сочинение по теории и истории искусства. Судя по раннему произведению Щедрина Полдень (1779), исполненному по следам пребывания в Италии, художник находился под явным влиянием классицизма. Характерный сюжет со стадом и руинами, типичная для классицизма цветовая гамма, делящая композицию на планы - коричневые вблизи и синие вдали, декоративная трактовка деревьев, не натуральных, а преобразованных в пушистое облако, являются свидетельством появления жанра сочиненного пейзажа.

По прибытии в Россию Щедрин получил ряд заказов на выполнение пейзажных панно для Михайловского замка (1799-1801), стенописи и панно для Гатчины, Павловска и Петергофа. АА Федоров-Давыдов отмечал развитие в конце XVIII века паркового искусства, повлиявшего на живопись Щедрина. Регулярные или свободные, в английском духе, парки создавались в Павловске, Петергофе, Царском Селе, Гатчине. Пейзажные картины предназначались для украшения дворцов и поэтому наряду с дворцовыми панно, несли декоративные функции. Эти функции определили смысл и структуру петербургского периода творчества Щедрина, в том числе исполненных им в 1792-1798 годы станковых пейзажей: Мельница в Павловске (1792), Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова (1796). Вид в Гатчинском парке (1798). Художник сохранил в них все признаки условности: бурый цвет, чуть подкрашенный зеленым и голубым, «беспородные» деревья, штаффажные фигуры, указывающие на мотив созерцания. В картине как бы застыло время, и оно требует осмысления.

Нельзя сказать, что пейзаж полностью сочинен Щедриным. В основе его лежит конкретный вид, но он произвольно преобразуется художником. Так, в пейзаже Мельница в Павловске отчетливо просматривается декоративность письма, навешенная каким-то остаточным барокко, не успевшим исчезнуть с приходом нового времени. Похоже, на «щедринское барокко» повлияла стилистика русской иконописи XVII-XVIII веков, а также и интерьеры нарышкинского барокко. В двух видах - Гатчинского дворца с Длинного острова и Гатчинского парка - наряду с декоративно трактованными деревьями проглядывает построенная светом глубина реального пространства. Следы стилистики классицизма слишком робки, но понимание пейзажа как изображения некоей идиллической земли отвечает концепции классицизма, подправлявшего «подлую» натуру равнением на антики. Природа, словно подстриженная под стандартный декоративный образец далека от русской природы. Пейзаж - это своего рода канон стиля, исполненный по правилам игры этого стиля. Но в нем встречается и живое наблюдение натуры, отмеченное желанием зафиксировать трепет природы и красоту

реальности. Более непосредственно реальность воплотилась в двух Видах Каменноостровского дворца (1803 и 1804). Река и дворец написаны по правилам перспективы. Они ясны и правдоподобны. В картине чувствуется влияние другого пейзажиста - Федора Алексеева с его воздушными и пространственными видами Петербурга. В пейзажах Щедрина изображение подменялось сочинением. Сочиненный пейзаж представлял собой вымысел, в основе которого покоился вид вполне конкретной местности, но столь видоизмененный, что оставалось гадать о его реальном прототипе. Вымышленный пейзаж Щедрина был пейзажем прототипов, а не видов местности. По этой причине пейзажи нельзя признать видовыми, несмотря на то, что они носят названия Видов.

Классицизм имел свою идейную и пластическую концепцию. Заданность сюжета и темы видны в картине Полдень, за которую художник получил звание академика. Академическая программа предписывала: «Представит полдень, где требуется скот, тастухи и пастушки, часто лес воды, горы, кусты и проч.». Подобные же буколические сцены изображены в картинах Вид в окрестностях старой Руссы (1803) и Пейзаж с пастухами и стадом своеобразная российская Аркадия не имела ничего общего с действительностью. Художник проводил в пейзаже идеологию классицистического искусства, изобразительная система которого предусматривала дистанцию между реальностью и вымыслом, отдавая предпочтение вымышленно-сочиненной картине жизни и условности ее пластической интерпретации.

В 1799-1801 годы по заказу Павла I Щедрин написал панно для Михайловского замка. В них художник не только усилил декоративные черты свой манеры, но изменил наметившийся в его прежних работах характер пейзажа как жанра. В панно Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля смысл и назначение щедринского пейзажа существенно меняются. Панно вписывается в интерьер дворца, будучи подчиненным задаче целевого украшения залов. Сам пейзаж, то есть изображение местности, становится лишь поводом для реализации иной функции произведения, подстроенного под архитектурный стиль интерьера. Кажущаяся или имевшая ранее место автономизация пейзажа как самостоятельного жанра подчиняется задаче украшения внутреннего убранства дворца. Отсюда вытекает усиление декоративного начала произведения, пренебрегающего точной передачей предмета изображения. Функции декоративного и станкового произведения различны. Подчиняясь декоративным задачам, жанр пейзажа превращался в иллюзию жанра, утрачивая или суживая при этом самостоятельность в постановке жанрово-пейзажных проблем, в отражении и воспроизведении жизни.

Федор Яковлевич Алексеев (1753 - 1824) сделал первый шаг в русской пейзажной живописи навстречу реальному изображению ландшафта. Предметом его искусства стал городской пейзаж. В этом смысле в русском пейзаже наметилась линия городских перспектив, как бы наследующая искусство Каналетто, Беллотто, Гварди и других.

Алексеев создает напоенный воздухом пейзаж благодаря панорамному построению планов. Перспектива и воздушная среда - решающие компоненты его пейзажей. Работы художника не откликаются на идеи, находящиеся вне пейзажного образа, поэтому они лишены элемента вне художественного толкования предмета изображения. Нежная гамма холодных тонов обычно превалирует в петербургских перспективах. Светлая живопись соответствует реальному цвету города, а воздушная среда словно демонстрирует эмоциональное волнение художника. Интерпретация пейзажа посредством воздушной среды явилась новшеством в русском искусстве. Пожалуй, только голландцы, Клод Лоррен и Джозеф Тернер обращались к этому приему, ставшему одним из существенных средств живописного решения темы. Пейзажи Алексеева созерцательны. Спокойно льющийся свет придает некоторым его работам умиротворение. В петербургских пейзажах Алексеева чувствуется влияние Франческо Гварди, обращавшегося к воздушным панорамам при изображении Венеции.

В видах Николаева и Херсона художник уделял большее внимание предметности, характерной для произведений Антонио Каналетто и особенно Бернардо Беллотто. Пейзажи Алексеева слабо населены людьми, но там, где возникает подобие бытового жанра, побеждает пейзажная тема. У Каналетто жизнь города едва ли не стержень изображения, в связи с чем определить жанр, исходя из предмета изображения, довольно трудно. Жанр вообще часто меняет свою суть, приобретая совсем не тот смысл, которым он привычно наделяется. У Каналетто пейзаж - не вид местности, а показ жизни города. Такое несовпадение очень важно, ибо оценка произведения с точки зрения жанровой

типологии затрудняется. Подобно Каналетто, Алексеев представляет город и как вид местности, и в целостности его жизни, а не только наслаждаясь его архитектурными особенностями (Вид с Васильевского острова на Английскую набережную, 1810-е). Напротив, пейзажи Москвы акцентируют внимание на достопримечательностях старины, на «руинности», свойственной пейзажу классицизма. Город Алексеева оживлен, населен трудовым людом, особенно в картине Красная площадь в Москве (1801) и изображениях петербургских набережных. В этом отношении картины не похожи на стаффажные пейзажи Семена Щедрина или Бенджамена Патерсена.

Пейзажи Москвы разительно отличаются от пространственных, легких и воздушных пейзажей Петербурга. Кажется, что надо всем витает некая предвзятость, заведомо принятый взгляд на вещи. Древняя столица выступает в ореоле «старинности», зеленая гамма - словно патина. Рисунок присуща затейливость, деформирующая натуру. Из-за этого изображение обретает декоративность, влекущую искусство назад - к Семену Щедрину. Пейзаж Алексеева двигался как бы рывками. Вначале он направился по пути реалистических совершенств, затем вернулся к декоративности весьма поверхностного свойства.

Русский пейзаж начался, по сути дела, как городской пейзаж, внесший существенные коррективы в классицистическую схему. Он разрушал ее, ибо был несовместим с идеями величественного, патетического, гражданственного искусства классицизма. Городской пейзаж с самого начала утверждался как низкий жанр, так как вынужден был обращаться к городской жизни, к бытовому жанру, с которым он явно совмещался. Творчество Алексеева стоит особняком в русском искусстве XVIII века. Оно сосуществовало с декоративизмом Семена Щедрина и классицизмом Федора Матвеева, но шло с ними вразрез, словно предвосхищая реалистические тенденции последующего пейзажа.

Федор Матвеевич Матвеев (1758 - 1826) продолжил ренессансную мечту о гармоничной жизни. Классицизм в целом воспользовался ренессансным воображением, основанным, в свою очередь, на евангельских легендах. Он дополнил ностальгию по гармоничной жизни сожалением об утраченной античности. Его обращение к мифологии свидетельствует о чувствительности к воображаемой, якобы существовавшей раньше ясной и прекрасной действительности. Классический пейзаж XVIII века ограничивает свое представление о прекрасной жизни воспеванием античных реалий, встречаемых в действительности и напоминающих некогда гармоничное бытие человека и природы. Классический пейзаж Матвеева по преимуществу элегический. Ему чужда лорреновская ясность, читающаяся как бы гимном, пропетым солнцу и свету. Пейзаж Матвеева - звучащая на одной ноте светлая элегия, в которой соединились реальность и прошлое. Пейзаж как бы ретроспективен не по стилистике, а по чувствам и настроениям, присущим ренессансным художникам, корректирующим духовный строй старого искусства, выдавая желаемое за реальность. rim.razvaliny.foruma

Матвеев сохранял и элементы декоративности. Это говорит о том, что классицизм вырос из декоративной живописи, сохранив ее пластику как атавизм. Декоративность ощущается в стилизации натуры. Видоизменение форм касается изображения деревьев, глянцево, измельченной, словно отчеканенной листвы среднего плана, а также цвета, явно подсиненного или перезелененного.

В творчестве Матвеева возникает целая философия пейзажа, осмысление через пейзаж мировоззренческих проблем. Пейзаж звучит образительными симфониями, где ясно прослушиваются авторские размышления о мировом пространстве, о бренности земного существования. Философствование оформляется сюжетной канвой.

В классицизме в основе образительности лежит условно преобразованное сочинение на тему реальных качеств природы, природных и жизненных обстоятельств. Классицизм Матвеева начала XIX века имеет совсем другую тему, чем классицизм XVIII века. Ранее классицизм фантазировал на темы античные или мифические (Никола Пуссен, Клод Лоррен), теперь - это как бы реальная действительность, в которой избран один ее аспект: «останки» античной культуры, преобразованные художником согласно его сожалеющей о прошлом философии, которая воплощена в формах иллюзорной реальности.

«Величественное» (в терминологии классицизма) извлекается из самой природы, где избирается соответствующий мотив грандиозных гор или пространств, и усиливается руинами древних памятников. Когда Петр Чекалевский говорил, что живопись «избирает в целом зрелище природы самое совершенное, соединяет разные части многих мест и красоту многих частных людей»,

это прежде всего относилось к Матвееву. Его общение с реальностью оборачивалось ее идеализацией - признаком классицистического пейзажа. Федоров-Давыдов пишет: «В классицизме пейзаж с натуры и пейзаж воображения не столько сочетаются, сколько борются между собой»². Натурная тенденция как бы подчиняется вымыслу. Федоров-Давыдов приводит слова Матвеева, подтверждающие это соображение «Художник не хочет оставлять те прекрасные, натурой разукрашенные места, которые кажут нарочно сделанные производить художником».

В творчестве Матвеева обращение к напоминанию о прошлых культурах совсем иное, чем у Клода Лоррена или Гюбера Робера, где руины носили вымышленный характер, но соответствующий ренессансной архитектуре. У Матвеева руины имеют реальный характер: Колизей, к примеру, или Пестумский храм (Героический пейзаж). Реальный вид воспринимался сквозь призму авторской «преображающей» концепции. Нередко, как в Виде Рима. Колизей, натурность вида начинает преобладать над «философией» и пейзаж, несмотря на строгость классической архитектоники, смотрится обычным натурным изображением. Иногда кажется, что искусство Матвеева - учебник примеров и правил классицизма. Действительно, его творчество предусматривает классицистическую нормативность. Многие композиции имеют устойчивую правильность, фланкируются деревьями, уравниваются горными горизонталями и архитектурными вертикалями. Тот же Вид Рима, Колизей обладает разумной правильностью построения. В нем просматривается строгое разграничение планов: первый написан детально, подробно; средний план, содержащий основную идею пейзажа, окрашен в зеленый цвет, дальний план «тает» в синеватой дымке, служа своеобразным фоном для сюжета. Однако во многих других работах Матвеев сохранял принципы декоративного пейзажа. В Виде в Пестуме классицистическая схема кулисного построения нарушена группой деревьев, расположенных почти в композиционном центре. В Героическом пейзаже масса деревьев правой части картины подавляет слабый противовес левой части. Элементы декоративной живописи, не ограниченные смещенной композицией, сохраняются в приеме декорационного построения вида, устойчивого и однообразного. Рисунок тяготеет к декоративности, особенно заметной в том, как отчеканивается каждый листок огромных крон деревьев, четко прочитываемых на фоне высветленного неба. Классицизм XIX века сохранил от декоративизма конца XVIII века тщательность предметной проработки и бурый цвет, имеющий два-три скудных оттенка. Цвет у Матвеева гасится, становится скучным, не возбуждает эмоций. Главное - композиция и рисунок, иногда ясный, иногда вензелеобразный, запутанно-изошренный. Выработанный трафарет приводит к одному результату: сочинение и преобразование на основании реальности. Натура в пейзаже Вид в окрестностях Берна (1817), будучи преобразована, утрачивает реальные формы и переводится в идеальную величественную панораму, будто изображалась не конкретная местность, а претворялась художественная концепция «всей земли». У Матвеева свой вариант идеального пейзажа. Не всегда он героичен и величественен. Идеализация касается не только образа прекрасной земли, но и частностей, из чего складывается целое. К примеру, деревья условны, они олицетворяют идею роскошного дерева, но не передают его реального вида.

Пейзаж с фигурами в античных одеждах отличается тщательной детализировкой изображения, филигранностью отделки. Передний план, а также крона дерева справа выписаны с ювелирной точностью. Однако противоречит ли тщательность письма обобщенности образа? В какой-то мере безусловно. Но только на уровне реалистического обобщения. В классицизме происходит иное обобщение. Классицистический образ однотипен. Он не откликается на характерность частностей и целого. Он порождает образ-идеал, долженствующий обозначить какое-либо качество. В данном варианте дерево воплощает представление о роскошной флоре. Это не символ, а так сказать, «типовая деталь»* в системе классицистических художественных измерений. С небольшими вариациями это касается других элементов (руины, горы, равнины, растения, долины), фигурирующих во всех интерпретациях природы. Художник, как архитектор, оперирует «типовыми деталями»*, устоявшимися изобразительными матрицами, конструируя отлаженный, эмоционально настроенный образ мира.

Мир в произведениях Матвеева неподвижен. Горы торжественны и статичны, небо спокойно и просветлено, реки плавны и спокойны. Картина мира в своей рациональной невозмутимости как бы противостоит другой своей стихии - беспокойному морю. И если горы становятся символом классицистического спокойствия, то море и каскады - признаком романтического порыва.

Пейзажисты начала XIX века (в основном это выпускники Академии художеств) не достигают художественных вершин. Однако некоторые их произведения неожиданно выражают знаменательную тенденцию. Так, пейзаж национального колорита появляется в картине Андрея Ефимовича Мартынова (1768 - 1826) Вид реки Селенги в Сибири (1817) или Тимофея Алексеевича Васильева (1783 - 1838) Вид Николаевской пристани при истоке реки Ангары из Байкальского озера (1824), которые сохраняют классицистическую значительность и масштабность видов. Но это уже не героические пейзажи, хотя они и ориентируются на видовые эффекты. Эффектность - пафос, который долго еще будет сохраняться русским искусством. В этих пейзажах созерцается не столько природа, сколько жизнь на земле. Знаменательно то, что, несмотря на традиционные классицистические приемы, изображается обычное, повседневное бытие, сутью своей разрушающее возвышенные классические мотивы. В тех случаях, когда природа сохраняет величественный вид, повседневная оболочка людской жизни начинает противоречить классической импозантности.

Контрольные вопросы:

1. Что такое видовой пейзаж?
2. Когда широко распространяется топографический видовой пейзаж, развитие которого было во многом предопределено применением камеры-обскуры, позволившей с невиданной до сих пор точностью переносить отдельные мотивы на холст или бумагу?
3. Расскажите о А. Ф. Зубове
4. Расскажите о М. И. Махаеве
5. Расскажите о Ф. Я. Алексеев
6. В каком году в Санкт-петербургской Академии художеств был учрежден класс пейзажа, готовивший живописцев-пейзажистов
7. Какой период класс пейзажа вел выученик Академии художеств Семен Щедрин?
8. Расскажите о пейзажной живописи Семена Федоровича Щедрина
9. В каком году Семен Федорович Щедрин создал пейзаж «Мельница в Павловске»?
10. В каком году Семен Федорович Щедрин создал пейзаж «Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова»?
11. В каком году Семен Федорович Щедрин создал пейзаж «Вид в Гатчинском парке»?
12. Расскажите о пейзажной живописи Федора Яковлевича Алексеева
13. В каком году Федор Яковлевич Алексеев создал пейзаж «Вид с Васильевского острова на Английскую набережную»?
14. В каком году Федор Яковлевич Алексеев создал пейзаж «Красная площадь в Москве»?
15. Расскажите о пейзажной живописи Федора Матвеевича Матвеева
16. В каком году Федор Матвеевич Матвеев создал пейзаж «Вид в окрестностях Берна»?

Японская гравюра укиё-э XVIII-XIX веков. Укиё-э – это картины повседневной жизни городского сословия периода Эдо. Слово укиё в древности обозначало одну из буддийских категорий и могло переводиться как «бренный мир», или «юдоль скорби», «изменчивый мир». В конце XVII века укиё стало обозначать современный мир, мир земных радостей и наслаждений. Японская гравюра укиё-э достигла своего расцвета к концу XVIII века. Главными героями гравюр укиё-э становятся представители третьего сословия – куртизанки, актёры, борцы сумо, персонажи пьес японского театра, герои легендарных историй.

Жанр бидзин-га был одним из ведущих в школе укиё-э. Истоки бидзин-га (букв. изображения красивых людей) восходят к японской жанровой живописи середины XVII века. С развитием крупных городских центров, таких как Эдо (совр. Токио) и Осака, на свитках и ширмах городских художников мати-эси появляются сцены с традиционными праздниками и развлечениями горожан. Центральными персонажами этих картин становятся молодые столичные модницы и щёголи в броских нарядах. С начала XVIII века наряду с рисованными изображениями появляются вертикальные по формату гравюры (хасира-э), имитирующие вертикальные живописные свитки какэмоно-э. На них в полный рост изображались куртизанки в великолепных красочных костюмах.

Зачастую именно модные кимоно, украшенные ручной росписью и вышивкой, замысловатые причёски, притягивающие взгляд аксессуары были важнее на этих гравюрах, чем изображения самих

красавиц. Как правило, объектами изображения становились куртизанки из так называемых весёлых кварталов, которые были в любом крупном городе. Примером тому может служить квартал Ёсивара, который находился в северной части Эдо, на противоположном от центра берегу реки Сумидагава.

Три раза в год – весной во время цветения сакуры, летом во время цветения пионов и осенью во время цветения хризантем – в Ёсивара, на центральной улице Наканотё устраивался парад самых привлекательных и популярных красавиц. После парада всех «цветов», как образно называли куртизанок, выпускались портреты ойран – куртизанок высокого разряда с их ученицами и служанками (камура и синдзё), во всем великолепии шествующих по улице.

Становление жанра бидзин-га (изображения красавиц), а также появление станковой гравюры на отдельных листах (итимай-э) связано с именем Хисикава Моронобу.

В первой половине XVIII в. одной из крупнейших школ живописи укиё-э стала династия Кайгэцудо. Мастера этой школы создавали живописные портреты куртизанок в полный рост в ярких красочных костюмах на нейтральных фонах. Это были изображения, служившие своего рода рекламой знаменитых красавиц, популярных обитательниц весёлых кварталов. Интерес к обитательницам весёлых кварталов был среди горожан так велик, что вскоре появились изображения красавиц в интерьерах, запечатлёнными в разное время суток. Идеал женской красоты со временем менялся, на смену рослым красавицам художников школы Кайгэцудо во второй половине XVIII века приходят миниатюрные юные девушки Судзуки Харунобу и Исода Корюсяя, а на рубеже XVIII–XIX веков в моду опять входят красавицы более зрелого возраста, запечатлённые в гравюрах Китагава Утамаро и Тории Киёнага. Помимо парадных портретов в полный рост и изображений в камерной, интимной обстановке, в моду входят погрудные портреты окуби-э, или «большие головы», отмечающие растущий интерес художников к передаче эмоциональных состояний своих героинь.

Один из самых знаменитых художников укиё-э, во многом определивший особенности японской классической ксилографии периода её расцвета, – Китагава Утамаро (1753–1806). Многие его прекрасные альбомы, серии станковых гравюр появились в результате длительного сотрудничества с известным издателем Цутаея Дзюдзабуро. Утамаро прославился прежде всего благодаря погрудным портретам куртизанок, а также полиптихам с жанровыми сценами, иллюстрированным альбому, сериям с парными портретами влюблённых. Теперь это не только куртизанки или служанки из чайных заведений, но и просто горожанки, занимающиеся повседневными занятиями.

Художники этого периода большее внимание обращают на взаимоотношения между персонажами – матерью и ребёнком, легендарными влюблёнными парами.

На гравюрах художников династии Кикугава (Эйдзан, Эйсэн), работавших в первой половине XIX в., можно увидеть красавиц в пышных костюмах. Драпировки кимоно полностью скрывают фигуру, орнамент трактован ярко и плоско, линия становится изломанной и дробной.

Контрольные вопросы:

1. Что такое Укиё-э?
2. В какой период создавались картины повседневной жизни городского сословия Укиё-э?
3. Когда укиё стало обозначать современный мир, мир земных радостей и наслаждений?
4. Когда японская гравюра укиё-э достигла своего расцвета?
5. В какой период Истоки бидзин-га восходят к японской жанровой живописи?
6. Когда наряду с рисованными изображениями появляются вертикальные по формату гравюры (хасира-э), имитирующие вертикальные живописные свитки какэмоно-э?
7. С чьим именем связано становление жанра бидзин-га (изображения красавиц), а также появление станковой гравюры на отдельных листах (итимай-э)?
8. Когда одной из крупнейших школ живописи укиё-э стала династия Кайгэцудо?

Корейское искусство в период Поздний Чосон (XVIII сер. XIX вв.). Чосон — корейское государство, существовавшее с 1392 до 1897 года. В этот период страной правила династия Ли. Официальное название — Государство Великий, название с 1897 до 1910 года — Корейская империя.

Чосон. Столица Чосон была перенесена в Хансон, современный Сеул, а в 1394 году в качестве официальной религии было принято конфуцианство. В XV веке был разработан корейский алфавит хангыль.

Чосон (название Кореи во время правления династии Чосон) в период с 1592 по 1598 годы страдал от набегов японцев. Но командующий корейским флотом Ли Сунсин, объединив морские силы всего южного побережья, нанес ряд сокрушительных поражений численно превосходящему японскому флоту.

Требование маньчжур признать зависимость от них было с гордостью отвергнуто тогдашним корейским королём Инджо, и только походы 1627 года и особенно 1637 года заставили его признать зависимость от маньчжур (Цинской династии), скоро овладевших Китаем. С тех пор Корея сохраняла свои вассальные отношения к Цинской династии, и только дань, первоначально довольно значительная, с течением времени сокращалась все более и более и, в конце концов, обратилась в пустую формальность.

Восстановленный кобуксон. Внутренняя политика Чосона целиком управлялась конфуцианской бюрократией. Несмотря на попытки адаптировать западные достижения, Корея оставалась закрытой страной.

Первое появление христианства в Корее относится к 1784 году, когда молодой кореец Ли Сын Хунгвон крестился в Пекине и, по возвращении на родину, стал там проповедовать католицизм. Проповедь пошла довольно успешно; христианство приняли многие из учёных корейцев. Однако, требование оставить культ предков заставило многих отказаться от христианства и навлекло на ревностных христиан гонение со стороны правительства. Сначала христиан не преследовали, но с 1801 года начались периодические преследования их.

Закат Чосона. Когда в 1864 году ван Чхольджон скончался, не оставив наследника, вдовствующая королева предложила возвести на трон дальнего родственника Чхольджона — Ли Мёнбока, впоследствии получившего храмовое имя Коджон. Поскольку новый ван был несовершеннолетним, регентом при нём стал его отец — Ли Хаын, вошедший в историю под своим титулом тэвонгун (великий принц, принц-регент). Тэвонгун в целом стремился проводить политику закрытия Кореи. Под его руководством были осуществлены репрессии в отношении корейских христиан.

Во второй половине XIX века прозападные реформы в Корее, по образцу Японии, пытался инициировать влиятельный чиновник Пак Кю Су, однако они проводились крайне медленно и после его смерти остановились.

Несмотря на посылку достаточно значительных сил — семи французских военных кораблей (в 1866 г.) и пяти военных кораблей и экспедиционного корпуса США (в 1871 г.), этим державам тогда так и не удалось навязать корейским властям неравноправные торговые договоры.

В 1875 году Япония решила попробовать заставить Корею открыться внешнему миру. После того, как японский флот подошел к острову Канхвадо, корейская артиллерия открыла огонь. В ходе стычки двое японцев получили легкие ранения, 35 корейцев погибло и 16 были взяты в плен. Японцы восприняли это сражение как повод заключить с Кореей неравноправный договор, по образцу тех, которые были ранее заключены западными странами с самой Японией. 15 января 1876 года японский флот под командованием Куроды Киётаки прибыл к берегам Кореи. 26 февраля того же года между Японией и Кореей был подписан мирный договор, по которому японские суда получили право свободного плавания в территориальных водах Кореи, и, в перспективе, открывал два дополнительных порта (помимо Пусана) для торговли с японцами. Японцы получали право передвигаться вглубь Кореи на расстояние 10 ли от побережья. Вскоре аналогичные договоры были подписаны Кореей с США, Италией, Россией, Германией и Францией.

Начавшееся в 1893-94 годах революционное движение, во главе которого стояли представители движения тонхак, заставило короля обратиться за помощью к Китаю. Китайское правительство послало свои войска в Корею, на что Япония ответила посылкой своих. Началась японско-китайская война 1894-95 годов. Корея в ней официально участия не принимала, но она велась из-за Кореи и отчасти на её территории. После войны Корея попала фактически под протекторат Японии. Король управлял отныне под строжайшим контролем Японии. В 1895 году японцы убили королеву Мин. Скандал был настолько широким, что в Японии над убийцами был устроен показательный процесс, однако все они были признаны невиновными.

11 февраля 1896 года ван Коджон бежал из дворца и скрылся в российском посольстве, где прожил целый год; только в феврале 1897 года он вернулся в свой дворец, после чего принял титул императора, провозгласив 12 октября 1897 года создание Корейской империи — Тэхан чегук.

В 1904 году началась Русско-японская война. Официально Корея в ней участия не принимала, но война, сперва морская, потом сухопутная, велась сначала в пределах Кореи; её гавани были местами высадки японских войск. Когда война окончательно перекинулась на территорию Маньчжурии, Корея осталась оккупированной японскими войсками, производившими в ней реквизиции. 30 января 1904 года российский посланник А. И. Павлов должен был выехать из Сеула. По договору 10 (23) февраля 1904 года, подписанного корейским императором под давлением Японии, Корея аннулировала в одностороннем порядке русско-корейские договоры и формально признала себя союзником Японии. Зависимость корейского государства сохранялась и после окончания русско-японской войны и была официально оформлена японо-корейским договором о протекторате 17 (4) ноября 1905 года.

Контрольные вопросы:

1. Как называлось корейское государство, существовавшее с 1392 до 1897 года?
2. В каком веке был разработан корейский алфавит хангыль?
3. В какой период Чосон (название Кореи во время правления династии Чосон) страдал от набегов японцев?
4. Охарактеризуйте период восстановленного кобуксона
5. Охарактеризуйте период закат Чосона

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: История Тульского края в топографических описаниях и выписках путешественников XVIII - нач. XIX вв. Музейно-архитектурный комплекс усадьбы «Богучарово».

История Тульского края XVIII - нач. XIX вв. XVIII век стал новой эпохой в развитии города. Со времени Петра I оружейное производство Тулы перешло в руки местных кузнецов-оружейников и, прежде всего, к предприимчивому и искусному оружейнику Никите Демидовичу Демидову, родоначальнику известных в XVIII веке промышленников. Позже, по приказу Петра I, в Туле строится первая ружейная мануфактура — казённый оружейный завод, послуживший основанием всего оружейного дела в России. Вся жизнь города из старого центра перенеслась на правый берег Упы, где размещалось основное оружейное производство — Кузнецкая и Оружейная слобода. Здесь у реки, на левом берегу, напротив кремля, на месте старого городища в 1712 году был построен казённый Оружейный завод, где сконцентрировалось разбросанное кустарное производство кузнецов-оружейников. Вскоре сама река Упа привлекла к себе интерес Петра I, который решил связать реки Московского бассейна с Азовским морем посредством соединения Оки, Упы и реки Шат, через Иван-озеро с Доном. Тула должна была стать одним из крупнейших центров на этом речном пути. В 1707 году через Тулу прошёл первый караван судов, но водная система не получила распространения и вскоре заглохла. В связи с этим и Упа не приобрела того значения, которое могла бы иметь в качестве одного из звеньев в морском плане Петра I.

К началу XVIII века город располагался уже по обеим сторонам Упы, русло которой разделяло Тулу на две основные части — городскую, или посадскую, и Заречье, возле которого находилась присоединённая позже к Туле Чулковская слобода, ставшая третьей городской частью. В это время начинает застраиваться набережная Упы в Заречье. Там появляются дома богатых оружейников и сооружённые на их средства храмы, такие как Николы Зарецкого и Вознесенский. В то же время крепостные сооружения старого города утратили своё былое значение, постепенно стали ветшать и разрушаться. В 1740-х годах были разобраны стены дубовой крепости, а вскоре был срыт и Земляной вал. В городе к этому времени почти не осталось деревянных церквей. Они были заменены выстроенными на купеческие средства каменными храмами, которые резко выделялись на фоне деревянной жилой зоны.

Тула в то время густо разрасталась городскими районами и предместьями. В XVIII веке Тула стала известна как крупный промышленный центр железного и чугунного производства. Она стала славиться искусством своих мастеров, изготавливавших не только оружие, но и точные измерительные и физические приборы, различные механизмы, художественные металлические изделия. В 1777

году из провинциального города Московской губернии Тула преобразуется сначала в наместничество с рядом уездных городов и самостоятельным гражданским управлением, а в 1797 году становится центром Тульской губернии, оставаясь центром Тульского уезда.

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.

В 1861 году произошла отмена крепостного права в России. Это событие не могло не повлиять на город, в котором множество заводских рабочих являлись подневольными людьми. Больше двух тысяч человек было переписано в мещане и освобождено от обязательного рабского труда на оружейных заводах. Таким образом, в Туле появилось единое городское общество, во главе которого появилась городская дума.

Новые порядки требовали нового подхода к производству, и в 1870—1873 гг. оружейный завод был подвергнут масштабной реконструкции, что позволило объединить производство винтовок в одном месте. До преобразования отдельные части оружия изготавливались в различных местах. Также появилось полностью государственное предприятие, по качеству продукции не уступавшее лучшим из заводов Западной Европы. В века именно здесь началось создание нового изобретения С. И. Мосина — трехлинейной винтовки, под руководством самого её создателя.

Но не только для металлообрабатывающей промышленности Тулы наступил новый век. Начали работать сахарный, медообрабатывающий, патронный завод. Стремительно росло мелкое производство самоварных, скобяных, гармонных мастерских. Экономические связи города простирались дальше, чем прежде, и немало поспособствовала этому линия железной дороги, проложенная через Тулу, и открытие в 1872 году железнодорожных мастерских. К концу XIX века в Туле уже действовали не только обычные, но и специализированные учебные заведения и школы: оружейная, фельдшерская, помимо железнодорожного училища. Эта новая жизнь города осталась запечатленной на страницах великих русских классиков, которые имели возможность наблюдать её своими глазами: Г. И. Успенского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. В. Вересаева.

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 учётного 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.

Контрольные вопросы:

1. Когда город располагался уже по обеим сторонам Упы, русло которой разделяло Тулу на две основные части — городскую, или посадскую, и Заречье, возле которого находилась присоединённая позже к Туле Чулковская слобода, ставшая третьей городской частью?
2. Когда были разобраны стены дубовой крепости, а вскоре был срыт и Земляной вал. В городе к этому времени почти не осталось деревянных церквей,
3. В каком веке Тула стала известна как крупный промышленный центр железного и чугунного производства?

4. В каком году из провинциального города Московской губернии Тула преобразуется сначала в наместничество с рядом уездных городов и самостоятельным гражданским управлением?
5. В каком году Тула становится центром Тульской губернии, оставаясь центром Тульского уезда?
6. Когда в разгар войны с Наполеоном, значение Тулы как производственного и оружейного центра возросло ещё больше?
7. Когда в Туле появились крупные предприятия металлургической, металлообрабатывающей, военной и сахарной промышленности,
8. Расскажите о Г. И. Успенском
9. Расскажите о Л.Н.Толстом
10. Расскажите о М. Е. Салтыкове-Щедрине
11. Расскажите о В. В. Вересаеве

Музейно-архитектурный комплекс усадьбы «Богучарово». Недалеко от Тулы находится усадьба «Богучарово». Сегодня это – музейно-архитектурный комплекс, а раньше усадьба принадлежала семье русского философа А.С. Хомякова. Расположена она в живописном месте и является свидетелем многих событий, происходивших в России 18-19 века.

Сохранив свой первозданный вид, усадьба чудом пережила революцию. Только благодаря действиям местных чиновников удалось уберечь экспонаты от разграбления, а сам дом – от пожара. Большую часть коллекции составляют экспонаты, повествующие о жизни и деятельности Алексея Степановича и об общественном укладе 30-х годов позапрошлого столетия. В 20-х годах прошлого века музейный комплекс закрыли, экспонаты были перевезены в Тулу, а их часть попала в Исторический музей Москвы.

Главной достопримечательностью усадьбы и по сей день остается колокольня и церковь Сретения Господня. Оба здания были построены никому не известным архитектором-самоучкой, но опережали время и были выполнены не в характерном для России того времени итальянском стиле.

Посетители музейно-архитектурного комплекса смогут окунуться в атмосферу тех лет: походить по усадьбе, увидеть предметы быта дворян и личные вещи А.С. Хомякова, познакомиться с его работами. О жизни знаменитого русского философа и общественного деятеля, а также его друзей и соратников расскажут экспозиции, расположенные в трех выставочных залах.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об усадьбе «Богучарово»
2. Кому принадлежала усадьба «Богучарово»?
3. Расскажите о семье русского философа А.С. Хомякова

6 семестр

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям. Темы: Сибирский скульптор Георгий Лавров: характерные черты искусства. Энтони Каро в истории современной скульптуры.

Сибирский скульптор Георгий Лавров: характерные черты искусства. Скульптор ар-деко и соцреализма Лавров Георгий Дмитриевич.

На аукционах Европы и США коллекционерами высоко ценятся работы Георгия Дмитриевича Лаврова, бесспорно, выражающие дух ар-деко. Но его творчество — зеркало еще одной эпохи, соцреализма.

Лавров Георгий Дмитриевич 18.04.1895–6.09.1991.

Сибирь-Москва. Георгий Дмитриевич родился в Енисейской губернии, селе Назимово. Семья была очень многочисленной, среди двенадцати детей он был десятым ребенком. Отец, Дмитрий Иванович, реставратор-иконописец родом из Красноярска, друг юности В.И.Сурикова. Мама Феофиста Гавриловна жизнь посвятила воспитанию детей и семье.

Окончив духовное училище, где проявил художественные способности, Георгий с 1910 г. учился в духовной семинарии Красноярска, одновременно посещал занятия городской студии по рисованию.

С 1915 г., благополучно сдав вступительные экзамены в Томском университете, Лавров учился на медицинском факультете. Художественное образование продолжал, три года занимаясь в классах живописи при Томском обществе художников (ТОЛХ). Среди его учителей известные живописцы Н.Ф. Смолин, К.К. Зеленовский, В.Д. Малько.

В 1917 г. Георгий выставлялся на десятой выставке, организованной ТОЛХ. Его работы были благоприятно отмечены местной прессой, после чего, начинающего ваятеля, пригласили преподавать в частной гимназии. В 1917 г. он дважды арестован за революционную деятельность.

В 1919 и 1920 годах Лавров на Алтае сражался в числе бойцов партизанской красной армии Мамонтова. В Бийске 1919 г. он создал первое скульптурное произведение «Апостол Пётр». Позже, получив от бийского Революционного комитета направление для дальнейшего обучения, уехал в Москву.

В столице с 1922 г. Георгий работает с Черемных и Маяковским в «Окнах сатиры РОСТА» над серией агитационных плакатов. До 1927 г. Георгий Дмитриевич входит в Ассоциацию художников революционной России, становится товарищем первого председателя АХРР. Участвует в выставках ассоциации 1925 – 1926 годов, получает пятую премию в московском конкурсе на проект памятника Свердлову. Его кабинетная композиция «В.И Ленин с книгой» утверждена для выпуска массового тиража комиссией ЦИК ВКП. Работы Лаврова привлекли внимание критиков столицы. О проекте для полтавского памятника Ленину (совместная работа Лаврова и архитектора Щербакова), дает хорошие отзывы нарком просвещения Луначарский, который в 1927 г. командировал Георгия Дмитриевича для пятилетней стажировки во Францию.

Парижский период. В Париже Георгий Дмитриевич занимается в частных академиях у известных одаренных скульпторов, которые имели разное художественное мировоззрение и творили в различной творческой манере. С утра Лавров, посещая академию Жульена и Поля Ландовского, обучается строго классической скульптуре у Бушара, ученика Луи-Эрнеста Барриа. С полудня он спешит в академию Гранд Шомьер, чтобы под наставлением Антуана Бурделя, выдающегося ученика Родена, продолжить обучение, проникаясь мощным и патетическим творчеством скульптора. У всемирно известного мастера были строгие принципы относительно безукоризненного владения рисунком, портретного сходства моделей, передачи выразительности силуэта, динамики, равновесия масс и конструктивности формы. Бурдель благосклонно оценивал работы русского скульптора, два года продолжалось обучение до смерти маэстро в 1929 г.

Затем Лавров переходит в академию Коларосси для практики в мастерской Аристиды Майоля. В противоположность Бурделю, чьи работы подобно пламени огня извергали темперамент, творчество Майоля воплощало силу спокойной гармонии, мягкости сдержанного движения. Майоль был требователен к формовке гипсовых моделей. Если для продажи в частных галереях работы маэстро стояли из бронзы и мрамора, то в салонах на больших выставках произведения выставлялись на суд в чистом не тонированном гипсе. Легендарный мастер считал, что гипс — материал, дающий наиболее полное понимание уровня мастерства скульптора, и если его работы пройдут должную оценку в гипсе, то выдержат критику в любом материале.

На формирование стиля и мастерства Лаврова повлиял еще один выдающийся мастер скульптурного портрета Шарль Деспю. Георгий Дмитриевич часто встречался с ним и брал у него уроки, а их мастерские находились рядом. На создание великолепных форм анималистической пластики Лаврова воздействовал своим творчеством Франс Помпон, ставший учителем и старшим другом русского скульптора. Долгое время, проработав у Родена, Помпон лишь с 1914 г. выставлял собственные произведения. С 1918 г. он стал признанным гением жанра скульптурной анималистики. В гладкой обтекаемой массе его произведений воплощался покой либо неспешные движения животных, которые производили впечатление первозданной мощи. В 1930 годах Лавров создал множество скульптур, кубическими гранями которых воплотил восхитительную грацию и динамичность животных. Моделями служили собаки, хозяева их приводили в скульптурную мастерскую, дикие звери и птицы зоопарка, где Лавров делал эскизы и зарисовки.

За период парижской творческой практики, Лавров рядом с произведениями знаменитых и одаренных скульпторов, выставлялся на двадцати коллективных выставках и в известных салонах «Тюильри», «Независимых», «Весеннем», «Осеннем». В галерее Монпарнаса в 1932 г. персональная выставка Георгия Дмитриевича представила скульптурные портреты в стиле модернизма, отражающие сближение искусств современного, средневекового и древнеегипетского. Событие было своего рода экзаменом и посвящением в звание художника. В работах отчетливо прослеживалась целевая четкость, чуткость к натуре, многогранность психологических оттенков.

За годы в Париже он выполнил множество произведений в разнообразном жанре и стилистике. Создал немало образов революционных лидеров. Особо удачными стали его детские и женские портреты. Сохранились немногие из серии скульптур артистов «Комеди Франсез», которые художник демонстрировал на выставках. Венцом его театральных портретов стали скульптуры Анны Павловой. Балерина позировала в мастерской и предоставила Лаврову пропуск для свободного посещения ее спектаклей и репетиций, где он делал множество эскизов. Десять скульптурных шедевров Георгия Дмитриевича (все в российских и европейских музейных собраниях) стали частью золотого портретного фонда великой актрисы, среди них, созданные по сценическим образам «Умирающего лебедя», «Жизели», «Стрекозы».

Ярчайшими работами скульптора искусствоведы называют произведения ар-деко, которые почти все пребывают в частных зарубежных коллекциях Франции, США, Великобритании, Бельгии. Его кабинетная скульптура, которая считается образцом стиля, востребована и цена ее высока на мировых аукционах. Контрастная фактура материала, точная передача движения и пластики, выразительный силуэт, ритмичность линий выражены не одним лишь знаменитым анимационным циклом. «Пара, танцующая чарльстон» признана обобщающей вершиной времени и атмосферы ар-деко.

На родине за восемь с половиной лет произошли существенные перемены. Радостный энтузиазм строителей молодой державы сменился диктатурой, репрессиями, страхом, системой круговой поруки и доносительства. На I съезде писателей в 1934 г. были четко определены и утверждены принципы с дальнейшей программой развития социалистического реализма, как государственного единого стиля для всех видов искусства. Творчество, отличное от принципов «советского искусства», относилось к «вражескому влиянию».

У вернувшегося 15 августа 1935 г. Лаврова, не было жилья и мастерской в Москве, привезенные из Парижа работы хранить было негде. Его зарубежное проживание, и особо самовольное продление более трех лет творческой командировки, вызывало недовольство. Те, некогда знакомые люди, что могли помочь, были мертвы либо репрессированы. За помощью скульптор обратился к Рудзутаку, председателю Совнаркома, по ходатайству которого художнику была выделена в столичном центре мастерская. Вскоре появились официальные заказы.

Осенью 1935 г. Лавров участвовал в осенней московской выставке художников, после чего скульптора назвали формалистом, а его экспозицию «духом старого декадентского модерна». В стремлении выжить, художник идет на творческое компромиссное решение и выполняет госзаказы в духе социалистической реальности. В период 1935–1938 годов ним выполнено приблизительно десять таких работ.

В 1937 г. Лавров работал над бюстом Я.Э. Рудзутака на его загородной даче, там же художник познакомился с А.С. Бубновым, наркомом просвещения. Незадолго после этого обоих, Радзутака и Бубнова, репрессировали и расстреляли. Роковой для Лаврова стала композиция «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!». На кремлевском приеме Сталину преподнесла цветы маленькая Геля, дочь Ардана Маркизова (бурятский нарком земледелия). Снимок девочки на руках у вождя напечатали все советские издания, увеличенная фотография висела во многих детских и учебных организациях, предприятиях, санаториях и домах культуры. На эту популярную тему Лаврову было предложено выполнить композицию. Детские портреты мастерски удавались скульптору, и он специально ездил в Улан-Удэ, лепить с натуры скульптуру девочки. Когда заказ был почти закончен, Маркизова репрессировали и расстреляли, а девочкой со знаменитой фотографии оказалась Мамлакат Иахангорова из Таджикистана. Скульптура Лаврова стала также очень известной и ее многократно тиражировали. Но Георгий Дмитриевич, как свидетель государственной фальсификации, был репрессирован.

Сентябрьской ночью 1938 г. к дому художника подъехал «воронок» с традиционной надписью «Хлеб», в котором, по окончании длительного обыска, Лавров был переправлен в Бутырскую тюрьму. Переполненная камера содержала 156 заключенных инженеров, ученых, работников искусства, директоров предприятий, военных, изобретателей, врачей. Георгия Дмитриевича обвинили в террористическом антигосударственном заговоре, в который якобы вовлек Лаврова его товарищ, художник Максимов. Допросы и жестокие истязания с целью самообвинения продлились долгие дни. Не добившись признания, Лаврова перевезли на Лубянку, где устроили очную ставку со сломленным Максимовым. После этого допросы стали еще жестче и бесчеловечнее. В сентябре 1939 г. Лаврову был объявлен, вынесенный заочно без суда, приговор: заключение, согласно статье № 58 и пятилетнее отбывание в исправительных трудовых лагерях.

Более месяца состав с арестантами тащился до Владивостока, где из вагонов, заключенных погнали на сопку строить заграждение из колючей проволоки. На несколько дней в этом загоне зимой на улице оставили людей. Затем, в тесных смрадных трюмах грузового судна заключенных переправили в Магадан, откуда в открытых грузовиках при сорока градусах мороза развезли по лагерям. Лаврова в группе заключенных привезли в прииск «Разведчик». Поскольку дальше дорог не было, люди пешком по снегу через высокую сопку всю ночь пробирались до конечного пункта, участка «Скрытый», где 150 лагерников кайлами разрабатывали золотоносную мерзлоту. Ни врачей, ни охраны, никого, кроме заключенных на участке не было, бежать было невозможно: кругом непроходимая тайга. Ежедневно кто-нибудь заболел, люди часто умирали. Жили в бревенчатом, заваленном снегом бараке с заледеневшими углами. Тепло было только возле, заменившей печь, железной бочки с трубой, где постоянно горели дрова.

Спустя месяц Лавров заболел цингой. Появились характерные язвы, облазили ногти, расшатались зубы, началась водянка, художник не смог ходить и работать. Как абсолютного инвалида, Лаврова переправили в ортуканский лагерь, где он ночью работал сторожем культ базы, а днем строил доску почета Ортукана. Это обстоятельство да природное здоровье сибиряка сохранили жизнь художника.

В 1941 г. весной Георгия Дмитриевича переправили на постройку дома культуры в Магадане, для которого ему приказали выполнить скульптуры. Из материалов имелись только цемент, алебастр, металлическая проволока и сетка. До 1943 года скульптор выполнил из цемента четыре трехметровые статуи «Партизанки», «Красноармейца», «Забойщика», «Бурильщика», установленные на парапет дома культуры. Многофигурную трехметровую группу «Героическая эпопея обороны СССР», интерьерную лепнину и декор четырех фасадных колонн. Несколько бюстов для фойе (Ленина, Маркса, Энгельса, Станиславского, Горького, Островского, другие). Ним также создан для Магадана монумент Сталину и девять исторических, отображающих освоение Колымы, барельефов. Из цемента он несколько скульптур вылепил для художественной выставки 1944 года. За проделанную работу Лаврова премировали восьмушкой махорки, черной буханкой хлеба и спирта 50 граммами, после чего перевели на общие работы.

В 1943 г. в сентябре истекло пять лет лагерного заключения художника, но в Магадане он еще пробыл более года, затем в 1945 г. его перевели в Красноярск. Там Георгий Дмитриевич, в невероятно сложных условиях, создал множество работ и проявил удивительную трудоспособность.

В Красноярске Лавров знакомится с художницей Валентиной Пименовновой Солдатовой, будущей супругой, преданным другом, в дальнейшем, хранительницей его творческого наследия. Ее живопись и графика нынче выставлены в 25 отечественных, зарубежных галереях и музеях, с 20 лет она участник многих выставок, а с 23 лет — член СХ. Молодой перспективной художнице исполнился 21 год, когда она полюбила осужденного, на двадцать лет старшего ее скульптора.

В Красноярске до 1948 г. Лавров сделал несколько монументов, станковых портретов личностей из областей искусства, науки, бюст Сурикова для музея художника, памятник для братской могилы, погибших от белогвардейского войска солдат.

Он участвовал в красноярских выставках, в межобластной новосибирской, где получил первую премию, награждался почетными грамотами, медалью «За доблестный труд в годы Великой Отечественной войны 1941–1945». Но согласно, вышедшему в 1948 г. указу НКВД, как осужденный по 58 статье, проживать в режимных городах Георгий Дмитриевич не мог. Красноярск был таким городам, и супруги Лавровы переехали в Черногорск.

Там скульптор участвовал в реконструкции местного дома культуры, выполнял ряд работ для шушенского музея Ленина. Но вскоре врагу народа довелось переселиться в Минусинск, где после ряда выполненных памятников и бюстов, скульптурных заказов в городе более не нашлось. В 1951 г. Лавровы покидают Сибирь и селятся на берегу Азовского моря в провинциальном теплом Мариуполе на Итальянской улице № 102.

Здесь художник также испытал положение врага народа. Получая заказы, ему неоднократно приходилось возвращать аванс и получать отказ, когда узнавали, по какой статье он был осужден. Но казалось, ничто не сломит этого рослого, крепкого и стройного интеллигента в круглых очках. Ежедневно ранним утром он делал дальние заплывы в море, посещал с супругой местное товарищество художников, общался с коллегами. После смерти Сталина сделал несколько бюстов известных творческих и ученых личностей для галереи Городского сада. Осенью 1954 г. Лавров реабилитирован, и вскоре с Валентиной уехал в Москву.

С конца 1960 годов отечественное искусство проникнуто возбуждением и радостным подъемом оттепели, жадной познания запретной прежде западной культуры, переосмыслением собственного творческого взлета 1910–1920 гг. Несмотря на последующие попытки советской системы обуздать, начавшееся обновление в отечественном искусстве, творческий прорыв остановить было уже невозможно. Особенно это выражалось в скульптуре 1970–1980 годов посредством новых форм, материалов, мотивов и пластических решений.

Оказавшись в столичной творческой среде, Лавровы с приумноженным энтузиазмом принялись за работу. В трудах Георгия Дмитриевича явственно проявляется школа парижского периода. Бережное следование натуре, тонкая передача душевных качеств, баланс обобщенности и подробностей выражены в лучших портретных работах Лаврова с конца 1950 по 1980 годы. Он создает портреты выдающихся ученых, творческой интеллигенции, военных. Работает над любимыми образами Сурикова и Павловой, портретами дорогих ему людей. Он много рисует обнаженной натуры, пейзажей, автопортретов и лиц знакомых.

Авторская ретроспективная выставка Лаврова открылась в 1982 г. на Беговой в здании МОСХа. Экспозицию высоко оценили зрители, коллеги, пресса. В 1982 г. государство удостоило Георгия Дмитриевича званием «Заслуженного художника РСФСР».

Тяжело болея в последние годы жизни, скульптор не мог проводить много часов перед скульптурным станком и увлекся литературной деятельностью. Опубликовано немало его уникальных воспоминаний при жизни и после смерти в 1991 году. Каталог только известных его работ насчитывает 229 единиц скульптурных работ.

Контрольные вопросы:

1. В какой период жил и работал сибирский скульптор Георгий Дмитриевич Лавров?
2. Где родился скульптор Георгий Дмитриевич Лавров?
3. В какой семье родился Георгий Дмитриевич Лавров?
4. В каком году благополучно сдал вступительные экзамены в Томском университете, Лавров учился на медицинском факультете?
5. Где продолжал художественное образование Георгий Дмитриевич Лавров?
6. В каком году Георгий выставлялся на десятой выставке, организованной ТОЛХ?
7. Когда Лавров на Алтае сражался в числе бойцов партизанской красной армии Мамонтова?
8. Где и в каком году Георгий Дмитриевич Лавров создал первое скульптурное произведение «Апостол Пётр»?
9. Где и в каком году Георгий работает с Черемных и Маяковским в «Окнах сатиры РОСТА» над серией агитационных плакатов?
10. Расскажите о Парижском периоде Георгия Дмитриевича Лаврова

Энтони Каро в истории современной скульптуры. Энтони Кáро (англ. Anthony Caro; 8 марта 1924 — 23 октября 2013) — британский скульптор.

Биография и творчество. В юности, будучи студентом школы Королевской Академии, Каро увлекался пластикой Карла Миллеса и даже совершил поездку в Швецию для подробного знакомства с творчеством своего кумира. Другим ориентиром молодого Каро была послевоенная французская пластика — в частности, работы Жана Дюбюффе и Жермен Ришье. В 1950-е гг. Каро был

ассистентом Генри Мура. В 1958 г. Каро познакомился в Лондоне с американским арт-критиком Клементом Гринбергом, во многом определившим переоценку английским скульптором ориентиров творчества. В следующем году Каро отправился в Америку, где впервые увидел работы Дэвида Смита. Также Каро познакомился в США с абстрактным экспрессионистом, живописцем Кеннетом Ноландом, оказавшим на него большое влияние. Для индивидуальной манеры Каро, начиная с 1960-х гг., характерны абстрактные композиции из металла, часто с использованием готовых форм фабричного производства (или их имитаций); во многих случаях эти композиции вписаны в окружающий ландшафт, часто раскрашены. В 1965 году Каро говорил в одном из интервью, что хочет создавать скульптуру из «чего-то совершенно анонимного, из хлама».

В конце 1950-х годов Каро начал вести курс скульптуры в лондонской Школе искусств св. Мартина, где проходили обучение Филип Кинг, Уильям Такер, Тим Скотт и другие — впоследствии, в середине 1960-х годов, именно они будут названы «новым поколением» английской скульптуры. Среди авторов следующего поколения, в чьём творчестве сказывается влияние Каро, как абстракционисты (и прежде всего Филип Кинг), так и отталкивавшиеся от его манеры авторы фигуративных работ (в частности, Барри Флэнаган).

В конце 1960-х годов Каро начинает, помимо стальных балок и труб, использовать в своих произведениях формы, имитирующие или напоминающие «найденные объекты». В 1970-е годы он практически перестает раскрашивать стальные компоненты. Начиная с 1980-х гг. в работах Каро появляется элемент фигуративности, он также отдаёт дань жанру инсталляции. В своих инсталляциях последних двадцати лет Каро использует самые различные материалы, даже узнаваемые объекты и фигуративные элементы. Особенный интерес вызывают его масштабные произведения на религиозную тематику, выполненные в конце 1990-х — 2000-е гг. («Страшный суд», 1995—1999; «Капелла Света», 2008).

В конце 1990-х гг. вместе с архитектором Норманом Фостером принял участие в проектировании лондонского пешеходного моста Миллениум. В беседе Каро с Фостером, опубликованной в журнале Tate etc., затрагиваются проблемы родства и взаимосвязи скульптуры и архитектуры. Скульптор высказывает следующую мысль: «Существует сходство между скульптурным мышлением и архитектурой. Однажды я попытался сформулировать, чем является скульптура, и чем она может быть. Она является вещью — вещью вне вас. Затем меня стал волновать вопрос о том, необходимо ли ей быть именно внешним фактором. Не могло бы внутренне пространство [человека] также быть скульптурой? И может ли скульптура вместить вас в себя — то есть стать тем, что я в шутку назвал „Скульптектура“».

Контрольные вопросы:

1. В какой период жил и работал Энтони Каро?
2. Расскажите о творческой юности Энтони Каро
3. В каком году познакомился в Лондоне с американским арт-критиком Клементом Гринбергом, во многом определившим переоценку английским скульптором ориентиров творчества?
4. В какой период творчества Энтони Каро характерны абстрактные композиции из металла, часто с использованием готовых форм фабричного производства (или их имитаций)?
5. Когда Каро начал вести курс скульптуры в лондонской Школе искусств св. Мартина, где проходили обучение Филип Кинг, Уильям Такер, Тим Скотт?
6. Когда Каро начинает, помимо стальных балок и труб, использовать в своих произведениях формы, имитирующие или напоминающие «найденные объекты»?
7. Когда Каро практически перестает раскрашивать стальные компоненты?
8. В какой период творчества в скульптуре Энтони Каро появляется элемент фигуративности, он также отдаёт дань жанру инсталляции?
9. Когда Каро вместе с архитектором Норманом Фостером принял участие в проектировании лондонского пешеходного моста Миллениум?

Подготовка к промежуточной аттестации и ее прохождение. Темы: Китайская живопись XX-XXI вв. Российский скульптор Александр Рукавишников. Памятники Великой Отечественной войны Москвы.

Китайская живопись XX-XXI вв. Живопись Китая в двадцатом веке началась с отражения политической ситуации в стране.

В работах современных художников Китая можно увидеть разнообразную флору и фауну, мир потаенных фантазий, конфликты общества, подростковую агрессию, социальное неравенство, абстракции и реалистичное отображение происходящих в мире событий. При этом каждая картина наполнена оттенками китайского символизма.

Лай Шаоци (1915-2000), уроженец Пунина, Гуандун, псевдоним Шаолинь, Чжай, Му Шичай. Известный современный китайский художник, гравер, каллиграф, литограф, писатель и поэт. Он чрезвычайно своеобразный художник в китайской живописи двадцатого века.

Цзун Цисян. Он создал китайские ночные пейзажи!

Zong Qixiang (1917-1999) Цзун Цисян (1917-1999). В пятидесятых и шестидесятых годах двадцатого века его открытие повлияло на весь мир китайской живописи! Достижения Цзун Цисяна в китайском искусстве, в истории искусства двадцатого века в целом, в китайской живописи, в акварельной живописи и в истории масляной живописи-новый шаг в искусстве. Художественные достижения Цзун Цисяна сразу же становятся очевидным. Они появились после революционного переворота в живописи его учителя Сюй Бэйхуна, другого художественного гения Китая. Многие ученики, получившие высшее образование в области ландшафтной живописи, говорили: «Влияние г-на Цзуна на всю художественную жизнь Китая пятидесятых и шестидесятых годов двадцатого века трудно переоценить. Он стал уважаемым учителем, у которого учились и преподаватели и студенты художественных школ по всей стране». Он был одним из первых художников, преуспевших в преобразовании китайской пейзажной живописи с помощью западных техник. Цзун Цисян, Цзян Чжаохэ 1, Ли Кэрань и Ли Ху были в числе четырех членов Школы художественной реформы Нового Китая. Цзун Цисян первым создал ночной пейзаж в Китайской живописи, нарушив представление о том, что традиционные китайские картины не могут выразить чувство света.

Ван Донглин. Он известен во всем мире благодаря каллиграфии и искусством ее исполнения. Ван Донглин прошел традиционное обучение, обучаясь у каллиграфа Линь Санжи. «Кисть стала продолжением моего тела», — сказал он однажды. «Каллиграфия была моим призванием, моей жизнью и моим стремлением».

Лю Дан (р. 1953). Лю Дан изучал конфуцианскую классику и каллиграфию в раннем возрасте, а затем учился в Институте традиционной китайской живописи в Цзянсу у художника Я. Мина. После переезда в Соединенные Штаты в 1981 году он начал обращаться в своем искусстве к классической китайской живописи. Именно там он нашел новые возможности развивать свое мастерство, изучая музейные коллекции классических картин. В США он также проявил интерес к средиземноморскому античному искусству и к истории средневековой и ренессансной Европы. Тщательно прорисованная гиперреалистичная «Скала Ученого» Лю Дана представляет собой большое изображение камня с зазубренными рядами выступов и впадин. Оно сопровождается каллиграфией. Тонкий и дотошный рисунок художника и его сложные слои туши, отражающие свет, и тьму, перекликаются с рисунками европейских художников эпохи Возрождения и старых мастеров. Результатом является изображение, которое соответствует китайским и европейским традициям, но в то же время потрясающе новое и современное.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о китайском художнике Лай Шаоци
2. Расскажите о китайском художнике Цзун Цисян
3. Расскажите о китайском художнике Ван Донглине
4. Расскажите о китайском художнике Лю Дане

Российский скульптор Александр Рукавишников. Александр Иулианович Рукавишников (род. 2 октября 1950, Москва, СССР) — советский и российский скульптор, педагог, профессор, руководитель персональной мастерской в МГАХИ им. В. И. Сурикова. Член Президиума Российской академии художеств (с 2001). Академик РАХ (1997; член-корреспондент

1988). Народный художник РФ (1995). Лауреат Государственной премии РФ (2021) и премии Ленинского комсомола (1976). Член Союза художников СССР с 1975 года.

Автор ряда монументальных и станковых композиций. Большую часть творчества занимает галерея образов выдающихся людей, среди которых надгробные памятники Владимиру Высоцкому, Юрию Никулину, Константину Бескову, памятники Фёдору Достоевскому, Мстиславу Ростроповичу, Муслиму Магомаеву, Льву Яшину, Сергею Михалкову в Москве, Сергею Рахманинову в Великом Новгороде, Юлиану Семенову в Ялте, Владимиру Ленину в Копенгагене, Стефану Немане в Белграде и многим другим.

Сын скульптора, народного художника СССР, академика Иулиана Рукавишникова.

Александр Иулианович Рукавишников родился в Москве, в семье скульпторов И. М. Рукавишникова (1922—2000) и А. Н. Филипповой (1923—1988). Александр Иулианович — третий в династии потомственных скульпторов. В 1974 году с отличием окончил Московский художественный институт имени В. И. Сурикова (мастерская академика Л. Е. Кербеля). За дипломную работу «Северный рыбак» получает диплом с отличием.

В 1984 году присвоено почётное звание «Заслуженный художник РСФСР».

С 1993 года заведует кафедрой скульптуры МГХИ имени В. И. Сурикова.

В 1997 году избран действительным членом Российской академии художеств.

А. И. Рукавишников — постоянный участник всероссийских и международных художественных выставок. Персональные выставки Рукавишникова прошли в Центральном доме художника и в залах Российской академии художеств в Москве, в Музее современного искусства Нассау (США), в Галерее Дилеманна (Бельгия) и в других музеях и выставочных залах мира.

Работы А. И. Рукавишникова хранятся в собраниях Третьяковской галереи, Русского музея, музея Людвига, Siemens, Hermes, John Wilson, многочисленных частных и корпоративных коллекциях.

В 2012 году открылась Мастерская Александра Рукавишникова на Земляном Валу.

Скульптор живёт и работает в Москве.

Наиболее известные работы.

1975 — Обелиск на месте гибели космонавта Ю. А. Гагарина и лётчика-испытателя В. С. Серёгина (Владимирская область)

1978 — Монументально-декоративная композиция для фонтана (Москва, гостиница «Орлёнок»)

1984 — Памятник Владимиру Высоцкому на Ваганьковском кладбище (Москва)

1984 — Скульптурная композиция «Мое Нечерноземье» (Тула)

1985 — Памятник лётчику П. Н. Нестерову (Нижний Новгород)

1985 — Монумент, посвящённый всемирному фестивалю молодёжи и студентов (Москва)

1985 — Памятник Микешину (Смоленск)

1986 — Памятник В. И. Ленину (Копенгаген)

1988 — Скульптурная композиция «Мама» (Сеул)

1988 — Мемориальная доска Владимиру Высоцкому на Малой Грузинской улице (Москва)

1989 — Памятник советским добровольцам, воевавшим в Испании в годы гражданской войны (Мадрид)

1997 — Памятник Достоевскому у Российской государственной библиотеки (Москва)

1998 — Памятник Татищеву (Тольятти)

1999 — Памятники Льву Яшину (Москва)

1999 — Памятник Коровьеву и Бегемоту (Москва)

2000 — Памятник Юрию Никулину у цирка Никулина (Москва)

2000 — Памятник Юрию Никулину на Новодевичьем кладбище (Москва)

2001 — Памятник Артёму Боровику на Новодевичьем кладбище (Москва)

2002 — Памятник Павлу Садырину на Кунцевском кладбище (Москва)

2003 — Памятник Иосифу Кобзону (Донецк)

2003 — Памятник Сергею Перхуну на Запорожском кладбище (Донецк)

2004 — Памятник Князю Кропоткину (Дмитров)

2005 — Памятник Александру II (Москва)

- 2006 — Памятник Александру Гомельскому на Ваганьковском кладбище (Москва)
- 2007 — Памятник Шолохову (Москва, Гоголевский бульвар)
- 2007 — Памятник Дмитрию Донскому (Коломна)
- 2007 — Памятник репрессированным священникам (Шуя)
- 2007 — Памятник Константину Бескову на Ваганьковском кладбище (Москва)
- 2007 — Статуэтка «Золотой пояс», ежегодно вручаемая лауреатам профессиональной премии в области боевых искусств
- 2008 — Памятник Александру Зассу (Оренбург, у здания цирка)
- 2008 — Памятник Якову Дьяченко (Хабаровск)
- 2009 — Памятник Сергею Рахманинову (Великий Новгород)
- 2010 — Мемориальная доска генералу В. Л. Говорову (Москва)
- 2011 — Памятник Муслиму Магомаеву (Москва)
- 2011 — Памятник Вячеславу Ивановичу на Ваганьковском кладбище (Москва)
- 2012 — Памятник Мстиславу Ростроповичу (Москва, угол Брюсова и Елисеевского переулков)
- 2012 — Памятник Юлиану Семёнову (Ялта, у гостиницы «Ореанда»)
- 2012 — Памятник В. Н. Хитрово (Москва)
- 2013 — Памятник П. Ф. Дерунову (Рыбинск)
- 2013 — Памятник В. П. Дубынину (Каменск-Уральский)
- 2014 — Памятник генералу Скобелеву у Академии Генерального штаба (Москва)
- 2014 — Памятник Сергею Михалкову (Москва, Поварская улица)
- 2014 — Скульптура «Гладиатор» (Москва, стадион «Открытие Арена»)
- 2015 — Памятник Константину Рокоссовскому (Москва, бульвар Рокоссовского)
- 2015 — Памятник царевичу Дмитрию (Углич)
- 2015 — Памятник Марине Семёновой на Новодевичьем кладбище
- 2016—2017 — Памятник Льву Дурову на Новодевичьем кладбище
- 2020 — Памятник Евгению Вахтангову в театре, носящем его имя
- 2020 — Художественная композиция «Заседание штаба Западного фронта» (Красновидово Московской области)
- 2021 — Памятник Стефану Немане в Белграде. Памятник высотой 23 м стал самым большим монументом Белграда. Детали памятника были доставлены из Москвы в Белград летом 2020 года, после чего шесть месяцев продолжался монтаж монумента. Памятник стоит на постаменте в виде византийского шлема, что символизирует связь сербской культуры с Византией. В правой руке Стефан Неманя держит меч, а в левой — Хиландарскую грамоту, которую сербские историки называют «декларацией независимости Сербии средних веков».

Контрольные вопросы:

1. Когда и где родился Александр Иулианович Рукавишников?
2. В какой семье родился Александр Иулианович Рукавишников?
3. В каком году Александр Иулианович Рукавишников с отличием окончил Московский художественный институт имени В. И. Сурикова (мастерская академика Л. Е. Кербеля)?
4. За какую дипломную работу Александр Иулианович Рукавишников получает диплом с отличием?
5. Расскажите об Обелиске на месте гибели космонавта Ю. А. Гагарина и лётчика-испытателя В. С. Серёгина (Владимирской области) Александра Иулиановича Рукавишникова
6. Расскажите о памятнике Юрию Никулину у цирка Никулина (в Москве) Александра Иулиановича Рукавишникова
7. Расскажите о памятнике Александру II (в Москве) Александра Иулиановича Рукавишникова
8. Расскажите о памятнике Муслиму Магомаеву (в Москве) Александра Иулиановича Рукавишникова

Памятники Великой Отечественной войны Москвы. В 2020 году исполнилось 75 лет со дня победы в Великой Отечественной войне. Об этой знаменательной дате, призывающей нас чтить подвиг своих предков, стоит помнить всегда, не только в день 9 мая. Задача поколений заключается в

том, чтобы сохранять память о людях, их подвигах и местах, а также в помощи ветеранам в повседневной жизни, сохранении и передачи истории будущим поколениям.

Москва – город-герой и столица России, в которой собрано множество памятников, посвященных событиям Великой Отечественной войны. Знакомство с ними позволит не только отдать дань уважения героям войны, но и узнать много нового об истории своей страны через места сражений, подвигов и памятные места. Рассказываем о наиболее известных мемориальных комплексах Москвы и Подмосковья, которые может посетить каждый.

Могила Неизвестного солдата. Главным символом памяти о Великой Отечественной войне с 1967 года является Вечный огонь на Могиле Неизвестного солдата у Кремлевской стены. Надгробие выполнено из квадратной плиты, которую увенчивают бронзовая солдатская каска и лавровая ветвь, лежащая поверх боевого знамени. В центре композиции горит Вечный огонь и находится рельефная надпись: «Имя твоё неизвестно, подвиг твой бессмертен». Слева от архитектурного ансамбля расположена аллея городов-героев, которая также входит в мемориальный комплекс. Внутри каждого гранитного блока находится земля, привезенная из города-героя, название которого высечено на камне.

Монумент Победы на Поклонной горе. Монумент Победы, построенный в 1995 году, является самым высоким памятником в России. Его высота составляет 141,8 метра. Обелиск символизирует солдатский штык, каждые 10 сантиметров которого – один день войны. На вершине стелы расположена скульптура богини победы Ники, а у основания монумента находится статуя Георгия Победоносца. Парк Победы, в котором расположен монумент, сам по себе является военно-исторической достопримечательностью. Напротив памятника открыт знаменитый Музей Победы, а у подножия монумента горит Вечный огонь.

Мемориальный комплекс «Площадь Мужества». “Здесь в июле 1942 года из комсомольцев-добровольцев был сформирован Московский комсомольский 85 гвардейский минометный полк “Катюш”, – гласит надпись на памятнике гвардейским минометчикам в парке Измайлово. «Площадь Мужества» – мемориальный комплекс, в который входят стелы и памятные обелиски в честь партизанских формирований. Вокруг них установлены постаменты с боевой техникой, которая во времена войны прошла путь до Берлина. Так, здесь можно увидеть не только вечный огонь, но и настоящую «Катюшу» или Танк Т34/85.

Обелиск «Москва – город-герой». Звание городов-героев было присвоено 12 городам Советского Союза с 1965 по 1985 год. Это высшая степень отличия, которой были удостоены города, героическая оборона которых стала важным этапом для достижения победы в Великой Отечественной войне. Москва одной из первых начала носить это гордое звание. В честь этого на Кутузовском проспекте в 1977 году был возведен обелиск «Москва – город-герой». Сорокаметровый монумент увенчан золотой звездой, а окружают его выполненные из гранита пятиметровые скульптуры солдата, рабочего и работницы.

Монумент «Ежи» на Ленинградском шоссе. Монумент «Ежи» установлен на 23-м километре Ленинградского шоссе в Химкинском районе. Он был открыт в 1966 году, став символом победы над немцами в битве под Москвой. «В последний час... 6 декабря 1941 года войска нашего Западного фронта, измотав противника в предшествующих боях, перешли в контрнаступление против его фланговых группировок», – гласит надпись у основания конструкции. Сам монумент представляет собой три шестиметровых противотанковых ежа, покрытых красной краской. Концепт композиции выбран не случайно, во время обороны Москвы настоящие противотанковые ежи служили надежной защитой против наступления противника. В мемориальный комплекс также входит карта военных наступлений, выполненная в виде мозаики, и гранитная стела с высеченными на ней лицами солдат и рабочих.

Мемориальный комплекс «Штыки». У въезда в Зеленоград находится еще один символ разгрома немецких войск в московской битве – мемориальный комплекс «Штыки». Он был построен в 1974 году на месте братской могилы, где предположительно захоронено 760 человек. Интересно, что именно из этой братской могилы в 1966 году был взят прах Неизвестного солдата, перезахороненный возле стен Кремля. Сама композиция комплекса состоит из трех частей: кургана, обелиска «Штыки» и барельефа, на котором высечен солдат в каске, лавровая ветвь и надпись: «1941 г. Здесь защитники Москвы, погибшие в бою за Родину, остались навеки бессмертны».

Мемориал «Героям-панфиловцам». Не только в Москве, но и в Подмосковье есть большое количество памятных мест времен Великой Отечественной войны. Самым известным из них является мемориал «Героям-панфиловцам» в Волоколамском районе Московской области. Именно здесь 16 ноября 1941 года у разъезда Дубосеково 28 солдат 316-й стрелковой дивизии под командованием Ивана Панфилова смогли отразить наступление немецких войск. 4 часа ожесточенных боев, 18 уничтоженных танков – подвиг, который стоил героям жизни. Посвященный им мемориал состоит из 6 десятиметровых человеческих фигур, возвышающихся над окрестностями. Кроме того, в комплекс входит музей, обзорная площадка и сохранившаяся система окопов.

Памятник Зое Космодемьянской на Минском шоссе. На 86-м километре Минского шоссе возвышается памятник Зое Космодемьянской – девушке, которая ценой своей жизни помогла советским войскам обнаружить лагерь противника. В ноябре 1941 во время выполнения боевого задания партизанка была схвачена фашистами. Несколько дней Зою жестоко пытали с целью узнать расположение советских войск, но девушка молчала и вскоре была повешена за неповиновение. Памятник Зое Космодемьянской воздвигли в 1957 году, он представляет собой фигуру хрупкой девушки с высоко поднятой головой и связанными за спиной руками. «Зое – бессмертной героине советского народа. 1923-1941 гг», – гласит надпись на постаменте.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите о могиле Неизвестного солдата в Москве
2. Расскажите о монументе Победы на Поклонной горе
3. Расскажите об обелиске «Москва – город-герой».
4. Расскажите о мемориальном комплексе «Три штыка» в Туле
5. Расскажите о монументе «Ежи» на Ленинградском шоссе

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Королева, С. В. История стилей России. Тула : учебное пособие для бакалавров / С. В. Королева. — Москва : Ай Пи Ар Медиа, 2022. — 84 с. — ISBN 978-5-4497-1531-9. — Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс IPR SMART : [сайт]. — URL: <https://www.iprbookshop.ru/117619.html> (дата обращения: 04.03.2022). — Режим доступа: для авторизир. пользователей

В учебном пособии рассмотрена периодизация исторических стилей на примере архитектуры г. Тулы. Крупные тульские фабриканты и купцы, такие как Иван Лугинин, Иван Ливенцев, Андрей Баташев и Николай Добрынин, приглашали зодчих строить свои особняки, следуя моде и европейским тенденциям. В тульской архитектуре проявлялся классицизм, развивавшийся в течение нескольких этапов: ранний, зрелый, поздний и неоклассицизм (ампир). Интернациональное направление модерна не обошло Тульскую губернию. Конструктивизм и принципы французского теоретика Ле Корбюзье нашли свое отражение в тульских сооружениях. Подготовлено с учетом требований Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования. Предназначено для студентов бакалавриата, обучающихся по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Дизайн интерьера»), изучающих дисциплину «История стилей».

2. Королева, С. В. История стилей Западной Европы. Ренессанс : учебное пособие для бакалавров / С. В. Королева. — Москва : Ай Пи Ар Медиа, 2022. — 61 с. — ISBN 978-5-4497-1528-9. — Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс IPR SMART : [сайт]. — URL: <https://www.iprbookshop.ru/117618.html> (дата

обращения: 04.03.2022). — Режим доступа: для авторизир. пользователей

В учебном пособии исследуется стиль ренессанс в Италии, Франции, Нидерландах, Англии и Германии. Описываются характерные архитектурные мотивы и орнаментальные узоры. Изучаются произведения декоративно-прикладного искусства на примере предметов мебели. Раскрывается специфика внутреннего убранства жилища. Каждая глава заканчивается контрольными вопросами, проверяющими степень освоения материала. Подготовлено с учетом требований Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования. Предназначено для студентов бакалавриата, обучающихся по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (профиль «Дизайн интерьера»), изучающих дисциплину «История стилей».

3. Королева С.В. История стилей: учебно-методическое пособие: 2 ч. - Тула: Изд-во ТулГУ, 2021. – 50 с., ил. — Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс BookOnLime: [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/product-pdf/istoriya-stiley-uchebno-metodicheskoe-posobie-2-ch> [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/viewer/43009> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.

1) Королева С.В. История стилей России. Тула: учебно-методическое пособие. - Тула: Изд-во ТулГУ, 2020. – 76 с., ил. — Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс BookOnLime: [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/product-pdf/istoriya-stiley-rossii-tula-uchebno-metodicheskoe-posobie> [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/viewer/28875> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.

4. Васин С.А. Королева С.В. История искусств: учеб.- метод. пособие. – Тула: Изд-во ТулГУ, 2014. – 165 с., ил. – История искусств: учебно-методическое пособие. Режим доступа: История искусств: учебно-методическое пособие. — Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс BookOnLime: [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/reader/book/2014060608101724647000003563> [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/viewer/11648> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.

5. Королева С.В. История стилей России. Тула. : учеб.- метод. пособие. – Тула: ТулГУ, 2021 – 62 с., ил. - ЭБС «Библиотек»

6. Королева, Светлана Владимировна. История стилей : учебное пособие. Ч. 1 / С. В. Королева ; ТулГУ. Тула : Изд-во ТулГУ, 2017. -134 с. : ил. Дар Изд-ва ТулГУ ТулГУ : 1362767Библиогр. в конце кн. ISBN 978-5-7679-3795-0. ISBN 978-5-7679-3796-7 (ч.1). — Режим доступа: <https://ruslan-neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=BOOKS&id=RU%5CTSU%5CBOOKS%5C71422>

7. Баженова Т.Ю. Королева С.В. Методические указания к практической работе по дисциплине «История искусств»; ТулГУ, каф.Дизайна /Т.Ю.Баженова, С.В.Королева.- Тула, 2011.- 1 файл.-URL: <https://ruslan-neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=METHOD&id=RU%5CTSU%5CMETHOD%5C275>

8. Баженова Т.Ю. Королева С.В. Методические указания к курсовой работе по дисциплине «История искусств»; ТулГУ, каф.Дизайна /Т.Ю.Баженова, С.В.Королева.- Тула, 2011.- 1 файл.-URL: <https://ruslan-neo.tsu.tula.ru/pwb/detail?db=METHOD&id=RU%5CTSU%5CMETHOD%5C276>

9. 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>.

10. 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>
11. Соколова, М.В. Мировая культура и искусство : учеб.пособие для вузов / М.В.Соколова .— 2-е изд.,испр.и доп. — М. : Академия, 2006 .— 368с. — (Вышш.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>
12. 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>
13. 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>
14. Михаловский, И. Б. Архитектурные формы Античности / И. Б. Михаловский. — Москва : Издательство Юрайт, 2020. — 263 с. — (Антология мысли). — ISBN 978-5-534-08199-2. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. с. 9 — URL: <https://urait.ru/bcode/453699/p.9> (дата обращения: 10.06.2021).

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Величайшие гении мирового искусства:архитектура,живопись,скульптура .— М. : Полигон, 2007 .— 239с. : ил. — ISBN 5-17-037507-7(ООО"Изд-во АСТ") /в пер./ : 283.00 .— ISBN 5-89173-332-3(ООО"Изд-во Полигон") .— ISBN 978-985-16-0628-9.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
2. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова .— СПб. [и др.] : Лань, 2004 .— 960 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии) .— Библиогр. в конце кн. — ISBN 5-8114-0564-2 (Лань) .— ISBN 5-901178-11-4.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
3. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
4. Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века : учеб.пособие для вузов / В.Г.Арсланов .— М. : Академический Проект, 2003 .— 768с. : ил. — (Gaudeamus) .— ISBN 5-8291-0209-9.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. Константинова, С.С. История декоративно-прикладного искусства : конспект лекций / С.С.Константинова .— Ростов-н/Д : Феникс, 2004 .— 192с.— ISBN 5-222-05223-0. - *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. Дормидонтова, В.В. История садово-парковых стилей : учеб.пособие / В.В.Дормидонтова .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 208с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-9647-0016-0. — *Режим*

доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

7. Королева, С. В.. Основы композиции в проектировании интерьеров : учеб.-метод. пособие / С. В. Королева, М. В. Гуреева, А. В. Фатеечев ; ТулГУ .— Тула : Изд-во ТулГУ, 2010 .— 113 с. : ил. — Библиогр.: с. 111-112 .— ISBN 978-5-7679-1855-3. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

8. Королева, С. В. История стиля модерн, особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства / С. В. Королева, А. А. Кошелева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2013 .— Вып. 1 / ред.кол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 67-71 .— ISSN 2071-6141 . — Режим

доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+8+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

9. Королева, С.В. Формирование профессионального мышления дизайнеров / С.В.Королева // Вестник Тульского государственного университета.Сер.:Дизайн.Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула,2007 .— Вып.1 .— С.45-46.__ — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+5+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

10. Королева, С.В. Композиционный разбор / С.В.Королева,А.В.Фатеечева // Вестник Тульского государственного университета.Сер.:Дизайн.Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула,2007 .— Вып.1 .— С.166-170. — Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+7+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

11. Королева, С. В. Целевые установки дизайн-проектирования в высшей школе / С. В. Королева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2009 .— Вып. 1 / редкол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 172-179 .— ISSN 2071-6141 . — Режим доступа:

<http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+11+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

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

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

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

Интернет-ресурсы

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

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